

# INDICE

## INTRODUZIONE

### **CAPITOLO PRIMO: FUNZIONE E FRUIZIONE STORICO-SOCIOLOGICA DEL CINEMA**

- 1.1 “FRAMMENTI DEL REALE”: LE PRIME ELABORAZIONI TEORICHE SUL CINEMA
- 1.2 LA RAPPRESENTAZIONE CINEMATOGRAFICA DEL SOCIALE
- 1.3 UN MEDIUM CHE METTE IN CONTATTO
- 1.4 IL FILM
- 1.5 L’INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA E IL SISTEMA DEI MEDIA
- 1.6 ANALISI FILMICA
- 1.7 ALCUNI ELEMENTI FILMICI DA TENERE IN CONSIDERAZIONE
  - *L’immagine filmica*
  - *Il sonoro*
  - *Il montaggio*
  - *I generi cinematografici*
- 1.8 IL POSTO DELLO SPETTATORE

### **CAPITOLO SECONDO: L’ITALIA E IL FENOMENO MIGRATORIO**

- 2.1 LE MIGRAZIONI INTERNAZIONALI IN EPOCA MODERNA E CONTEMPORANEA
  - *Le migrazioni di ancien régime*
  - *Le migrazioni tra Ottocento e Novecento: l’età liberale*
  - *Le migrazioni tra le due guerre mondiali*
  - *Le migrazioni dal secondo dopoguerra agli anni Settanta*
  - *Le migrazioni dagli anni Settanta ad oggi*
- 2.2 L’EMIGRAZIONE ITALIANA
  - *L’emigrazione italiana in età preindustriale*
  - *L’emigrazione italiana dalla seconda metà dell’Ottocento agli inizi del Novecento*
  - *L’emigrazione italiana a partire dal primo conflitto mondiale*
  - *L’emigrazione italiana durante il regime fascista*
  - *L’emigrazione italiana dal secondo dopoguerra agli anni Settanta*
- 2.3 L’IMMIGRAZIONE STRANIERA IN ITALIA: “UNA FOTOGRAFIA SOCIALE”
  - *Dai primi arrivi ad oggi: consistenza quantitativa e distribuzione territoriale*
  - *Inserimento lavorativo*
  - *Legislazione nazionale e questioni irrisolte*
- 2.4 CARATTERISTICHE DEI FLUSSI MIGRATORI DURANTE LA MODERNITÀ: ALCUNE CONSIDERAZIONI TEORICHE
- 2.5 CINEMA, IDENTITÀ NAZIONALE E MEMORIA SOCIALE

### **CAPITOLO TERZO: AMBIVALENZA DELL’IMMIGRATO STRANIERO NEL CINEMA ITALIANO CONTEMPORANEO**

- 3.1 IMMIGRATI STRANIERI, EMIGRANTI ITALIANI E CRISI DELLA CULTURA NAZIONALE
- 3.2 UNA REALTÀ MULTIETNICA

- *Arrivano quelli dell'Est: tra subordinazione lavorativa ed emarginazione sociale*
- *L'immigrato delinquente*
- *La donna dell'Est*
- *La donna di colore*
- *Profughi e clandestini*
- *Il "problema" dei rom*

3.3 *WEAR THE REVOLUTION*

3.4 IL MONDO DEGLI "ALTRI"

3.5 IL CINEMA DEL *MÉTISSAGE*

3.6 UN CONFRONTO CON GLI ITALIANI

## **CAPITOLO QUARTO: TRA CINEMA E REALTÁ**

4.1 CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE SUL CONTENUTO DEI FILM

4.2 CONSIDERAZIONI FINALI SULLO STILE DEI FILM

4.3 QUALCHE IDEA PER IL CINEMA ITALIANO

4.4 IMMIGRAZIONE STRANIERA IN ITALIA: UN PERCORSO ANCORA APERTO

## **BIBLIOGRAFIA**

## **FILMOGRAFIA**

# INTRODUZIONE

Tradizionale paese d'emigrazione, l'Italia è diventata negli ultimi decenni una nuova meta di flussi migratori sempre più consistenti ed eterogenei. L'immigrazione straniera si è così consolidata e ha cominciato ad incidere in maniera consistente su diversi aspetti della vita nazionale. Le implicazioni di questo incremento, quantitativo e qualitativo al contempo, sono allora assai rilevanti sul piano economico, politico, sociale e culturale. Nonostante questi cambiamenti, il nostro paese rimane ancora una società di partenza, nel senso che esistono tuttora significative comunità di italiani all'estero e flussi migratori che dal Belpaese muovono in direzione di altre nazioni, soprattutto europee, e dal Mezzogiorno si dirigono verso il Nord della penisola. Di conseguenza la società italiana si trova, da un lato, ad affrontare un inedito problema sociale (la presenza di comunità immigrate sul territorio nazionale) e deve necessariamente individuare una strategia adeguata per risolvere le problematiche che da esso derivano, dall'altro lato, è costretta a fare i conti con una memoria storica di emigrazione che, se adeguatamente valutata, può rappresentare anche una "risorsa" aggiuntiva per far fronte alle difficili sfide future che attendono la nazione.

In questo contesto si inserisce il cinema come uno dei maggiori produttori di materiale documentario sulla realtà sociale, capace cioè di favorire un'analisi attenta dell'attuale situazione societaria, delle sue problematiche più spinose e urgenti e di alcune raffigurazioni contrastanti presenti all'interno della cultura e dell'immaginario collettivo nazionale. Lo scopo di questo percorso di ricerca diviene allora quello di rilevare: come l'immigrato viene percepito e rappresentato dal nostro cinema; in che modo è rievocata all'interno dei film che si concentrano sul tema dell'immigrazione straniera in Italia la memoria storica dell'esperienza passata dei nostri connazionali emigrati all'estero; quali problematiche sociali sono percepite come particolarmente urgenti e significative per gli equilibri sociali, politici, economici e culturali del paese.

Queste finalità conoscitive sono perseguite all'interno di un preciso quadro epistemologico che vede nell'analisi delle rappresentazioni cinematografiche un valido strumento per rilevare comportamenti diffusi, saperi condivisi, valori morali, simboli, interpretazioni, ideologie, paure collettive, stili di vita e molti altri aspetti del reale, magari ancora opachi o inesplorati, presenti in una società nel corso di uno specifico momento storico. L'occhio cinematografico, contribuendo a definire la maniera in cui va percepito o immaginato il mondo, partecipa anche alla determinazione della realtà attraverso l'edificazione di una memoria e di una coscienza collettiva. Da un lato, il cinema riflette i comportamenti e gli orientamenti di una società, è un prezioso testimone dei modi di agire e di pensare presenti in una comunità ed è uno specchio (magari idealizzato, o magari deformato, ma non per questo meno fedele) dei gesti, delle abitudini, delle aspirazioni, delle credenze e dei valori che danno corpo ad una cultura. Dall'altro, il mezzo cinematografico funge da agente sociale poiché interviene su processi collettivi, consolida o rompe convinzioni diffuse, fornisce modelli a cui ispirarsi, fa emergere aspirazioni represses, aggrega individui con medesimi gusti o opinioni e alimenta mode.

L'impostazione del lavoro diviene quindi interdisciplinare dal momento che si dirama lungo due direttrici fondamentali: la storia e la sociologia del cinema, per avere un quadro generale di riferimento più preciso e articolato sul medium oggetto d'indagine; lo studio dei fenomeni migratori, sia in una prospettiva storica, con particolare riferimento all'età contemporanea, sia dal punto di vista della sociologia delle migrazioni, per ricostruire una panoramica generale delle migrazioni internazionali e, in particolare, dei flussi che interessano da vicino il nostro territorio nazionale.

Muovendosi su due terreni paralleli, e per certi versi inconciliabili, e non potendo ricostruire in un unico lavoro dei dibattiti accademici e multidisciplinari di vastissima portata, si è deciso

di comporre nei primi due capitoli una ricognizione generale delle prospettive e degli studi utili a centrare i diversi fenomeni presi in esame e a costituire una cornice di riferimento teorico adeguata per la successiva analisi qualitativa dei film italiani prodotti tra il 1994 e il 2010 che si occupano in maniera diretta della tematica immigratoria nell'Italia contemporanea.

Nel primo capitolo, attraverso un approccio teorico-metodologico di tipo storico-sociologico, che tenga però anche in debito conto alcune riflessioni sul linguaggio e sulle componenti cinematografiche per meglio comprendere i testi audiovisivi nella loro integrità strutturale, si è cercato di realizzare una perlustrazione degli studi storici e sociologici sul cinema al fine di inserirlo all'interno di un appropriato quadro teorico. Si è allora rilevato che tali indagini in un primo momento, secondo un'impostazione positivista, hanno cercato di rilevare l'attitudine del mezzo cinematografico a cogliere e, in un certo senso, a continuare l'esperienza del reale, ma poi, attraverso le analisi sulla rappresentazione cinematografica del sociale, hanno evidenziato lo stretto rapporto del medium con il vasto e multiforme complesso dell'immaginario collettivo e con la società nel suo complesso, delineando così la sua capacità testimoniale e la sua funzione di agente sociale. Il dispositivo cinematografico diviene in questo modo - senza però dimenticare le logiche industriali sottostanti al testo audiovisivo e il suo inserimento all'interno del sistema mediale - uno strumento che accorcia la distanza tra oggetto scopic e osservatore, consentendo infine a quest'ultimo di giungere ad una più ampia comprensione dell'esistente.

Nel secondo capitolo, si è provato a delineare una panoramica generale ed un *excursus* storico dei fenomeni migratori in epoca moderna e contemporanea, prestando particolare attenzione a quei flussi che hanno interessato la storia del nostro paese: trasformatosi a partire dagli anni Settanta del Novecento da tradizionale paese d'emigrazione in nuova meta d'immigrazione. Si è cercato allora di illustrare, in maniera certo sommaria e riassuntiva, l'evoluzione delle dinamiche migratorie dal periodo mercantilista fino ai giorni nostri (cercando di sottolineare la continuità storica di molti flussi) e di analizzare il modo in cui i processi migratori hanno inciso sulla storia nazionale (storia dell'emigrazione italiana e dell'immigrazione straniera in Italia), evidenziandone anche certe caratteristiche peculiari e sviluppando alcune considerazioni teoriche.

Si è potuto così giungere al terzo capitolo, vero centro focale di questa dissertazione, in cui è stato indagato come il cinema italiano degli ultimi venti anni ha raccontato l'immigrazione straniera nel nostro paese, quali elementi ha preso in considerazione, che tipo di problematiche ha evidenziato e, soprattutto, che genere di interpretazioni ha fornito. Tali obiettivi sono stati perseguiti attraverso l'analisi filmica di pellicole italiane che affrontano in maniera diretta la tematica immigratoria. Si è realizzata allora una ricerca documentale di tipo qualitativo che vede nel film la fonte appropriata da cui estrapolare utili considerazioni per la descrizione e l'interpretazione dell'attuale realtà sociale.

Ogni analisi, però, è sempre preceduta da un'esperienza spettatoriale, rispetto alla quale costituisce un approfondimento, una rielaborazione, ma senza la quale non potrebbe mai avvenire. I film oggetto d'indagine, allora, sono stati sottoposti ad una duplice visione. In un primo momento, sono stati osservati dal punto di vista dello spettatore comune, non sottraendosi così al piacere di una visione "immediata". Successivamente, gli stessi testi sono stati sezionati ed esaminati approfonditamente.

Si tratta, dunque, di un'indagine in prospettiva storico-sociologica di tipo contenutistico, che consente di cogliere con pienezza i dati che ogni opera ci offre, senza tralasciare l'analisi delle componenti cinematografiche necessaria per una più profonda comprensione della narrazione filmica. In questa ottica, la prima operazione che si è cercato di realizzare, attraverso la consultazione dei cataloghi della produzione cinematografica italiana, è stata quella di censire i film italiani che affrontano apertamente l'immigrazione straniera in Italia. Si è scelto come punto di partenza il 1994, anno in cui è stato prodotto *Lamerica* di Gianni Amelio, sugli sbarchi dei profughi albanesi in Puglia. Dall'«invasione albanese» agli inizi degli anni '90, il fenomeno migratorio e le problematiche ad esso connesse sono diventate sempre più importanti sia per il sistema politico, sia per l'opinione pubblica.

Questa maggiore attenzione verso i flussi migratori in direzione del nostro paese si è riversata anche nel cinema italiano che ha mostrato grande interesse, soprattutto grazie all'operato di giovani registi, per la presenza straniera sul territorio nazionale. Questo atteggiamento particolarmente attento al fenomeno immigratorio è spiegabile sia alla luce della sua maggiore rilevanza sociale, sia perchè l'immigrazione ha assunto una "funzione

specchio”, nel senso che si è rilevata una cartina di tornasole attraverso cui raccontare la società italiana *tout court*, soprattutto nei suoi aspetti meno noti e più problematici.

Inoltre, si è potuto evidenziare il tentativo da parte di molti cineasti nostrani di recuperare lo spirito di ricerca e l’attenzione per il mondo degli “ultimi” - che il più delle volte rimane fuori dall’attenzione dei media, salvo che in occasione di particolari inchieste, scandali o fatti di sangue - tipico dell’espressione artistica e narrativa del neorealismo. Si è quindi dovuto fare i conti anche con una tradizione culturale e cinematografica nazionale che si manifesta oggi in una sua inedita versione aggiornata - grazie pure ai riferimenti espliciti ad altre cinematografie nazionali - capace di abbandonare vecchi clichè per riproporre *topoi* narrativi e luoghi filmici in una nuova veste, ma utili ancora per scrutare da vicino e registrare le dinamiche societarie, la realtà circostante e le attitudini sociali e culturali degli italiani.

Nel quarto e conclusivo capitolo, infine, si è voluta trarre qualche considerazione finale sulle tematiche via via affrontate lungo tutto il percorso di ricerca. In particolare, sono state dibattute alcune valutazioni critiche sui testi studiati sia in relazione al piano contenutistico, sia in rapporto alla cifra stilistica. Inoltre, si è cercato di prospettare alcune riflessioni in relazione allo stato di salute della nostra industria cinematografica, mettendone in evidenza alcuni punti di forza sui quali occorre insistere e talune debolezze strutturali su cui invece sarebbe opportuno intervenire al più presto, e in rapporto alla necessità di costruire un modello d’integrazione più adeguato a garantire l’inserimento delle compagini immigrate all’interno della società italiana, riconoscendone un ruolo più attivo nella sfera pubblica e facendo particolare riferimento alle dinamiche culturali ed identitarie legate ai processi migratori.

## CAPITOLO PRIMO

### FUNZIONE E FRUIZIONE STORICO-SOCIOLOGICA DEL CINEMA

Uno dei grandi poteri del cinema è il suo animismo. Sullo schermo non esistono nature morte. Gli oggetti hanno degli atteggiamenti. Gli alberi gesticolano. Le montagne, come l'Etna, significano [...]. Alla fine, quando l'uomo appare tutto intero, è la prima volta che lo si vede, osservato attraverso un occhio che non è un occhio umano [...]. Il cinematografo provoca, ancor più di un gioco di specchi inclinati, simili incontri inattesi con se stessi. L'obiettivo della macchina da presa è un occhio dotato di capacità analitiche inumane: mette a nudo gli individui nella loro verità; li costringe a guardarsi senza scuse; rivela a ciascuno quel se stesso che non si era mai prima incontrato.

J. Epstein, *Il cinematografo visto dall'Etna*

In linea generale possiamo distinguere due differenti approcci teorico-metodologici allo studio del cinema:

1. un orientamento critico-estetico, intento a indagare i testi cinematografici come espressione della personalità e della visione del mondo del loro autore e come prodotti autoreferenziali che dialogano intimamente con le loro componenti e con i film, gli autori, le scuole che li hanno preceduti lungo la storia, ormai più che centenaria, del medium cinematografico. Si tratta di un'impostazione analitica che attinge a piene mani dai risultati, spesso brillanti, di ambiti disciplinari quali l'estetica, la filosofia del cinema, la semiotica, la narratologia e la filmologia, per focalizzare la propria attenzione sul linguaggio, sull'integrità e sull'organizzazione interna del testo filmico, finendo spesso però per perdere di vista l'indissolubile rapporto che lega il cinematografo alla realtà storico-sociale da cui scaturisce;
2. un orientamento storico-sociologico, propenso a mettere a fuoco la confidenziale dialettica che si instaura tra la macchina da presa e il suo oggetto scopico, per individuare alcune tracce del reale e rilevare proprio quel rapporto inscindibile tra cinema e società che costituisce il punto debole del primo paradigma. In altre parole, questa prospettiva ignora la cosiddetta "*politique des auteurs*", nata in Europa negli anni Cinquanta, che vede nel regista l'unico artefice dell'opera filmica e spesso non considera l'organicità testuale del film, ma in compenso, servendosi delle categorie scientifiche della storiografia e della sociologia, colloca le narrazioni filmiche nella loro temporalità e nel loro contesto sociale, ne indaga le dinamiche produttive, distributive e di consumo ed esplora i processi di scambio reciproco tra pellicola e ambiente sociale che fanno del cinema un prezioso testimone dell'epoca<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Naturalmente si tratta di una semplificazione che non pretende di essere esaustiva. Gli approcci teorici al cinema, sia in ambito accademico, sia nel mondo della critica cinematografica, presentano livelli di differenziazione e di complessità molto elevati e risultano difficilmente catalogabili in questa dicotomia. Si pensi, tra i possibili esempi, alle ricerche che utilizzano la psicologia cognitiva per delineare i processi effettivi messi in opera dallo spettatore durante la fruizione filmica. Ciò nonostante la distinzione tra lettura estetica e

Entrambi gli approcci rilevano alcuni elementi fondanti del fenomeno cinematografico, ma ne tralasciano altri. L'atto di assumere una particolare prospettiva teorica sembra condurre paradossalmente ad escludere dal proprio campo visivo molti altri aspetti necessari a comprendere appieno la complessità di uno dei media più influenti del XX secolo. Una chiara definizione di questa *impasse* teorica è fornita da Peppino Ortoleva. Egli individua nella diatriba sull'autore-regista uno dei cardini fondanti della cieca contrapposizione tra lettura storica e lettura estetica del cinema:

Il luogo comune secondo cui ogni film ha comunque uno e un solo autentico autore (il regista), che costituisce una comoda quanto discutibile convenzione largamente accolta nelle «storie del cinema» di matrice critico-estetica, è certamente difficile da accettare per lo studioso che intenda trattare il film come testimone del suo tempo. Ciò ha portato da un lato alla ricerca di «soggetti» collettivi cui imputare la produzione filmica di un'epoca (come lo stato autoritario, Hollywood, o ancora la società - il pubblico - nel suo insieme, che proietterebbe nel cinema le proprie angosce) dall'altro al tentativo di rivalutare il carattere preterintenzionale, sebbene non necessariamente «automatico», di molte delle informazioni più significative che vengono trasmesse dal cinema<sup>2</sup>.

Secondo lo studioso partenopeo questo contrasto, a prima vista irrisolvibile, conduce a molteplici incongruenze metodologiche:

Fra l'altro, in questo modo si è rafforzata la differenziazione fra l'approccio propriamente storico e quello critico-estetico ai testi cinematografici. Quest'ultimo tende a leggere nel film, in linea con la tradizione della critica letteraria, l'espressione di un singolo, con un proprio stile e una propria tematica personali, a costo di eliminare dal quadro il carattere sociale della produzione, di ridurre le altre professionalità coinvolte nella creazione del film a puro supporto tecnico dell'individuo creatore, il regista. L'approccio storico al contrario finisce spesso con l'ignorare il contributo dei singoli autori, facendo del film la proiezione o lo specchio di un soggetto impersonale e sfuggente. Ancora, mentre la storia del cinema di matrice critico-estetica tende a mettere in connessione fra loro i testi di un singolo autore, o di una «scuola», anche elaborati in tempi distanti, gli storici tendono a collegare tra loro i film prodotti in un unico arco di tempo, anche appartenenti a filoni artistici assai differenti<sup>3</sup>.

Oggi, quindi, appare evidente la necessità di un'impostazione teorica matura che parta dalla consapevolezza della complementarietà di questi due differenti approcci. È impensabile analizzare un film senza tenere in conto il suo stretto legame con la realtà storico-sociale che lo circonda, con i processi produttivi entro cui prende vita e con il linguaggio e la tradizione artistica a cui si ispira. Sarebbe un errore imperdonabile per lo storico, o per il sociologo, non valutare il film nella sua totalità, come entità unitaria, e non vagliarne le implicazioni estetiche e linguistiche che reca con sé. Solo il tentativo di una duplice visione, che getta uno sguardo al testo filmico nella sua unicità e un'occhiata al contesto sociale e industriale in cui si forma, può consentirci di cogliere interamente il significato (testuale e sociale) della pellicola. Non si può pensare, insomma, di scoprire la testimonianza posta in essere da un film sulla società ad esso coeva senza un'attenta analisi dei suoi elementi costitutivi: immagini, suoni, illuminazione, montaggio, ecc.. Il rischio è di dar vita a un'indagine meramente contenutistica, incapace di fornirci informazioni sul vivere sociale. Allo stesso modo sarebbe inammissibile per il semiologo, o per il filmologo, non sottoporre anche ad analisi storica e sociale la pellicola o non tenere in giusto conto le implicazioni economico-industriali che incidono sulla formazione dell'opera. Questo non significa che sia auspicabile un superamento della divisione dei compiti tra i vari ambiti disciplinari. È, però, necessario tenere in considerazione gli sviluppi e i successi delle altre impostazioni teoriche al fine di

---

lettura storica rimane valida per un buon numero di ricerche. Per una sintesi chiara e accurata dei più importanti contributi di teoria cinematografica si rinvia alla lettura di F. Casetti, *Teorie del Cinema 1945-1990*, Bompiani, Milano, 1993 e S. Bernardi, *Introduzione alla retorica del cinema*, Le Lettere, Firenze, 1994.

<sup>2</sup> P. Ortoleva, *Cinema e storia. Scene dal passato*, Loescher, Torino, 1991, pp. 7-8.

<sup>3</sup> P. Ortoleva, *Cinema e storia*, cit., p. 8.

realizzare una ricerca quanto meno ingenua possibile. È forse questa la lezione più importante impartita dalla pragmatica del cinema negli anni Ottanta:

Il film viene collegato all'ambiente sociale in cui appare, con i suoi bisogni, le sue abitudini, le sue aspettative, i suoi modi di fare; al momento e al luogo in cui è prodotto e proiettato; all'azione di chi lo porta avanti e di chi lo fruisce, con i rispettivi orientamenti, intenzioni, capacità; all'insieme dei testi che lo accompagnano, vuoi materialmente (quali complemento del programma: volantini, cortometraggi, ecc.), vuoi virtualmente (quali possibili rinvii: citazioni, omaggi, rielaborazioni, ecc.) ecc. In una parola, il *testo* (filmico) è messo in relazione con il suo *contesto* e cioè con l'"ntorno" in cui si trova, o perlomeno intende, operare<sup>4</sup>.

L'analisi del testo filmico e dei suoi elementi costitutivi deve essere accompagnata dall'analisi del contesto sociale e produttivo in cui si trova ad operare. Solo da questo confronto ricaveremo le informazioni necessarie a capire il significato sociale del film. Una ricerca di sociologia del cinema, ad esempio, manterrà sempre come sua finalità precipua quella di comprendere, attraverso lo studio della rappresentazione cinematografica, quali aspetti sociali sono diventati visibili e quali elementi opachi si agitano ancora sotto le pieghe della società, ma per centrare a pieno il suo proposito dovrà fare i conti con un testo articolato secondo precise logiche e con un livello di complessità da non sottovalutare.

Questa dissertazione si pone, pertanto, all'interno del secondo approccio teorico-metodologico sopra menzionato, ovvero quello storico-sociologico, ma cercherà di tenere in debito conto anche alcune riflessioni sul linguaggio e sulle componenti cinematografiche per meglio comprendere i testi audiovisivi nella loro integrità strutturale. Nel corso di questo capitolo si cercherà, dunque, di articolare tale progetto attraverso:

- un *excursus* degli studi storici e sociologici del cinema. Questi in un primo momento, secondo un'impostazione positivista, hanno cercato di rilevare l'attitudine del mezzo cinematografico a cogliere e, in un certo senso, a continuare l'esperienza del reale, ma poi, attraverso le indagini sulla rappresentazione cinematografica del sociale, hanno evidenziato lo stretto rapporto del medium con il vasto e multiforme complesso dell'immaginario collettivo e con la società nel suo complesso, delineando così la sua capacità testimoniale e la sua funzione di agente sociale;
- l'inclusione del cinema entro una precisa cornice teorica. Il dispositivo cinematografico, infatti, accorcia la distanza tra oggetto scopico e osservatore e consente a quest'ultimo di rilevare particolari significativi, giungendo in questo modo ad una maggiore comprensione dell'esistente;
- una più attenta definizione teorica del testo filmico. Il film è stato oggetto di diverse speculazioni concettuali che, attraverso l'utilizzo di una serie di metafore, hanno contribuito a metterne in rilievo la sua validità informativa;
- l'esplicazione delle logiche industriali sottostanti al testo audiovisivo, il suo inserimento all'interno del sistema mediale e il continuo confronto con la modernità e i suoi più recenti sviluppi;
- lo sforzo di precisare l'approccio metodologico della ricerca e gli elementi testuali da tenere in considerazione per una migliore analisi filmica, capace cioè di andare oltre il piano contenutistico;
- la descrizione del rapporto tra film e spettatore, in cui si riconosca il contributo attivo del pubblico nella definizione del testo filmico.

## 1.1 "FRAMMENTI DEL REALE": LE PRIME ELABORAZIONI TEORICHE SUL CINEMA

---

<sup>4</sup> F. Casetti, *Teorie del Cinema 1945-1990*, cit., p. 278.



Le innovazioni tecnologiche che videro la luce nel XIX secolo, soprattutto nel campo dei trasporti e delle comunicazioni, mutarono definitivamente l'aspetto del mondo e consentirono l'ingresso dell'umanità in una nuova fase storica: la modernità<sup>5</sup>. Le conseguenze politiche, economiche, sociali e culturali furono epocali e determinarono «una profonda trasformazione nelle dimensioni della vita e del pensiero»<sup>6</sup>.

Tra le invenzioni più significative degli ultimi trent'anni dell'Ottocento vi è senza ombra di dubbio il cinema. Louis e Auguste Lumière, prendendo ispirazione dai tentativi di molti predecessori e sviluppando le sperimentazioni tecniche avviate negli U.S.A. da Thomas Alva Edison<sup>7</sup>, riuscirono per primi a organizzare l'ormai mitica proiezione pubblica a Parigi del 28 dicembre 1895 dando così vita al cinematografo:

L'inaugurazione del nuovo spettacolo avviene al 14, Boulevard des Capucines, nel Salon Indien del *Grand Café*. La sala viene affittata per un anno, per 30 franchi al giorno. Quella sera si fatica non poco a convincere alcuni frettolosi passanti a presenziare, per un solo franco, al misterioso spettacolo. Ma, alla fine, oltre ad alcuni invitati ben trentatré spettatori fanno il loro ingresso nella sala, capiente per cento posti e fortemente ventilata. Quando si spengono le luci, sul telone bianco dello schermo appare

---

<sup>5</sup> Anche in questo caso siamo in presenza di una semplificazione. I processi storici che favorirono l'avvento della modernità sono estremamente complessi e si svilupparono lungo un arco temporale plurisecolare. Non è questa la sede per discuterli, anche perché una tale problematica esula dagli obiettivi di questa dissertazione. Sinteticamente, però, si può affermare che la modernità emerse come risposta al collasso dell'*ancien régime*, che da secoli regolava e canalizzava la vita degli uomini e delle donne entro strutture chiuse e immutabili, e fu favorita da quattro grandi sconvolgimenti di portata epocale: la rivoluzione scientifica, che sganciò la scienza dal corpo del pensiero filosofico basandone l'autonomia sull'utilizzo del metodo sperimentale e sull'osservazione empirica; la rivoluzione industriale, che consolidò il sistema capitalistico incentrato sullo scambio di mercato; le rivoluzioni politiche di fine Settecento e inizi Ottocento, che sovvertirono l'ordine gerarchico legittimato dalla tradizione e favorirono la nascita di diversi stati nazionali; la rivoluzione dei trasporti e delle comunicazioni, che aumentò i livelli d'interconnessione e d'interdipendenza tra le varie regioni del globo, favorì l'avvento dell'idea di simultaneità globale e diede, a sua volta, un nuovo impulso allo sviluppo economico e tecnologico. La bibliografia sulle origini della modernità e sui processi ad essa connessi è sterminata, soprattutto se si tiene conto dell'influenza esercitata dalle comunicazioni di massa su questi fenomeni. Sul rapporto tra media e modernità, che è poi l'argomento che può più interessare in questa sede, si rinvia, ai testi: A. Briggs, P. Burke, *Storia sociale dei media: da Gutenberg a internet*, Il Mulino, Bologna, 2002; Z. Ciuffoletti, *Storia sociale della comunicazione. Aspetti generali e casi studio*, Editrice 2P, Firenze, 2002; E. L. Eisenstein, *La rivoluzione inavvertita. La stampa come fattore di mutamento*, Il Mulino, Bologna, 1986; H. Innis, *Le tendenze della comunicazione*, Sugarco, Milano, 1982; S. Kern, *Il tempo e lo spazio: la percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Il Mulino, Bologna, 1988; M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano, 2008; J. B. Thompson, *Mezzi di comunicazione e modernità. Una teoria sociale dei media*, Il Mulino, Bologna, 1998.

<sup>6</sup> J. Osterhammel, N. P. Petersson, *Storia della globalizzazione*, Il Mulino, Bologna, 2005, p. 72.

<sup>7</sup> La bibliografia sulle origini del cinema è anch'essa molto vasta. Interessanti ricostruzioni dello sviluppo delle tecnologie che portarono alla nascita del cinematografo le ritroviamo in: S. Bernardi, *L'avventura del cinematografo*, Marsilio, Venezia, 2007; D. Bordwell, K. Thompson, *Storia del cinema e dei film*, 2 voll, Il Castoro, Milano 2002, in cui si afferma la natura collettiva della scoperta cinematografica: «È difficile attribuire l'invenzione del cinema a un singolo esperimento. La nascita del cinema non avvenne in un momento: al contrario, la tecnica delle immagini in movimento emerse dall'insieme dei vari contributi che provenivano soprattutto da Stati Uniti, Germania, Inghilterra e Francia». Tra le invenzioni più significative di questo periodo ricordiamo: il *Kinetoscopio* di Edison e del suo collaboratore Dickson, provvisto di pellicola da 35mm; il *bioskop* dei fratelli Max ed Emil Skladanowsky, con due nastri di pellicola da 53 mm; il *cinématographe* dei fratelli Lumiere, con pellicola da 35 mm e un meccanismo a intermittenza. In M. L. DeFleur, S. J. Ball-Rokeach, *Teorie delle comunicazioni di massa*, Il Mulino, Bologna, 1995, la spinta decisiva alla nascita del cinema viene attribuita ad Edison, il quale però non seppe sfruttare appieno le proprie intuizioni: «Fu Thomas Alva Edison a formulare la combinazione essenziale per dare vita al cinema, ma furono in tanti a contribuire, da molte parti del mondo. Dal laboratorio di Edison uscirono la cinepresa e un proiettore cinematografico. Era appena incominciato l'ultimo decennio dell'Ottocento. Edison pensava che l'impiego commerciale della proiezione di immagini in movimento sarebbe stato un fenomeno passeggero che avrebbe presto perso interesse per la gente, perciò aveva poca fiducia nel valore commerciale delle sue scoperte. Egli pensava di sfruttare commercialmente il suo apparecchio per proiettare immagini da mostrare ad uno spettatore pagante per volta (*peepshow*). Tuttavia il *kinetoscopio* era molto limitato e molti altri, in America e in Europa, capirono quali potevano essere le possibilità per un migliore sfruttamento di questa lanterna magica di immagini in movimento. Anche se Edison aveva dato il maggiore contributo alla realizzazione pratica del cinematografo scoprendo la tecnologia di partenza, fu compito di altri spiriti più avventurosi perfezionare la tecnica e farne un mezzo di intrattenimento di massa per moltitudini di persone».

la proiezione fotografica delle porte della fabbrica Lumière, a Lione. Tutti pensano alla “vecchia” *Lanterna Magica*, a causa dell’immagine fissa, ma improvvisamente le porte della fabbrica si aprono e appare una folla di operai e di ragazze, alcuni cani corrono, passa un’automobile... È la vita, la natura ripresa dal vero. Gli spettatori sono estasiati, inizialmente convinti di essere preda di allucinazioni. Vengono proiettate una decina di “scene di vita”: le bobine sono lunghe non più di 17 metri. Tra i “film” che entreranno nella storia *L’arroseur arrosé*, *Les forgerons*, *L’arrivée d’un train en gare* (che causò il panico tra il pubblico, convinto di essere investito dal... locomotore)<sup>8</sup>.

Queste immagini in movimento rivelarono l’avvento della modernità e, «attorno a fuochi narrativi ancora incerti»<sup>9</sup>, divennero in poco tempo strumenti di intrattenimento di massa, depositari di sogni collettivi, serbatoi di miti, ricordi, memorie visive, fantasie, dove mostrare e rappresentare la nuova epoca, iconizzandola nell’immaginario collettivo e dando volto a personaggi e vita a vicende che prima si trovavano soltanto nelle pagine dei giornali o nei romanzi<sup>10</sup>. Nacque, così, una delle maggiori e più influenti industrie culturali della contemporaneità:

[...] questa invenzione bene concludeva, unitamente alla contemporanea invenzione dell’automobile, un secolo che era stato caratterizzato da tutta una serie di profondi mutamenti economici, sociali, politici derivati in larga misura dall’introduzione delle nuove tecnologie, dalla trasformazione del lavoro manuale in lavoro meccanico: una trasformazione più generale che coinvolgeva gli stessi rapporti fra il singolo e la collettività, e fra l’uomo e la natura. Il cinema, e su un piano differente l’automobile, dovevano costituire in un certo senso la sintesi ed anche il simbolo di un lungo processo di meccanizzazione della vita individuale e sociale, e proprio essi rappresenteranno, nel Novecento, i fattori determinanti di profondi mutamenti nelle strutture sociali, almeno nell’ambito della società occidentale, Stati Uniti ed Europa<sup>11</sup>.

La stretta connessione tra il cinema e la nuova realtà sociale, scaturita dall’avvento della modernità, suscitò la curiosità intellettuale di numerosi studiosi. Le prime ricerche storico-sociologiche sulla macchina cinematografica trovarono negli studi sulla fotografia il loro punto di partenza e si caratterizzarono per un’impostazione di tipo positivista. Le immagini in movimento vennero considerate utili strumenti tecnici di riproduzione del reale, capaci di documentare in maniera scientifica, grazie alla presunta oggettività del dispositivo, la realtà circostante attraverso la registrazione di alcuni “frammenti del reale”. Questa impostazione teorica vedeva nel documentario - intento a riprodurre, alla stregua della fotografia, la realtà fenomenica così come si presentava dinanzi agli occhi dell’operatore - il suo naturale oggetto di studio. La tendenza documentaristica, che invitava a vedere la vita nella sua quotidianità, come se fosse riflessa in uno specchio, faceva del cinema un attento testimone dell’epoca. Questi primi commentatori, di conseguenza, concepirono lo schermo come un prosieguito della realtà e come una sorta di “documento assoluto”, adatto a cogliere le ultime vestigia del mondo pre-moderno (il documentario etnografico) e le prime manifestazioni della nuova epoca (attualità, *newsreel*, *phantom ride*, ecc.):

In un primo tempo, sia il cinema sia la fotografia vennero esaltati come strumenti tecnici di *riproduzione* del reale, capaci quindi di documentare e preservare il passato non solo con sorprendente fedeltà, ma anche in modo parzialmente preterintenzionale, in quanto alla sospetta soggettività dell’operatore umano avrebbero affiancato, se non sostituito, l’indifferente oggettività della macchina. Al tempo stesso, cinema e fotografia venivano celebrati come strumenti di evocazione e di messa in scena, capaci di «raccontare», o meglio di «far vedere» il passato qual era veramente stato (conformemente al progetto positivistico di una storiografia pienamente oggettiva e scientifica) senza la mediazione di interpreti e narratori, anzi, senza neppure la mediazione, ambigua e manipolabile, della parola scritta o parlata<sup>12</sup>.

---

<sup>8</sup> M. Moscati, *Breve storia del cinema*, Bompiani, Milano, 2000, pp. 14-15.

<sup>9</sup> Z. Ciuffoletti, E. Tabasso, *Breve storia sociale della comunicazione*, Carocci, Roma, 2005.

<sup>10</sup> G. Cesareo, P. Rodi, *Il mercato dei sogni*, Bruno Mondadori, Milano, 1996.

<sup>11</sup> G. Rondolino, *Storia del cinema*, 2 voll., UTET, Torino, 2006, p. 3.

<sup>12</sup> P. Ortoleva, *Cinema e storia*, cit., p. 2.

La realtà, dunque, si presentava sul telone in tutta la sua essenza e il cinema, ricalcando la ricchezza del reale, diveniva, in qualche modo, una continuazione del mondo. L'occhio del dispositivo, capace di stabilire una prossimità con la realtà fisica, si poneva come una replica e un proseguimento dell'ambiente circostante. Con il passare degli anni, però, anche grazie all'utilizzo tanto del medium fotografico quanto di quello cinematografico per scopi politici e militari da parte dei governi occidentali, furono sollevate, in seno alla comunità scientifica, numerose critiche a tale impostazione. In prima istanza, si riconobbe al film, oltre al suo contenuto narrativo, anche una specifica capacità iconografica meritevole di essere analizzata attraverso una metodologia più completa, idonea a riflettere su entrambi i livelli del testo audiovisivo. Inoltre, concentrando l'attenzione sui film di finzione, nacque la consapevolezza, valida anche per il documentario, che l'opera cinematografica è il frutto di un processo di manipolazione dell'immagine che, attraverso una messa in scena, un montaggio e degli effetti speciali, deforma l'oggetto scopic e "ricostruisce" la realtà a partire da un preciso punto di vista. L'immagine in movimento, dunque, acquisì uno statuto di verità incerto e venne concepita come una finzione posta in essere da una pluralità di figure professionali: si riconobbe, insomma, il suo carattere sociale e intersoggettivo. In altre parole, il valore del film non risiedeva più nella registrazione meccanica, immediata e scientifica del mondo, quanto piuttosto nella sua abilità nel creare un "altrove" cinematografico che, pur prendendo spunto dalla società in cui si formava, raffigurava una ricostruzione *ad hoc* del reale, strumentale agli specifici obiettivi comunicativi del testo.

La presunta continuità/coincidenza esistenziale tra cinema e realtà fisica, insita nelle prime ricerche di tipo positivista, condusse parte della critica, coeva e postuma, ad abbracciare una sorta di "realismo ontologico", colpevole, secondo alcuni commentatori<sup>13</sup>, di aver trattenuto a lungo parte della teoria cinematografica nell'erronea convinzione che la base fotografica del cinema conduca inevitabilmente a rintracciare la peculiarità del mezzo nella sua capacità di registrare il mondo, di copiarlo meccanicamente e di cogliere alcuni "frammenti del reale", restituendoci così la società circostante nella sua pienezza, facendola rivivere sullo schermo e prolungandone in tal modo la nostra esperienza.

Questa forma di realismo esistenziale la ritroviamo, ad esempio, nella prospettiva teorica di un grande critico cinematografico come André Bazin. Secondo l'intellettuale francese, infatti, vi è una perfetta identità tra realtà e cinema. Questo coglie la pienezza del reale, esibisce la verità del mondo, che a sua volta rivive sullo schermo, e offre a noi spettatori la possibilità di ampliare la nostra esperienza delle cose terrene e, di conseguenza, la nostra partecipazione all'esistente. L'analisi di Bazin parte dal cosiddetto "complesso della mummia" delle arti plastiche secondo cui queste, su un piano psicoanalitico, svolgono il ruolo di un imbalsamatore, ovvero rispondono ad un'ossessione riproduttiva che tenta di reagire positivamente all'esigenza psicologica di vincere la morte:

Una psicanalisi delle arti plastiche potrebbe considerare la pratica dell'imbalsamazione come un fatto fondamentale della loro genesi. All'origine della pittura e della scultura, si troverebbe il «complesso» della mummia. La religione egizia diretta interamente contro la morte faceva dipendere la sopravvivenza dalla perennità materiale del corpo. Essa soddisfa con ciò un bisogno fondamentale della psicologia umana: la difesa contro il tempo. La morte non è che la vittoria del tempo. Fissare artificialmente le apparenze carnali dell'essere vuol dire strappare al flusso della durata: ricondurlo alla vita<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> P. Bertetto, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Bompiani, Milano, 2008, in cui si legge a p. 12: «Nella cultura cinematografica contemporanea, infatti, la tesi del realismo ontologico dell'immagine fotografica e filmica ha goduto di un prestigio indubbio e sicuramente eccessivo. La pretesa di un rapporto forte tra immagine e originale attesta in ogni modo un fondamento metafisico: l'idea che esista un originale e che possa essere materializzato nell'immagine implica un presupposto idealistico e una concezione dell'essere conforme alla tradizione della metafisica occidentale, che la filosofia contemporanea da Nietzsche a Heidegger, da Derrida a Deleuze, ai loro interpreti, hanno contribuito variamente a superare».

<sup>14</sup> A. Bazin, *Che cos'è il cinema*, Garzanti, Milano, 1973, p. 3.

E ancora continua il fondatore, insieme con Jacques Doniol-Valcroze, dei prestigiosi «Cahiers du Cinéma» (1952):

È chiaro che l'evoluzione parallela dell'arte e della civiltà ha liberato le arti plastiche da queste funzioni magiche (Luigi XIV non si fa imbalsamare: si contenta di un ritratto di Lebrun). Ma essa non poteva che sublimare a uso di un pensiero logico questo bisogno incoercibile di esorcizzare il tempo. Non si crede più all'identità ontologica del modello e del ritratto, ma si ammette che questo ci aiuta a ricordarci di quello, e dunque a salvarlo da una seconda morte spirituale [...]. Non si tratta più della sopravvivenza dell'uomo, ma più in generale della creazione di un universo ideale a immagine del reale e dotato di un destino temporale autonomo<sup>15</sup>.

La fotografia porta avanti questo incrollabile bisogno, attraverso l'assoluta oggettività della propria riproduzione meccanica. Ciò garantisce all'invenzione di Daguerre e Niepce un potere di credibilità superiore a quello delle precedenti arti plastiche e libera queste dall'ossessione realista, per far ritrovare loro un'autonomia estetica. Il cinema, a sua volta, compie un ulteriore passo in avanti. All'oggettività fotografica, in grado di cogliere le apparenze dell'esistente, aggiunge la riproduzione del tempo, ovvero il suo divenire. In questo modo il dispositivo cinematografico raggiunge un'eguaglianza totale con l'ambiente circostante, anzi ne rappresenta una continuazione. La macchina da presa diviene un testimone partecipe e una replica della vita:

[...] il cinema aderisce al reale, e anzi partecipa alla sua esistenza. Lo fa in forza di un bisogno psicologico, che aveva già portato la scultura e la pittura a salvaguardare le apparenze degli esseri contro lo scorrere del tempo e la minaccia della morte. Lo fa in base a una possibilità tecnica, che già aveva consentito alla fotografia di registrare in modo oggettivo gli accadimenti del mondo. Lo fa anche grazie a delle scelte estetiche, che valorizzano la sua capacità di accompagnare la vita nel suo stesso scorrere. La conseguenza è che il *realismo* nel cinema (realismo appunto psicologico, tecnico e estetico a un tempo) non è una misura tra le tante: è ciò che ne contraddistingue più a fondo la natura<sup>16</sup>.

La vocazione originaria del cinematografo è quella del realismo, tanto che secondo il critico di Angers con il neorealismo italiano, i *réportages* di guerra, i film di Chaplin e il realismo socialista assistiamo all'avvento di una perfetta identità del mezzo tecnico con la vita: vale a dire allo "scioglimento" del medium cinematografico nel mondo. Sono questi i momenti in cui il cinema ci offre il respiro del mondo, ne esibisce l'essenza e smaschera il senso nascosto e la complessità del reale<sup>17</sup>. Allo spettatore, a questo punto, non spetta altro che decifrare e scoprire la realtà. Il critico francese, in conclusione, intuisce una tendenza necessaria del cinema che da lì a poco condurrà al cinema verità e a «quel bisogno di sciogliersi nel flusso della vita che è uno dei tratti forti del cinema moderno»<sup>18</sup>, a cui però egli non assisterà a causa della prematura morte.

Il pensiero di Bazin, pur rientrando in linea generale all'interno dell'approccio critico-estetico che nelle sue future elaborazioni condurrà alla già citata "*politique des auteurs*", trova una sua collocazione in questo *excursus* sulla lettura storico-sociologica del cinema, poiché concentra la propria attenzione sullo stretto rapporto tra l'occhio della cinepresa e la

---

<sup>15</sup> A. Bazin, *Che cos'è il cinema*, cit., p. 4.

<sup>16</sup> F. Casetti, *Teorie del Cinema 1945-1990*, cit., p. 34.

<sup>17</sup> L'importanza del pensiero baziniano è ben sintetizzata in M. Comand, R. Menarini, *Il cinema europeo*, Laterza, Roma-Bari, 2006, in cui si sostiene: «La novità del "realismo ontologico" di Bazin è dunque di analizzare strategie specifiche del linguaggio cinematografico tese al rafforzamento della natura realista del cinema. In questo senso egli introduce categorie importanti come quella del "montaggio proibito" (ovvero quando il *découpage* classico americano nega l'integrità spaziale e temporale dell'evento), di ontologia dell'immagine fotografica (che per la prima volta, dalla nascita dell'arte, arresta la disgregazione del tempo), di "giansenismo della messa in scena", e accoglie cineasti apparentemente lontani dall'ambito tradizionale del realismo, come Orson Welles e William Wyler, in nome di soluzioni linguistiche da essi adottate (dal piano sequenza alla profondità di campo)».

<sup>18</sup> F. Casetti, *Teorie del Cinema 1945-1990*, cit., p. 38.

realtà circostante. A differenza delle prime teorie sull'invenzione dei Lumière, Bazin capisce la necessità di approfondire lo studio del linguaggio cinematografico e dei suoi segreti iconografici. Condivide però con questi studi, l'erronea impostazione ontologica che porta a far coincidere il dispositivo tecnico con il mondo e a non approfondire le conseguenze teoretiche e strutturali della finzione filmica. Merito del critico d'Oltralpe rimane, comunque, quello di aver intuito la possibilità di cogliere sullo schermo un riflesso dell'esistente e la facoltà di leggere, attraverso il testo audiovisivo anche di finzione, le strutture di pensiero e di comportamento della società circostante.

Nell'Italia degli anni Sessanta torna in voga l'idea positivista delle prime ricerche secondo cui la macchina cinematografica, grazie alla propria componente fotografica, è in grado di cogliere "frammenti del reale" e riesce a riprodurre la verità del mondo. Con questa impostazione ritorna prepotentemente l'attenzione esclusiva verso il documentario, unica tipologia filmica capace di interessare, per l'abilità nel riprodurre meccanicamente il mondo, gli studi storico-sociologici. Antesignano di questa tesi è Antonio Mura. Egli vede il cinema come un vasto magazzino di documenti filmici ricchi di utili spunti per lo storico, una fonte documentale per il presente e un sistema espressivo in grado di raccontare, al pari della letteratura e delle arti figurative, gli eventi storici antecedenti la nascita del medium<sup>19</sup>.

Lo studioso italiano, consapevole della natura complessa del testo filmico, ne riconosce l'implicita capacità riproduttiva, ma anche il suo essere un costrutto diretto a soddisfare una specifica esigenza di comunicare. Nonostante questa consapevolezza, però, Mura è incline a rilevare solo le tracce del reale, sottostanti alla manipolazione filmica. In altre parole, il testo audiovisivo, frutto di un processo di lavorazione cosciente, riesce a cogliere autentici e veritieri frammenti dell'esistente, ma sono solo questi ad interessare il ricercatore e non il testo filmico nella sua complessità. Il film non è più un documento assoluto, come nelle prime letture storiche del cinema, ma diviene un documento manipolato su cui il ricercatore dovrà compiere un lavoro di analisi e di selezione dei "frammenti del reale" da esso offerti:

Il progetto di Mura [...] rimaneva però, per molti versi, quello stesso dei positivisti di fine Ottocento: cercare nel cinema «la storia scritta dal fulmine», i frammenti di realtà ripresi dalla macchina, l'insostituibile archivio di oggetti, gesti, comportamenti, eventi, prodotto dalla cinematografia nel corso della sua storia: con la differenza che quei «frammenti di realtà» non venivano riconosciuti come prodotto spontaneo, automatico, del mezzo, ma si presentavano come la meta finale di un paziente lavoro di ricerca e di scavo, condotto da uno storico più filologo e archeologo che interprete e narratore<sup>20</sup>.

Solo il cinema documentale è capace di cogliere la realtà sociale così come si presenta ed è in grado di rendere oggettiva, attraverso questo materiale grezzo sottoposto ad una verifica di autenticità, la realtà nell'atto di fissarne le immagini. L'analisi di Mura ha il merito di sottolineare la funzione di testimone dell'epoca storica svolta dal cinema. Questo, grazie alla propria capacità riproduttiva, offre un'immensa quantità di informazioni sulla vita sociale, sul mutare del paesaggio e su grandi e piccoli eventi della storia dell'uomo. Il punto debole di una tale impostazione risiede, però, nell'essere ancora troppo legata all'approccio positivista finalizzato a trarre dal dispositivo cinematografico i fatti come realmente sono accaduti, illudendosi così di avere dinanzi un documento veritiero in sé. Altro punto debole è quello, già accennato, di rivolgersi esclusivamente al documentario, rinunciando ad inserire i film di finzione che milioni di individui hanno consumato quotidianamente per tutto il Novecento. Così facendo si attribuisce solo al film di documentazione un certo statuto di veridicità, mentre lo si disconosce alla *fiction* e si sottovaluta l'esigenza comunicativa implicita in qualsiasi testo audiovisivo. Cosa che, peraltro, Mura ha riconosciuto su un piano teorico, ma ha dimenticato di svilupparne le implicazioni durante la sua analisi. Non cade, invece, in questo errore uno dei più grandi registi del neorealismo italiano: Roberto Rossellini. Per il *film maker* romano, il rapporto tra media audiovisivi e materiale storico (ma il discorso vale

---

<sup>19</sup> A. Mura, *Film, storia e storiografia*, Edizioni della Quercia, Roma, 1967.

<sup>20</sup> P. Ortoleva, *Cinema e storia*, cit., p. 11.

anche per la documentazione di rilevanza sociologica) è basato su un'idea più complessa, non riducibile alla sola teoria della registrazione o del rispecchiamento diretto (impostazione tipica di coloro che vedono nel film documentario, con la sua intrinseca vocazione alla rappresentazione della realtà, l'unica fonte degna di essere studiata nell'analisi storico-sociologica). Per Rossellini, anche il film spettacolare, in *estrema ratio*, può indicare allo studioso fruttuose linee di ricerca. Anche in un'opera programmaticamente basata sulla "falsificazione" di documenti accreditati, possono essere colte informazioni utili alla ricostruzione storico-sociale<sup>21</sup>. Il cinema non rende oggettiva la realtà, né attraverso la ripresa documentaria, né mediante la finzione filmica, ma aiuta ad entrare in un contatto più diretto con il reale e con l'immaginario sociale, per rilevarci aspetti che, ad un'analisi più superficiale del mondo, non avremmo colto. Dunque, tutti i tipi di film sono prodotti della comunicazione «che possono essere usati dagli storici per leggere gli specifici culturali in cui sono stati prodotti e dei quali racchiudono informazioni preziose per evidenziarne i significati profondi»<sup>22</sup>.

## 1.2 LA RAPPRESENTAZIONE CINEMATOGRAFICA DEL SOCIALE

Alle prime analisi storico-sociologiche sul cinema, finalizzate a cogliere sullo schermo quei "frammenti della realtà fisica" idonei a legittimare il film come documento veritiero, e al realismo esistenziale di Bazin, sicuro di afferrare attraverso l'occhio cinematografico la pienezza del reale, si contrappone, ad un certo punto, un complesso di studi teso ad indagare la rappresentazione cinematografica del sociale, ovvero le mentalità contrastanti, le mitologie collettive e le convenzioni dominanti in una data società. Alla base di queste ricerche di storia sociale vi è la profonda convinzione che i testi audiovisivi, anche quelli di finzione, sono intimamente connessi con la struttura sociale e con l'immaginario collettivo e costituiscono un osservatorio privilegiato per la comprensione delle dinamiche societarie. Il cinema diviene un prezioso testimone dell'epoca storica e della società non solo perchè può registrare in maniera meccanica alcune schegge del reale, ma, soprattutto, perchè riesce ad andare oltre le apparenze, in modo da afferrare, grazie anche alla manipolazione che è implicita nella struttura filmica, la logica sottostante ad un preciso contesto storico-sociale<sup>23</sup>. Secondo questa

---

<sup>21</sup> R. Rossellini e O. Contenti, *Chat room Rossellini*, Luca Sassella Editore, Roma, 2002.

<sup>22</sup> S. Brancato, *La città delle luci. Itinerari per una storia sociale del cinema*, Carocci, Roma, 2005, p. 40.

<sup>23</sup> Questa contrapposizione è presente in maniera speculare anche all'interno del dibattito neorealista. Qui l'opposizione tra documentazione/riproduzione e manipolazione/costruzione si svolge su un piano che potremmo definire, seguendo la terminologia fissata nelle primissime pagine di questo testo, critico-estetico. Ciò nonostante, proprio come è stato fatto per Bazin, alcuni spunti di questa diatriba si rivelano utili anche per l'approccio storico-sociologico al cinema. L'assioma di base su cui si regge tutta la discussione è l'idea che il cinema si orienti verso il reale a causa della sua base fotografica. Questa consente al dispositivo di divenire testimone e documento della realtà, in quanto riesce a registrare tutto ciò che sta davanti alla macchina da presa. Ed è proprio valorizzando la capacità riproduttiva del cinema che si possono dispiegare a pieno le capacità artistiche del mezzo. All'interno di questa visione comune si diramano due differenti impostazioni: 1) il realismo immediato di Zavattini, secondo cui la forza documentaria del cinema deve portare il cineasta a registrare, secondo una "logica del pedinamento", la singolarità, l'immediatezza del reale, attraverso l'abolizione di qualsiasi filtro narrativo. Sullo schermo dobbiamo assistere all'ordinario, ai momenti qualunque della vita quotidiana, in cui non l'attore, ma l'uomo vero, l'uomo della strada, si racconta così com'è senza alcun artificio. Solo seguendo questa via l'autore-regista riuscirà a far conoscere allo spettatore il mondo e a favorire la costruzione di una nuova solidarietà e di una nuova comunione di intenti; 2) il realismo critico di Aristarco, per il quale il cinema segue una logica della ricostruzione. Il medium cinematografico non ritrova la sua caratteristica fondamentale nella capacità di registrazione e documentazione dell'esistente, bensì in una specifica forza creativa che lo porta a ricostruire il mondo, per superare la superficie dei fenomeni e accedere così alla sua più intima logica di fondo. Il cinema da testimone diviene costruttore, nel senso che approfondisce le dinamiche della realtà sociale ed effettua una spiegazione esauriente dei processi societari, conducendo così lo spettatore ad un'effettiva conoscenza della vita. Per una più approfondita analisi di questo dibattito si veda F. Casetti, *Teorie del Cinema 1945-1990*, cit., pp. 25-32. Per ciò che concerne il pensiero di Zavattini si rinvia a C. Zavattini, *Neorealismo ecc.*, Bompiani, Milano, 1979, mentre per una più precisa definizione della teoria di Aristarco si

nuova impostazione, l'analisi delle raffigurazioni cinematografiche consente, dunque, di rilevare comportamenti diffusi, saperi condivisi, valori morali, simboli, interpretazioni, ideologie, paure collettive, stili di vita e molti altri aspetti del reale, magari ancora opachi o inesplorati, presenti in una data società. In altre parole, il cinema non continua con i propri mezzi tecnici la realtà, ma semplicemente ne delinea i contorni, ovvero, assumendo il ruolo del testimone, ne descrive l'ambiente sociale. Insomma, valutare le rappresentazioni cinematografiche del mondo, sia dei documentari che dei film di finzione, offre la possibilità di comprendere meglio la natura storica del cinema e la sua intricata relazione con la realtà sociale<sup>24</sup>.

Capostipite di questo approccio è sicuramente Sigfried Kracauer. Anche lui parte dalla vocazione realista della riproduzione cinematografica, legittimata dalla sua base fotografica, ma, a differenza di Bazin, non giunge ad una forma di realismo ontologico, che vede nel cinema una continuazione della realtà fenomenica, bensì realizza una sorta di realismo funzionale, legato alla possibilità del mezzo di riprodurre i contorni delle cose e di documentare l'esistente. La tendenza realistica del cinema lo porta ad assumere una sistematica attenzione per il mondo esterno, svelando così l'evolversi degli eventi, degli uomini e delle cose. Il cinema è, dunque, un dispositivo realistico, un mezzo di registrazione e documentazione dell'esistente, capace di restituirci la realtà dei fatti e il flusso stesso della vita. In questo modo il mezzo cinematografico riesce a valorizzare lo «scorrere delle situazioni e gli avvenimenti materiali con tutto ciò che essi evocano in termini di sentimenti, valori, pensieri»<sup>25</sup>. La differenza tra il pensiero baziniano e quello di Kracauer è ben espressa da Francesco Casetti:

In entrambi il cinema si lega strettamente alla realtà: ma in Bazin questo legame tende a farsi sovrapposizione di parti, mentre in Kracauer attestazione dell'esistente. Infatti per l'uno il mezzo mira ad agire con e sul mondo (a tal punto che la rappresentazione può dissolversi e diventare essa stessa vita); per l'altro il mezzo deve soprattutto analizzare persone e cose, con un atteggiamento che è quello dell'esploratore o dello scienziato [...]. La conseguenza è che in Bazin il cinema fa emergere la verità intima del reale; in Kracauer esso restituisce semplicemente la realtà dei fatti. Certo, lo studioso tedesco suggerisce l'esistenza di due livelli d'azione: il cinema "registra" gli aspetti già di per sé visibili, e "rivela" quanto non è afferrabile di primo acchito, perché troppo piccolo, o troppo grande, o troppo veloce. Ma questa "rivelazione" non porta a superare le apparenze: le mette meglio a fuoco, senza arrivare al cuore dei fenomeni. Appunto, come si diceva, per Bazin la base realistica del cinema nasce da una *partecipazione*; per Kracauer si concentra in una capacità di *documentazione*. Partecipazione e documentazione, o verità delle cose e realtà dei fatti: le due tendenze sono chiare. È

---

rinvia a G. Aristarco, *Dal neorealismo al realismo*, in «Cinema Nuovo», 53, 1955 e a G. Aristarco, *È realismo*, in «Cinema Nuovo», 55, 1955.

<sup>24</sup> Secondo questa impostazione, lo strumento cinematografico diviene un testimone privilegiato delle configurazioni assunte dallo "spirito del tempo" e dalla natura del "sentire" espressa dagli uomini in una determinata età storica. Il cinema è nella storia. La sua rappresentazione della storia (o della contemporaneità) è nella storia (o nel presente), ma non è la storia stessa (così come non è il presente). Esso, infatti, svolge una funzione di ricostruzione audiovisiva della memoria del passato o della percezione dell'odierno. In S. Brancato, *La città delle luci*, cit., a proposito della natura storica del cinema si afferma a p. 19: « il cinema presenta effettivi caratteri di novità: attraverso la registrazione del referente fisico attuata dalla macchina da presa (la macchina che "prende" la porzione di realtà che entra nel campo dell'obiettivo), l'intermediazione del cinema assume un aspetto tendenzialmente più "oggettivo". Questo non vuol dire, ovviamente, che il cinema "rappresenti la realtà", ma solo che il suo particolare "punto di vista" si struttura sulla base di una tecnologia di elevato livello documentale, su un potenziale di memoria senza precedenti. Il cinema, dunque, al di là di ogni intendimento relativo al genere storico come narrazione della storia stessa, è nel tempo storico. Lo riflette e lo riscrive, attraverso la riproduzione fotografica dei corpi e dello spazio, adattandone la narrazione alle sue strategie di comunicazione, integrandola nei propri racconti, usandola come sfondo e figura della messa in scena filmica, e fornendo una registrazione di pratiche e linguaggi caratterizzanti lo "spirito del tempo". La relazione tra storia e cinema, dunque, seppure non diretta, è intima e centrale: questo è il motivo per cui la storiografia moderna non si sottrae - sia pure nel quadro di un confronto dialettico - al fascino di questo fondamentale, sterminato magazzino di informazioni su vissuti, costumi e avvenimenti che la tecnologia e l'industria culturale del secolo XX le mette a disposizione, purché ci si ponga in una prospettiva che lo renda utilizzabile».

<sup>25</sup> S. Kracauer, *Film: ritorno alla realtà fisica*, il Saggiatore, Milano, 1962, p. 143.

su di esse che la teoria del realismo cinematografico si misura; è attorno a esse che la ricerca in definitiva ruota<sup>26</sup>.

Un altro attento osservatore come Peppino Ortoleva, invece, riconosce in “*From Caligari to Hitler*” (1947), una sociologia descrittiva di ispirazione fenomenologica che cerca, attraverso l’analisi filmica, di ricostruire quei tratti psicologici della società tedesca che portarono all’ascesa nazista, e di cui molti commentatori contemporanei non si avvidero:

[...] il cinema si presenta come una delle manifestazioni più palesi, più altamente visibili, di una società, ma può contenere segreti che sfuggono a chi non vi fissi uno sguardo, insieme, oggettivo e psicologicamente avvertito<sup>27</sup>.

Secondo questa impostazione, il cinema rivela le strutture profonde della società e intercetta il contenuto fondamentale di un’epoca e alcuni impulsi inavvertiti. Il libro di Kracauer può essere considerato come un prototipo di storia sociale del cinema, poiché collega gli eventi storici alle dinamiche sociali e anticipa, sul piano metodologico, quelle tendenze della riflessione contemporanea basate sull’applicazione di modelli e concetti della teoria sociale alla ricerca storiografica<sup>28</sup>. Lo studioso tedesco, infatti, - concentrandosi sulle avanguardie cinematografiche degli anni Venti e in particolare sull’espressionismo tedesco che rappresentava, insieme ad altri movimenti artistici dell’epoca, una reazione al realismo e il tentativo di esprimere, attraverso vistose distorsioni, le emozioni più vere e profonde, l’irrazionale e l’inconscio sociale nascosti al di sotto della superficie della realtà - rivela dei segnali che, in qualche misura, emergono sulla superficie dello schermo cinematografico negli anni della Repubblica di *Weimar*, anticipando sul piano della rappresentazione simbolica le condizioni che portarono all’avvento del Terzo *Reich*<sup>29</sup>. I film sono prodotti collettivi (frutto del lavoro comune di diverse figure professionali) rivolti ad un pubblico diffuso (attirano una folla anonima) che, grazie ai loro motivi figurativi e narrativi ricorrenti, rispecchiano gli strati profondi della mentalità sociale e ci consentono di cogliere la vita interiore della nazione dalla quale scaturiscono, ovvero di ricostruirne la storia psicologica:

I film rispecchiano non tanto espliciti “credo” quanto tendenze psicologiche, quei profondi strati della mentalità collettiva che giacciono più o meno sotto il livello della coscienza. Certo, anche i giornali e le trasmissioni radio popolari, i romanzi di grido, la pubblicità, la moda del linguaggio e altri prodotti sedimentari della vita culturale di un popolo forniscono indicazioni preziose sugli atteggiamenti predominanti, sulle tendenze interiori più diffuse. Ma il mezzo cinematografico è molto più completo di tutte queste fonti. Grazie alle molteplici possibilità della macchina da presa, al montaggio e ai diversi artifici loro propri, i film possono e quindi debbono frugare l’intero mondo visibile<sup>30</sup>.

E ancora continua affermando:

Nel corso delle loro conquiste spaziali, sia i film romanzeschi sia quelli documentari colgono innumerevoli componenti del mondo che rispecchiano: enormi manifestazioni di massa, accostamenti fortuiti di corpi umani e di oggetti inanimati e un’infinità di fenomeni poco appariscenti. In effetti lo schermo rivela un particolare interesse proprio per tutto ciò che è meno appariscente e che

---

<sup>26</sup> F. Casetti, *Teorie del Cinema 1945-1990*, cit., pp. 41-42.

<sup>27</sup> P. Ortoleva, *Cinema e storia*, cit., p. 46.

<sup>28</sup> P. Burke, *Storia e teoria sociale*, Il Mulino, Bologna, 1995.

<sup>29</sup> S. Kracauer, *Cinema tedesco. Dal gabinetto del dottor Caligari a Hitler*. Mondadori, Milano, 1954. Nella prefazione a questo testo, lo studioso legato alla Scuola di Francoforte afferma in maniera programmatica: « È mia persuasione che attraverso un’analisi dei film tedeschi sia possibile svelare le profonde tendenze psicologiche predominanti in Germania dal 1918 al 1933, tendenze che influirono allora sul corso degli avvenimenti e di cui bisognerà tener conto nell’era post-hitleriana».

<sup>30</sup> S. Kracauer, *Cinema tedesco*, cit., p. 13.



normalmente passa inosservato [...] pare che i film adempiano una loro innata missione nello snidare i particolari più minuti<sup>31</sup>.

I film, siano essi documentari o testi di *fiction*, ritraggono il visibile di una società e rivelano i nascosti processi mentali che in questa si agitano. Sono, insomma, “geroglifici visibili” che testimoniano il mondo, rendendo manifesta “l’invisibile dinamica delle relazioni umane”. Il cinema, perciò, rivela l’anima della nazione, ovvero le tendenze comuni prevalenti in un popolo in un preciso momento storico. Partendo dalla consapevolezza della natura sociale del dispositivo cinematografico, Kracauer intuisce che, per raggiungere l’obiettivo che si è prefissato, deve concentrare i propri sforzi interpretativi sui temi ricorrenti nei film tedeschi, tenendo conto delle dinamiche degli apparati produttivi e delle dinamiche del consumo. Il carattere massificato del cinema, prodotto da una pluralità di persone e rivolto alle masse, permette di cogliere il processo di formazione dell’identità del ceto medio tedesco, tra il 1918 e il 1933, schiacciato dalle trasformazioni prodotte dalla modernità. Inoltre, l’attenzione alla realtà fisica implicita nelle possibilità tecniche del mezzo cinematografico conduce, non tanto ad una forma di mimesi con l’esistente, quanto piuttosto ad una simbolizzazione che rielabora la realtà circostante per caricarla di significato. In un certo senso si anticipa l’idea di Ferro del cinema come controanalisi della società, in quanto la sua capacità di trasformazione degli oggetti fisici in simboli ci porta a rilevare, attraverso il proprio mutare, le trasformazioni della realtà sociale e i cambiamenti della sensibilità collettiva. In questa prospettiva, il capolavoro del cinema espressionista tedesco *Il gabinetto del dottor Caligari*, diretto da Robert Wiene nel 1920, può essere letto come anticipatore di quello che succederà nella Germania degli anni Trenta. Dunque, il prodotto filmico è un prodotto sociale storicamente determinato, cioè condizionato dalle contingenze del tempo in cui viene realizzato all’interno degli apparati industriali così come nelle complesse dinamiche del consumo. Questo prodotto si mette a disposizione come *corpus* documentale in cui ritrovare i modi in cui «gli uomini di una determinata epoca intendevano la propria storia»<sup>32</sup>.

Merito indiscusso di questo lavoro è quello di richiamare l’attenzione degli studiosi sulle qualità documentali del cinema capace di riflettere le componenti più segrete e le tensioni più sottili della società, così da farci capire come ogni cultura rappresenta se stessa, le proprie alternative e le proprie opzioni. Kracauer ha anche il pregio di rivolgere il proprio sguardo verso i film di finzione, intuendo che questi - al di là del lavoro di manipolazione/costruzione che necessariamente vi è alla base - sono in grado di andare oltre le “manifestazioni di superficie”, per rilevare le strutture profonde della società. Inoltre, l’analisi kracaueriana inserisce il testo filmico all’interno di processi industriali ben precisi, cogliendone l’essenza collettiva tanto della sua produzione quanto della sua fruizione. Un’altra importante qualità di questa visione, risiede nella critica rivolta alla lettura estetica della storia del cinema che si limita a considerare i film come strutture autonome dal contesto storico-sociale, mentre l’impostazione dello studioso di Francoforte sottolinea la necessità di leggere i testi audiovisivi e le innovazioni tecniche del cinematografo nel loro rapporto dialettico con la società e la psicologia di una nazione.

Per ciò che concerne le critiche, si passa dall’accusa di eccessivo schematismo e determinismo alla denuncia di un ingenuo realismo, colpevole tra l’altro di non essersi preoccupato di verificare l’effettiva realtà dei film. Secondo molti commentatori, “*From Caligari to Hitler*” presuppone un processo di rispecchiamento della società nei film eccessivamente lineare e semplicista. Infatti, si stabilisce una relazione diretta e acritica tra rappresentazione filmica e realtà sociale incapace di vedere il film per quello che è, ovvero un artefatto che non si limita a replicare l’oggetto scopico ma lo ridefinisce, accentuandone alcuni tratti e tralasciandone altri, offrendo così una chiave di lettura dell’esistente. Per di più, Kracauer commette l’ingenuità di confondere la mentalità del ceto medio con quella dominante nella Germania dell’epoca e non si avvede che in qualsiasi assetto sociale

---

<sup>31</sup> S. Kracauer, *Cinema tedesco*, cit., p. 14.

<sup>32</sup> P. Sorlin, *La storia nei film*, La Nuova Italia, Firenze, 1984.

convivono contemporaneamente diversi sistemi di valori e visioni del mondo, in un equilibrio spesso conflittuale. Entrambe le accuse hanno di certo un loro fondamento. Vanno però fatte due precisazioni: in primo luogo, il realismo kracaueriano e la sua teoria del cinema come “specchio” del reale non ha, come abbiamo visto in precedenza, niente da spartire con quel realismo ontologico che fa coincidere la rappresentazione con il mondo; in secondo luogo, è lo stesso pensatore tedesco a riconoscere l’inesistenza di una mentalità condivisa e univoca quando insiste sui contrasti di valori e di ideologie all’interno della società tedesca dell’epoca. In altre parole, riconosce la compresenza di diverse mentalità i cui contrasti si possono afferrare e ricostruire attraverso lo studio delle raffigurazioni cinematografiche. In conclusione, tali obiezioni, pur non essendo del tutto prive di fondamento, non rendono giustizia all’opera del pensatore tedesco e hanno fatto passare per lungo tempo in secondo piano gli aspetti più fecondi del suo pensiero.

La possibilità di utilizzare la produzione filmica come fonte, come documento per la ricerca storiografica, ma anche sociologica, viene ripresa, all’interno della scuola delle *Annales d’histoire économique et sociale*, da Marc Ferro. Per lo storico francese, il sistema della comunicazione in generale, e il cinema in particolare, ha innescato una profonda trasformazione culturale dei soggetti e delle loro modalità d’interazione con il mondo. In questo quadro di trasformazione dei referenti relativi alla costruzione sociale della realtà, non ci si può permettere di non considerare l’esistenza e la conseguente azione sociale dei dispositivi della comunicazione. Ferro, pertanto, allarga il concetto tradizionale di fonte inserendo, accanto ai documenti che rimandano a questioni di ordine strutturale, anche tutti quei documenti legati alla produzione culturale. Questi, infatti, concorrono a riscrivere la nostra percezione dei processi storici e sociali poiché «raccontano i vissuti, la quotidianità, i modelli mentali delle epoche che li esprimono»<sup>33</sup>. Il cinema, debitamente inserito nelle dinamiche societarie, ci consente di «individuare zone visibili del passato delle società»<sup>34</sup> e, di conseguenza, rende più fluida la conoscenza del nostro presente con i propri contrasti e i propri valori. Il film testimonia la realtà sociale attraverso:

- i propri contenuti, che permettono di cogliere sia la parte manifesta che quella latente di una società;
- il suo stile, ovvero come le diverse componenti filmiche vengono integrate tra loro per esprimere le varie tematiche e veicolare i messaggi;
- la sua azione sulla struttura sociale, cioè come interviene sulla vita collettiva;
- il tipo di lettura che riceve, ovvero come la società interpreta il prodotto filmico.

Prendendo in considerazione queste quattro componenti, lo storico può considerare il cinema un valido testimone della realtà sociale, non tanto perché riflette la vita associativa, quanto piuttosto perché ci indica quali sono i punti oscuri, le scelte valoriali, il sostrato ideologico, le possibili evoluzioni e le risposte prevalenti in una data comunità. I film, quindi, non devono aderire forzatamente all’idea di oggettività che la scienza ottocentesca ha attribuito alle sue fonti. Le immagini, da quelle della pittura a quelle dei media tecnologicamente industriali, incamerano un universo plurale di valori, credenze, fantasie che appartengono allo spirito del tempo. In altri termini, non solo i documenti che rimandano a questioni di ordine strutturale, ma anche i territori dell’immaginario possono concorrere a riscrivere la nostra percezione dei processi storici e sociali, poiché essi raccontano i vissuti, la quotidianità, i modelli mentali delle epoche che li esprimono<sup>35</sup>. Lo studio dei testi audiovisivi ci consente di sviluppare, in ultima analisi, una controanalisi della società; a patto che si seguano alcune precauzioni:

Il film non è osservato in quanto opera d’arte, ma come un prodotto, un’immagine oggetto i cui significati non sono solamente cinematografici. Il film non vale solamente per ciò che testimonia, ma anche per l’approccio socio-storico che autorizza. Così l’analisi non è compiuta necessariamente sull’opera nella sua totalità; può basarsi su degli estratti, cercare le “serie”, comporre degli insiemi. La critica non si limita più al film, ma si integra al mondo che lo circonda, con cui l’opera è

---

<sup>33</sup> S. Brancato, *La città delle luci*, cit., p. 42.

<sup>34</sup> M. Ferro, *Cinema e Storia*, Feltrinelli, Milano, 1980, p. 89.

<sup>35</sup> S. Brancato, *La città delle luci*, cit.

necessariamente in rapporto. In queste condizioni, intraprendere l'analisi di film, di brani di film, delle riprese, delle tematiche, tenendo conto, a seconda della necessità, del sapere e dei modi d'approccio delle diverse scienze umane, non è sufficiente. Bisogna applicare questi metodi ad ogni elemento sostanziale del film (immagini, immagini sonore, immagini insonorizzate), al rapporto tra le componenti; analizzare altrettanto bene la narrazione, la scenografia, la scrittura, i rapporti del film con ciò che non è film: l'autore, la produzione, il pubblico, la critica, il regime. Si può così sperare di comprendere non soltanto l'opera, ma anche la realtà che in essa è rappresentata<sup>36</sup>.

Secondo Ferro il film consente al ricercatore di cogliere, seguendo queste prescrizioni metodologiche, il latente, l'invisibile, l'inconscio di una società depositato nei *lapses* presenti all'interno del testo filmico. La componente di inatteso e involontario può essere vasta. La ricerca di questi *lapses* e delle concordanze o discordanze ideologiche consente di rivelare il non visibile di un aggregato sociale. La rappresentazione cinematografica, allora, rimanda, in maniera indiziaria, ai problemi irrisolti della psiche collettiva. In questo modo, l'indagine non si limiterà a cogliere i diversi aspetti della vita sociale, ma interpreterà la componente involontaria e incontrollata, insita nell'atto comunicativo del film. La narrazione filmica acquisisce importanza per lo storico poiché coglie "frammenti di realtà". Questi non si ritrovano più nella capacità del dispositivo cinematografico di riprodurre meccanicamente il reale, bensì nella sua attitudine a intercettare gli scivolamenti, i *lapses* appunto, di un autore o di un'intera società. In questo modo il cinema diviene una proiezione della vita mentale, conscia e inconscia, di una data società.

La riflessione di Ferro viene da molti criticata giacché non approfondisce i canali e le mediazioni con i quali il cinema riesce a proiettare la psiche collettiva. Inoltre, quando parla di *lapses* dell'autore, non tiene conto del fatto che ogni film è sempre il prodotto di un lavoro di gruppo e non un bene partorito dall'intelligenza del suo autore-regista. Per quanto riguarda il *lapses* di un'intera società, molti commentatori hanno fatto notare che parlare di un aggregato sociale come un soggetto collettivo, per lo più magmatico, non è cosa semplice e non risulta neanche così lineare trasbordare un modello psicanalitico individuale, quale appunto il *lapses* di matrice freudiana, in un modello psicanalitico collettivo.

Un altro aspetto del pensiero dello storico francese è quello secondo cui il medium filmico non si limita a registrare la storia attraverso la rappresentazione dei vissuti, ma è anche agente attivo di storia. Ferro approfondì lo studio del cinema di propaganda, in particolare sovietico e statunitense, e diede inizio ad un vasto campo di ricerche. Queste hanno il merito di recuperare alcuni film trascurati dalla critica e di affiancare all'analisi filmica lo studio di altri documenti, confrontando anche il cinema con gli altri media. Punti deboli di questa prospettiva sono però: un eccessivo contenutismo, che si limita a descrivere le trame dei film senza approfondire l'esame delle strutture narrative e strategiche di persuasione e i meccanismi dell'azione cinematografica; un'eccessiva linearità, che osserva la propaganda secondo una prospettiva unidirezionale, vede il pubblico come un soggetto passivo colpito dal messaggio mediale, e non indaga come gli spettatori reali dell'epoca recepissero il film; un campo di indagine circoscritto, che si limita all'osservazione dei soli film dal contenuto esplicito, senza considerare la produzione *mainstream* nel suo complesso.

Ciò nonostante, Ferro intuì che il cinematografo, oltre ad essere un testimone del suo tempo, svolge una propria azione all'interno del contesto sociale di riferimento che ci autorizza a considerarlo un vero e proprio agente sociale, ovvero un agente di storia. L'analisi dello studioso parigino, nonostante le critiche appena accennate, appare attenta nell'attribuire un maggior peso al ruolo degli apparati produttivi, delle pratiche di consumo e dei condizionamenti politici, sociali e culturali. Il mezzo cinematografico va necessariamente considerato come un settore produttivo in cui il complesso delle operazioni preposte alla realizzazione, alla distribuzione e al consumo del testo filmico non può non avvenire che in un sistema di tipo industriale sul quale incide, e non poco, anche la politica con le proprie scelte strategiche. In ultima analisi, il prodotto filmico è un prodotto sociale storicamente determinato, condizionato dalle contingenze del tempo in cui viene realizzato e dagli assetti

---

<sup>36</sup> M. Ferro, *Cinema e Storia*, cit., p. 102.

degli apparati industriali e delle pratiche del consumo. Dunque studiare le rappresentazioni cinematografiche del sociale ci porta, inevitabilmente, a tenere presente tutti quei fattori economici, culturali e politici che intervengono sui processi di realizzazione e di fruizione dell'opera filmica.

Altri punti a favore della teoria di Ferro sono: l'aver richiamato alla mente della comunità scientifica l'importanza dei testi filmici come fonte della storia; l'aver ricordato che soprattutto i film di finzione devono essere oggetto di studio prediletto da parte dello storico che intenda riflettere sulla mentalità e sull'immaginario sociale; l'aver sottolineato la necessità di considerare, insieme alla trama e ai dialoghi, tutte quelle componenti cinematografiche il cui studio è fondamentale per una maggiore comprensione del film; l'aver intuito la complessità, sia sul piano concreto che su quello teorico, del dispositivo cinematografico.

Molti altri studiosi hanno concepito il film come mezzo d'espressione privilegiato della mentalità collettiva. I mezzi di comunicazione di massa in genere, e il cinema in particolare, permettono di acquisire informazioni, contenuti e valori attraverso i quali gli individui interpretano la realtà e, di conseguenza, agiscono su di essa. Così facendo i media contribuiscono a determinare "l'immaginario sociale", cioè quel complesso patrimonio collettivo di simboli, miti e rappresentazioni fantastiche che caratterizzano una civiltà, un periodo storico, un popolo. La nascita della cultura di massa, tra gli anni Venti e Trenta del Novecento, ha modificato le culture popolari di un tempo, divenendo a sua volta cultura popolare della contemporaneità, fondata in gran parte sull'immaginario veicolato dai media. Il cinema trae nuova linfa da questo contesto e attiva una sempre maggiore e pervasiva presa sull'immaginario collettivo. In questo modo, la macchina cinematografica diviene un medium tra i più interessanti da studiare, al fine di estrapolare delle testimonianze sulla realtà sociale di un'epoca, nonché le paure, le ansie e le speranze che la contraddistinguono rispetto al passato. Il cinema e i suoi testi, dunque, vanno inseriti nelle dinamiche operanti della società che li fonda e li mette in circolo, e così facendo, la loro lettura storico-sociale ci consente di individuare zone non visibili della società, rendendo più chiara la comprensione dell'epoca studiata, dei suoi conflitti, dei suoi valori. Insomma, il cinema diviene una sorta di mitologia contemporanea, da cui è possibile estrarre valori essenziali, mentalità dominante e segni del mutamento storico-sociale. L'occhio della macchina da presa diviene, in ultima analisi, lo "specchio" della sensibilità collettiva.

Una tale impostazione, fondata su intuizioni peraltro valide, commette però l'ingenuità di teorizzare una forma di rispecchiamento lineare che semplifica la relazione tra il cinema e la società, avvalendosi di un concetto di mentalità collettiva alquanto vago. In questo modo si commette lo stesso errore dei primi approcci storico-sociologici al cinema. Il dispositivo cinematografico, infatti, non rispecchia tanto singoli "frammenti", bensì quel complesso di immagini mentali circolanti in un preciso contesto sociale e il suo eventuale mutamento<sup>37</sup>. Non esiste, infatti, un'unica mentalità sociale. Essa varia storicamente e al suo interno vi convivono diverse visioni del mondo, differenti sistemi di valori, che a volte finiscono per contrapporsi sul piano dei rapporti sociali. Dunque, il cinema non può in alcun modo aderire al reale per analogia ed essere uno specchio acritico della sensibilità collettiva. Al massimo può riflettere le tensioni esistenti e avanzare risoluzioni fantastiche di conflitti che nella realtà rimangono spesso irrisolti. Per ciò che concerne la facoltà di rispecchiamento del

---

<sup>37</sup> P. Ortoleva, *Cinema e storia*, cit., p. 27, in cui si legge: «Ora, sappiamo tutti intuitivamente che una tale convinzione non è totalmente immotivata, che esistono in effetti nessi profondi fra i modi in cui i mezzi di comunicazione più seguiti raccontano relazioni, emozioni, conflitti, e le trasformazioni spesso poco visibili in corso nei criteri di giudizio, nelle scale dei valori, e più in generale in quella che L. Febvre chiamava "l'attrezzatura mentale" di una società. Il rischio, però, che tanta storiografia e tanta sociologia corrono è di accontentarsi di quella vaga intuizione, di stabilire fra la mentalità e il cinema che la rispecchierebbe una corrispondenza lineare, rinunciando fra l'altro a stabilire un fondamento per tale corrispondenza se non nella generica convinzione che il cinema rifletta le esigenze, i bisogni profondi, le angosce, del suo pubblico. "Mentalità" e "immaginario collettivo" diverrebbero allora repertori sconfinati, e fondamentalmente privi di ordine interno, nel quale si potrebbero inserire man mano le diverse "immagini" o i diversi "stereotipi" che vengono reperiti nel cinema come nella televisione, nell'iconografia come nelle letterature».

cinematografo, essa risulta influenzata non solo dalle logiche interne all'apparato produttivo e distributivo, ma anche dalla complessa dialettica che il cinema intraprende con il sistema dei media e con la società nel suo complesso. Non vi è quindi un rapporto lineare tra cinema e realtà sociale, ma sempre una complessità dialettica che si avvale di diversi livelli di mediazione. Di conseguenza, non è possibile estrapolare dalle rappresentazioni cinematografiche una mitologia unitaria della contemporaneità, ma solo schegge di mito flessibili, mutevoli, e a bassa intensità<sup>38</sup>.

Gli studi sul cinema come proiezione fantastica della mentalità collettiva sono debitori nei confronti della sociologia del cinema di Edgar Morin, ma di questo molte volte non ricalcano la complessità d'analisi e la capacità di osservazione dell'ambivalenza cinematografica. Solo facendo attenzione alla reale natura del cinema è possibile cogliere lo spirito del tempo, di cui i film sono testimoni, e i suoi specifici contrasti interni. Morin riconosce la duplice natura del mezzo cinematografico, capace di riprodurre la realtà e contemporaneamente di creare un universo fittizio, un "altrove", abile a farci abbandonare la sala con sentimenti di meraviglia e stupore. Il sociologo francese riconosce, dunque, al cinematografo una peculiare capacità di negoziazione tra gli opposti: tra un'oggettività (il visto), fatta di dati concreti riprodotti meccanicamente dal dispositivo, e una soggettività (il vissuto), costituita da un'integrazione fantastica che porta lo spettatore a partecipare attivamente allo spettacolo:

Sullo schermo il mondo si presenta nei suoi dati immediati, come effetto di una mera registrazione; lo spettatore però si proietta e si identifica in quanto vede, e in questo modo lo carica di valenze del tutto personali [...] al cinema immagine e immaginazione si compenetrano in quello che si può chiamare l'immaginario[...]. Il cinema è questa simbiosi: un sistema che tende a integrare lo spettatore nel flusso del film; e un sistema che tende a integrare il flusso del film nel flusso psichico dello spettatore [...]. Soggettività e oggettività sono non solamente sovrapposte, ma rinascono incessantemente l'una dall'altra, continua giostra di oggettività soggettivante e di soggettività oggettivante. Il reale è bagnato, costeggiato, attraversato, trasportato dall'irreale. L'irreale è modellato, determinato, razionalizzato, interiorizzato dal reale<sup>39</sup>.

Il testimone del mondo e la fabbrica dei sogni convivono indissolubilmente nell'esperienza filmica. I due poli vivono un continuo rapporto circolare, in cui il mondo rappresentato e l'apporto dello spettatore si compenetrano a vicenda. Questo mescolarsi continuo conduce all'immaginario, ovvero a quel complesso di atteggiamenti, schemi mentali, interpretazioni, radicati nel vissuto individuale e collettivo, che orientano la nostra azione sul mondo. Immaginario e realtà divengono, quindi, complementari:

L'immaginario è l'aldilà multiforme e pluridimensionale della nostra vita, nel quale siamo egualmente immersi. È l'infinita scaturigine virtuale che accompagna ciò che è attuale, vale a dire singolare, limitato e finito nel tempo. È la struttura antagonista e complementare di ciò che si dice reale, e senza la quale, indubbiamente, non ci sarebbe reale per l'uomo, o meglio, realtà umana<sup>40</sup>.

Il medium cinematografico diviene così uno "specchio antropologico", ovvero una macchina che consente di vedere meglio noi stessi, i nostri movimenti interiori, le nostre pulsioni, i nostri atteggiamenti e la nostra comprensione del mondo. Il cinema, perciò, possiede la capacità di catturare il reale e insieme di modellarlo sui nostri processi psicologici; ci consente di vedere il mondo nei suoi dati essenziali e insieme lo reinseriamo in un'esperienza mentale. Inoltre, esso è un'istituzione<sup>41</sup>, una vera organizzazione sociale, con una concreta struttura industriale che ingloba realtà diverse (produzione e consumo, routine e creatività, beni economici e valori sociali) e le fa funzionare in sintonia secondo regole più o meno canonizzate. Questa ambivalenza del cinema, fatta di reale ed immaginario, di arte e industria,

---

<sup>38</sup> P. Ortoleva, *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, Il Saggiatore, Milano, 2009.

<sup>39</sup> E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario. Saggio di antropologia sociologica*, Feltrinelli, Milano, 1982, p. 159.

<sup>40</sup> E. Morin, *L'industria culturale*, Il Mulino, Bologna, 1975, p. 84.

<sup>41</sup> G. Friedman, E. Morin, *Sociologie du cinéma*, in «Revue Internationale de Filmologie», 9, 1952.

di importanza sociale e di valenza estetica, esclude la possibilità di ridurre la comunicazione cinematografica ad una sola di queste sfere, impone di considerarle nella loro continuità dialettica e consente di ritenere il mezzo cinematografico come la fonte privilegiata per afferrare lo spirito del tempo e i suoi contrasti interni. Ogni film, sia esso d'arte o d'evasione, realista o fantastico, va sottoposto ad analisi empirica al fine di illuminare le zone d'ombra della nostra società:

I media novecenteschi, e il cinema in particolare, restituiscono non tanto la "realtà" oggettiva del mondo quanto la "realtà" ideologica dei discorsi che lo costruiscono. Per questo motivo, l'utopia documentale del cinematografo si risolve rapidamente nella prassi narrativa del cinema, cioè nella trasformazione dell'opzione tecnologica in un linguaggio vero e proprio. Come ogni linguaggio, anche il cinema ha natura ambigua che lo porta nei territori dell'interpretazione, una pratica costante e irrinunciabile sia per il lavoro del consumo che elabora socialmente il testo, sia per il lavoro intellettuale che ne produce la contestualizzazione nel sistema della cultura<sup>42</sup>.

Il merito maggiore del pensiero di Morin è quello di ricordare la complessità del cinema e la necessità di considerarne tutte le sue caratteristiche intrinseche. È impossibile ridurre il cinematografo ad una sola delle sue componenti, ed è solo attraverso questa consapevolezza che possiamo valutare la natura profonda del mezzo e il suo essere, contemporaneamente, testimone e agente sociale della storia del Novecento. Solo tenendo presente la sua ambivalenza possiamo cogliere lo stretto rapporto che lo lega alla società.

Un altro passo in avanti, verso una maggiore comprensione della complessità del fenomeno cinematografico e del suo rapporto con il mondo sociale, viene fatto da Pierre Sorlin. Secondo lo studioso francese, il testo filmico è un testo multiforme che testimonia, anche nella produzione *mainstream*, i conflitti profondi nella mentalità collettiva di una specifica epoca. In quanto oggetto storiografico, con una natura storicamente determinata tanto nei messaggi quanto nelle tecniche e negli stili espressivi, va sottoposto ad una rigorosa analisi del testo, debitrice dei migliori apporti della semiotica, e confrontato con una pluralità di fonti altre, al fine di coglierne l'effettiva capacità testimoniale. Attraverso l'analisi filmica si possono così intravedere le differenti istanze sociali che convivono all'interno della sensibilità collettiva. Esempio di questa impostazione è quanto Sorlin afferma a proposito dei film italiani e americani degli anni Cinquanta:

[...] i film che mostrano le migrazioni, l'abbandono delle campagne, che attraversano le grandi fabbriche, che mettono in scena i dirigenti aziendali, i banchieri, le lotte sociali si contano sulle punte delle dita di una mano. Italiano o americano, l'universo cinematografico fu, nella maggioranza delle opere, quello di una famiglia, appartenente a un ceto sociale impreciso, sostanzialmente cittadino, medio (ai limiti tra artigianato e borghesia) e circoscritto su se stesso. Leggendo le sceneggiature abbiamo la sensazione che i film si chiudano in una neutralità qualunque, ristretta all'ambiente privato, estranea ai conflitti collettivi. L'impressione non è falsa, ma se prestassimo attenzione alla maniera di disegnare i personaggi e ai rapporti che mantengono tra di loro, ci renderemmo conto che le cose erano meno semplici e che forti tensioni apparivano, in filigrana, dietro un'apparente unanimità regolata dal consenso ideologico<sup>43</sup>.

La natura storica del cinema ci consente di osservare, attraverso il mutamento della sua iconografia, delle sue strutture narrative e dei processi di ricezione, i cambiamenti della mentalità collettiva, ovvero come si trasformano i rapporti di equilibrio tra le diverse ideologie e visioni del mondo concorrenti in una determinata epoca. Il ricercatore che intende studiare le raffigurazioni cinematografiche deve, dunque, soffermarsi non solo sul testo audiovisivo, ma anche sul contesto storico-sociale che lo ha condizionato, nonché sui processi di ricezione differenziati per ceto sociale. Sorlin ha ben chiara l'inadeguatezza di un concetto unitario di mentalità collettiva ed è cosciente che si tratti di un sistema articolato e conflittuale di diversi punti di vista.

---

<sup>42</sup> E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, cit.

<sup>43</sup> P. Sorlin, *Gli italiani al cinema. Immaginario e identità sociale di una nazione*, Tre Lune, Mantova, 2009.

Secondo l'accademico francese il film, capace di fissare tanto i "frammenti del reale" quanto le elaborazioni fantastiche sintomatiche della mentalità sociale, non replica mai la realtà ma la trascrive, ovvero opera una selezione di alcuni elementi del reale e li riadatta in una nuova unità in cui acquisiscono un particolare senso, funzionale alla storia narrata. Sorlin definisce il procedimento di costruzione del film come quel:

[...] processo mediante il quale il cinema di un'epoca capta un frammento del mondo esterno, lo riorganizza, gli dà una coerenza e produce, a partire dal continuo che è l'universo sensibile, un oggetto finito, conchiuso, discontinuo e trasmissibile<sup>44</sup>.

Il film, di conseguenza, non riflette uno stato di cose, ma il visibile di una società, ciò che essa ritiene rappresentabile, ovvero, «ciò che i fabbricanti di immagini cercano di captare per trasmetterlo, e ciò che gli spettatori accettano senza stupore»<sup>45</sup>. Le rappresentazioni cinematografiche, insomma, ci consentono di familiarizzare con il mondo e contribuiscono a comporre la nostra conoscenza dell'ambiente sociale. Le immagini filmiche sono quindi un importante documento, sia per lo storico che per il sociologo, in quanto:

[...] moltiplicano la nostra consapevolezza della realtà: rendono familiari popoli e paesi lontani che non avremmo mai immaginato e migliorano le informazioni sulla realtà a noi più vicina; selezionandone gli aspetti, ci costringono a osservare e ad analizzare<sup>46</sup>.

Attraverso lo studio delle immagini in movimento, che riflettono anche distorcendo la realtà e permettono così di accedervi, possiamo cercare di conoscere la società e il suo modo di inquadrare i problemi, nonché il suo mutamento. Le raffigurazioni cinematografiche ci svelano la mentalità e l'ideologia di un'epoca, le questioni sulle quali concentra i suoi interessi e le interpretazioni che da dei suoi problemi:

[...] le immagini riproducono - lo "specchio" - la realtà non riconosciuta come degna d'attenzione; grazie alla frammentazione, le immagini rendono visibili le situazioni, aiutano il pubblico a identificare che cosa era conosciuto prima e a imparare quello che non è stato ancora identificato<sup>47</sup>.

Il testo filmico, insomma, crea un universo fittizio che testimonia le diverse forme di percezione di un'epoca, i suoi interrogativi, le attese, le inquietudini e le diverse interpretazioni che da di sé:

Per prima cosa, il cinema mette in evidenza una maniera di guardare: permette di distinguere il visibile dal non visibile e, attraverso ciò, di riconoscere i limiti ideologici della percezione di una certa epoca. Poi, rivela delle zone di sensibilità [...], cioè interrogativi, attese, inquietudini, in apparenza assolutamente secondarie, di cui la riapparizione sistematica da un film all'altro sottolinea l'importanza. Infine propone diverse interpretazioni della società e dei rapporti che vi si sviluppano: sotto la copertura di una analogia con il mondo sensibile, che lo fa passare spesso per un testimone fedele, esso costruisce [...] un universo fittizio<sup>48</sup>.

In questo modo lo scienziato sociale riesce ad afferrare:

- il visibile della società, ciò che si può vedere dell'epoca, ovvero i frammenti del reale che il pubblico riconosce;
- il non visibile, il non detto di un'epoca che però si intravede ad uno stadio embrionale di consapevolezza;

---

<sup>44</sup> P. Sorlin, *Sociologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1979, p. 16.

<sup>45</sup> P. Sorlin, *Sociologia del cinema*, cit., pp. 68-69.

<sup>46</sup> P. Sorlin, *Cinema e identità europea. Percorsi nel secondo Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 2001, pp. 10-11.

<sup>47</sup> P. Sorlin, *Cinema e identità europea*, cit., p. 19.

<sup>48</sup> P. Sorlin, *Sociologia del cinema*, cit., pp. 253-254.

- le nuove interpretazioni della società che vengono proposte, ovvero come il cinema crea nuove immagini e allarga il territorio del visibile.

Insomma, la macchina cinematografica riproduce la realtà e le rappresentazioni dominanti in un preciso contesto sociale e, nello stesso tempo, costruisce, attraverso un processo di selezione, delle nuove rappresentazioni e interpretazioni dell'esistente.

Ecco che il cinema, come fonte di conoscenza collettiva e riserva di immagini, esercita una doppia funzione: da un lato, è testimone del suo tempo, ne è perfetto interprete; dall'altro, partecipa al processo di costruzione della realtà sociale e dei significati collettivamente condivisi, è parte attiva capace di aiutare la società nel proprio cammino evolutivo. Sorlin è però molto attento nel valutare questa duplice funzione del mezzo cinematografico. Egli precisa che i film "riflettono" aspetti della realtà che li ha prodotti e spesso anticipano alcune sue trasformazioni, ma occorre tenere ben presente, se non si vuole incappare in visioni semplicistiche, alcune considerazioni fondamentali:

- il cinema va iscritto a pieno diritto all'interno del complesso e variegato sistema generale dei media. L'analisi storico-sociologica non può basarsi esclusivamente sui soli film, che ci possono trasmettere anche un «senso di inadeguatezza rispetto alla complessità del reale»<sup>49</sup>, ma è opportuno invece inserire e integrare le narrazioni filmiche all'interno del complesso di rappresentazioni del sociale offerteci dagli altri media;

- il cinema è un sistema di comunicazione organizzato a livello industriale che risente delle pressioni del contesto politico, economico e socioculturale entro cui si trova ad operare;

- lo spettacolo filmico, anche se strettamente connesso alla società, fa spesso esplicito riferimento alla produzione cinematografica antecedente. I film, insomma, rinviano anche alla storia del cinema e a quella delle altre arti. Di conseguenza, il cinema filtra la realtà sociale in base anche alle necessità produttive e alle mode cinematografiche che in quel preciso momento si rivelano vincenti;

- il tempo cinematografico si presenta a volte slegato dal tempo sociale, in alcuni casi ne anticipa l'evoluzione, in altri intercetta il visibile di una società con un sensibile ritardo;

- i film possono influenzare il comportamento collettivo degli attori sociali, ma occorre tenere sempre in considerazione la quantità e la qualità della fruizione dell'opera cinematografica da parte del pubblico, quali modelli cognitivi e quali *frame* interpretativi questo attiva e come i prodotti filmici si inseriscono nei radicali e rapidi cambiamenti tecnologici che in questi ultimi anni stanno interessando l'intero sistema integrato dei media, sempre in continua evoluzione.

Naturalmente questa impostazione teorica non è avulsa da critiche e aggiustamenti, ma ciò non inficia la sua grande capacità euristica. I film non riflettono in modo speculare il mondo, non ne trascrivono in maniera diretta le componenti e non vanno, in alcun modo, confusi con la realtà. Essi sono delle finzioni, degli artefatti collettivamente costruiti, dei complessi di immagini e suoni che traggono spunto dalla realtà e la rielaborano attivamente, offrendo così delle chiavi di lettura dell'esistente. Il cinema, in definitiva, non replica il mondo, ma raccoglie delle sollecitazioni esterne e le riadatta. In altre parole, non rende oggettiva la realtà, né attraverso la ripresa documentaria, né mediante la finzione filmica, ma ci aiuta sostanzialmente a percepire il mondo.

L'ultimo autore da prendere in considerazione in questo breve *excursus* sulla rappresentazione cinematografica del sociale è Francesco Casetti. Si tratta di uno studioso di filmologia, interessato all'intricato rapporto tra cinema e società e capace di sviluppare una teoria dello sguardo cinematografico estremamente interessante per le considerazioni fin qui svolte. Casetti, infatti, evidenzia l'abilità del cinema nell'offerirci uno sguardo profondamente rivelatore delle dinamiche sociali che, nella sua osservazione intima e ravvicinata della società, ci svela tratti in precedenza mai visti e ci costringe a ri-definire le nostre categorie mentali. La cinepresa ingurgita quanto le passa davanti, gli cambia di forma e, così facendo, separa dal mondo vero chi viene ripreso per trasportarlo in una sorta di "altrove". In questa

---

<sup>49</sup> E. Taviani, *L'immagine della nazione nella cinematografia tra fascismo e repubblica*, in G. Monina, *1945-1946 Le Origini della Repubblica*, Catanzaro, Rubbettino, 2007.



sua azione, la macchina cinematografica rende più acuto il nostro sguardo, poiché riesce a mettere a nudo la sottile logica che sta alla base del “congegno” mondo e ci consente di entrare in contatto con i gangli vitali di una società, rilevando che cosa si agita tra le sue pieghe. In altre parole, amplifica le nostre capacità percettive, facendoci cogliere aspetti della realtà sociale che altrimenti rimarrebbero opachi. Si tratta, in ultima analisi, di uno strumento tecnologico in grado di cogliere la vita così come viene, le azioni e le passioni umane. Sullo schermo vediamo quello che siamo diventati:

Il cinema sottrae la vita, la trasforma, la svuota; ma nel contempo fa lievitare uno sguardo puntuale e insieme rinnovato. Ci ingoia, ci manda in esilio, ci rende insensibili; ma nel contempo ci aiuta a osservare le cose nella loro realtà e insieme da nuove prospettive. In questo è una macchina ambigua.[...]. Sulla rivista cinematografica “In Penombra”, Enrico Toddi suggerisce l’idea che l’occhio della cinepresa funzioni come un mandatario dell’occhio umano. “L’obiettivo si reca là dove lo sguardo dello spettatore non può recarsi direttamente. Si che, come il mandatario fu chiamato, nei volumi di polverosa universitaria memoria, una *longa manus* del mandante, il cinematografo può chiamarsi un *longus oculus* dello spettatore [...] il cinema restituisce all’uomo il suo sguardo, e anzi glielo restituisce come sguardo moderno<sup>50</sup>.

Sullo schermo possiamo riscontrare il mondo, anzi ne osserviamo un nuovo ordine, una nuova faccia e così ne approfondiamo la conoscenza. Dunque il prodotto filmico “modella” l’universo circostante, lo mette letteralmente in forma, ri-articola la realtà presentata e la re-interpreta. Il vedere cinematografico non è solo un constatare, ma è anche un tentativo di entrare nella logica e nella dinamica della realtà. La macchina da presa è, infatti, capace di restituirci il mondo, ma non perché ne fissa semplicemente le apparenze, bensì perché ne coglie il meccanismo. Associando il suo occhio alla presenza di un operatore, essa esplora il mondo nel suo apparente caos, ne identifica i nessi essenziali e ne ricostruisce il funzionamento. Così riesce a identificare le cose in modo pieno e ne afferra il posto e il ruolo nel mondo. Il cinema ha, dunque, una valenza analitica: riesce a mettere a nudo il funzionamento delle cose.

L’occhio del cinema è l’occhio di una macchina con la vocazione per la verità, o meglio, per la cineverità. Il cinematografo è un formidabile testimone, che consente a chi vede un film di farsi testimone lui stesso, assicurando così allo spettatore un contatto diretto e più intimo con il mondo. Il dispositivo cinematografico ci permette di collegarci al mondo, attraverso la realizzazione di un’interpretazione plastica, e non mediante una semplice copia. Con questa abilità, partecipa alla costruzione dell’immaginario sociale, consente allo spettatore di trovare modelli di comportamento, idee, linee guida e indicazioni valoriali e riesce a rilevare, sfruttando le sue caratteristiche intrinseche, le pieghe più nascoste della realtà; favorendo, così, il contatto tra spettatore e mondo esterno e una maggiore comprensione di quest’ultimo da parte del primo:

Il cinema, grazie alla sua capacità di organizzare i propri materiali sulla base di un legame forte qual è quello assicurato dal montaggio sia nell’inquadratura che tra le inquadrature, riesce a interpretare assai bene un tale processo: sullo schermo, quando un’immagine raggiunge la sua compiutezza, dice sempre di più di quello che raffigura. In questi casi, l’occhio della cinepresa, e insieme l’occhio dello spettatore, cessano di “fissare” la realtà di fronte a loro; non la contemplanò più, non la bloccano; al contrario, ne colgono le linee di tensione, ne seguono lo sviluppo, ne acquisiscono le trasformazioni. Lo sguardo si apre su un mondo che si trasfigura, trasfigurandosi a sua volta<sup>51</sup>.

Ebbene, il medium cinematografico ci apre (o ci riapre) gli occhi e, attraverso essi, ci consente di afferrare la realtà in cui siamo sommersi. Ogni inquadratura ci porta dritto al cuore delle cose: ci restituisce la sostanza di quanto è ripreso e insieme ci fa sentire il respiro del mondo intero. Naturalmente lo sguardo della cinepresa è uno sguardo parziale, legato al particolare punto di vista da cui l’operatore le fa osservare il mondo. Però pur nella parzialità,

---

<sup>50</sup> F. Casetti, *L’occhio del Novecento. Cinema, esperienza e modernità.*, Bompiani, Milano, 2005, pp. 144-146.

<sup>51</sup> F. Casetti, *L’occhio del Novecento*, cit., p. 203.

il cinema ha la capacità di favorire la ricostruzione della totalità e di fornirci gli strumenti necessari a sviluppare una visione ampia e completa della realtà sociale. In una parola, il cinema punta ad “abbracciare” il reale, a tenerlo insieme, al di là della parzialità di ogni occhiata:

Il cinema sembra preso tra due grandi poli. Da un lato il suo sguardo si rivela limitato, legato com'è a un punto di vista, quello della macchina da presa e di chi la manovra. Sullo schermo, il mondo è sempre colto da una certa prospettiva; questa, inevitabilmente, ne mette in luce una porzione e non un'altra, un aspetto e non un altro, una fase e non un'altra ecc... Dall'altro lato lo sguardo del cinema possiede anche una forza particolare: sullo schermo la realtà appare in tutta la sua ricchezza e densità, riscattando l'abitudine e l'indifferenza che l'avevano in qualche modo fatta perdere di vista [...]. Dunque lo sguardo si allarga e insieme incontra dei buchi neri. Il cinema in qualche modo assorbe questa situazione e se ne fa buon testimone. Da un lato esalta la propria capacità di visione, dall'altro ne denuncia anche i limiti, attribuendoli soprattutto al fatto di dipendere da un punto di vista. Tuttavia, oltre a portare allo scoperto questa dialettica, il cinema prova anche a intervenire su essa e a far convergere i due poli. È vero che ogni inquadratura ci restituisce solo un frammento di mondo; basterà però condensare in un'immagine più sguardi, selezionare i dettagli significativi, andare oltre i bordi del quadro e questa parzialità sarà emendata. Il senso della totalità si potrà allora ristabilire, sia pur a posteriori e sia pur a sua volta in modo imperfetto<sup>52</sup>.

Il guardare cinematografico, quindi, bilancia tra due esigenze contrapposte, la visione generale e l'osservazione del particolare, e diviene uno sguardo all'insegna dell'ossimoro, capace di operare su fronti contrapposti riuscendo nel contempo anche a compenetrarli tra loro:

In particolare, esso (*il cinema*) ha lavorato su uno sguardo personale, legato all'emergenza di un punto di vista; su uno sguardo complesso, in cui realtà e immaginazione si mescolano; su uno sguardo acuto, che si serve di una macchina per incrementare le proprie prestazioni; su uno sguardo eccitato, ricco di stimoli percettivi; e su uno sguardo immersivo, attraverso il quale si ha l'impressione di essere dentro il mondo visto. Esso ha dunque scommesso su almeno cinque opzioni. Ciascuna di queste opzioni presenta però anche possibili pericoli: lo sguardo personale, proprio perché legato a un punto di vista, rischia di risultare parziale e frammentario; lo sguardo complesso, mescolando oggettività e soggettività, rischia di essere indecidibile; lo sguardo acuto, proprio perché basato su una macchina, rischia anche di diventare del tutto artificiale; lo sguardo eccitato, per eccesso di stimoli, rischia di far smarrire la trama dei fatti; e lo sguardo immersivo, addosso com'è all'oggetto osservato, rischia di far perdere all'osservatore il senso della sua posizione. Ebbene, di fronte a questi pericoli, il cinema ha cercato di recuperare misure inverse a quelle prima elencate [...]. Ed ecco infatti che esso ha anche perseguito una visione in grado di restituirci il mondo nella sua totalità, e non solo attraverso dei frammenti; una visione strutturata diversamente a seconda della realtà incontrata, se effettiva o mentale, e dunque capace di operare delle distinzioni; una visione dotata di una sua naturalezza, modellata sull'occhio dell'uomo e non solo su una macchina; una visione che cerca di mettere ordine tra gli stimoli forti prodotti da un mondo in tumulto, senza per forza abbandonarsi a essi; e infine una visione in grado di stabilire una certa distanza rispetto al suo oggetto, quasi a riproporre la presenza di una soglia tra osservatore e osservato [...]. Ciò che si è prodotto è stato uno sguardo parziale ma anche aperto alla totalità, uno sguardo complesso ma anche articolato, uno sguardo acuto ma anche umano, uno sguardo acceso ma anche equilibrato, uno sguardo partecipe ma anche distaccato. Di qui l'idea di una visione che, nel compenetrare misure opposte, senza peraltro mai nascondere i contrasti, si è modellata sull'ossimoro<sup>53</sup>.

Parzialità e totalità, soggettività e oggettività, nell'opera filmica, prendono le rispettive misure e si ridefiniscono reciprocamente. Perché è il loro inevitabile incontrarsi e insieme la necessità di articolare la loro presenza, di categorizzare le rispettive competenze, di precisare la loro portata uno dei grandi terreni su cui il cinema impegna la propria scommessa. È anche qui che esso definisce i modi del proprio sguardo.

---

<sup>52</sup> F. Casetti, *L'occhio del Novecento*, cit., pp. 83-85.

<sup>53</sup> F. Casetti, *L'occhio del Novecento*, cit., pp. 12-13.

Ricapitolando, la macchina cinematografica rende più acuto il nostro sguardo perché:

- riesce a mettere a nudo, attraverso la propria manipolazione, la sottile logica che sta alla base del sociale;
- amplifica le nostre capacità percettive e ci fa cogliere aspetti della realtà che altrimenti rimarrebbero opachi;
- ci offre nuove categorie cognitive con cui osservare il mondo, re-interpretando i valori e le preoccupazioni che marcano una società.

Per i contenuti a cui accede, il cinema rende disponibile alla vista il mondo intero e anzi qualcosa di più: le fantasie e i desideri, le ipotesi, i sogni e gli incubi. In questo senso, il cinema impone una disciplina all'occhio umano, gli indica cosa e in quale prospettiva guardare, ma lascia piena libertà, al fruitore del prodotto filmico, di interiorizzare e interpretare il messaggio secondo le proprie categorie mentali, morali, ideologiche. Insomma, il cinematografo ci aiuta a vedere il mondo, ci offre prospettive per noi inaccessibili, ci fa guardare più intimamente le cose, ma nello stesso tempo a noi rimane la libertà di cogliere e rielaborare le informazioni ricevute e di agire in relazione ad esse. Ecco, allora, che possiamo ritenere il medium cinematografico un valido interprete della contemporaneità e un utile mezzo per rilevare quei punti di tensione su cui possono agire le leve del mutamento sociale.

Alla fine di questa panoramica è, dunque, possibile affermare che una lettura storico-sociologica del cinematografo concede di rivelare i meccanismi tramite cui una società si percepisce e si rappresenta, sia in relazione al suo passato, sia nel suo presente. In questo senso si può parlare di storia sociale del cinema e di sociologia del cinema, capaci di esprimere, attraverso lo studio delle narrazioni filmiche, le mutazioni complessive intervenute in una società. Il cinema e i suoi testi, pertanto, vanno inseriti nelle dinamiche della società che li fonda e li mette in circolo, e così facendo è possibile individuare zone non visibili del passato della società e capire con maggiore precisione il presente, i suoi conflitti, i suoi valori. Naturalmente, l'analisi socio-storica del medium cinematografico deve connettersi a quella dell'industria culturale e dell'orizzonte complessivo dei processi comunicativi, al fine di poter cogliere gli effetti delle trasformazioni sociali sul corpo di un pubblico che progressivamente, a partire dal XIX secolo, si attrezza a gestire più linguaggi e ad interagire con un sistema di media sempre più articolato. L'assunto di fondo è che non si può comprendere l'incidenza del cinema sulla determinazione dei processi storico-sociali, senza considerare la sua natura di linguaggio e la sua funzione mediatica. Tale funzione, oltre ad essere costituita dalla capacità di riflettere la realtà sociale e nel contempo di parteciparvi alla costruzione, trova un potenziamento nell'abilità della fruizione filmica di assurgere a modello di costruzione delle identità individuali e collettive. Insomma, è nei miti della cultura di massa, edificati con il contributo decisivo del cinematografo, che si possono recuperare le tracce più dense di significato per interpretare i molteplici aspetti della vita quotidiana<sup>54</sup>. Il cinema, insomma, è una fonte estremamente interessante, poiché ci restituisce una testimonianza viva, in cui è depositata un'enorme quantità di tracce relative non solo alla dimensione materiale dell'esistenza, ma anche agli aspetti simbolici, all'immaginario, ai punti di vista e ai conflitti di culture.

### 1.3 UN MEDIUM CHE METTE IN CONTATTO

Gran parte dei contributi esposti nel precedente paragrafo, nelle loro argomentazioni e nelle loro conclusioni, confluiscono in un'unica visione comune secondo cui il cinema svolge un duplice ruolo all'interno della vita collettiva:

Da un lato si sottolinea la capacità del mezzo di riflettere i comportamenti e gli orientamenti di una società: lo si considera un prezioso testimone dei modi di agire e di pensare presenti in una comunità; lo si pensa come uno *specchio* (magari idealizzato, o magari deformato, ma non per questo meno

---

<sup>54</sup> A. Abruzzese, *La grande scimmia*, Napoleone, Roma, 1979.

fedele) dei gesti, delle abitudini, delle aspirazioni, delle credenze e dei valori che danno corpo a una cultura. Dall'altro si sottolinea la capacità del cinema di intervenire sui processi sociali: se ne evidenzia la possibilità di rafforzare o rompere convinzioni diffuse, di fornire modelli a cui ispirarsi, di far emergere aspirazioni represses, di aggregare individui con i medesimi gusti o opinioni, di alimentare mode, di fornire occasioni di lavoro, di creare gruppi professionali compatti; se ne mette in luce insomma la funzione di *agente sociale*»<sup>55</sup>.

L'immagine filmica è testimone del mondo, ma nella sua narrazione di una storia ci fa andare un passo oltre la semplice testimonianza, permettendo a noi spettatori di cogliere la realtà in tutta la sua ricchezza e di scoprirne nuovi aspetti, in grado di produrre una più ampia visione del mondo e una più sicura azione su di esso. In questo modo, l'occhio cinematografico, contribuendo a definire la maniera in cui va percepito o immaginato il mondo, partecipa alla determinazione della realtà attraverso l'edificazione di una memoria e di una coscienza collettiva. Il cinema svolge, dunque, una negoziazione capace di coniugare gli opposti per far emergere soluzioni praticabili e praticate, strade percorribili e da percorrere. Il dispositivo, insomma, esplora i margini dell'ordine dato e impone una propria disciplina, un proprio punto di vista, in grado di prospettare un ampliamento delle possibilità tradizionalmente concesse. In altre parole, il medium cinematografico intreccia un dialogo con il proprio tempo, ne dà un'interpretazione e suggerisce possibili contributi originali. Esso dispiega un'azione di contrattazione e ri-negoziazione continua dei significati sociali sui quali si regge la società contemporanea. Pierre Sorlin, a proposito del cinema italiano di inizio Novecento, dimostra come la critica nostrana avesse già intuito questa duplice qualità del cinematografo:

Sul "Marzocco" dell'agosto del 1913, Sebastiano Arturo Lucani metteva a confronto la fotografia, "mezzo meccanico di riproduzione della realtà" e il cinema che "trasfigura" il reale; non faceva nessuna distinzione tra i vari tipi di opere, tra la fantasia e la registrazione delle cose, tra le opere a soggetto e i documentari; attribuiva a ogni film la capacità di andare oltre la semplice copia, grazie al movimento e al cambio permanente di orizzonte (aveva in mente il montaggio, ma ricorreva a una perifrasi perchè non disponeva della nozione). La fedeltà al reale non sembrava, nei decenni del muto, una caratteristica fondamentale del cinema: i commenti mettevano piuttosto a fuoco il suo aspetto inventivo, la sua attitudine a superare la mera descrizione e a diffondere una visione illuminante del mondo<sup>56</sup>.

La macchina cinematografica, insomma, restituisce il mondo, ne offre una memoria e, al contempo, presenta plausibili risoluzioni dei problemi della vita collettiva, ovvero propone una probabile "utopia" che ci indichi quale strada percorrere, o quantomeno ci apra gli occhi su ciò che non v'è nell'attuale situazione<sup>57</sup>. Una volta presa in considerazione una tale prospettiva, occorre osservare più da vicino questa duplice funzione del cinema, evidenziarne forze e debolezze, e giungere ad una più attenta valutazione del medium oggetto di questa indagine. Sarà quindi necessario distinguere il piano del testimone da quello dell'agente sociale, per poi ricongiungerli e chiarire come il mezzo cinematografico riesca ad instaurare un contatto più intimo tra lo spettatore e la realtà circostante, divenendo così un documento prezioso per la ricerca storico-sociologica.

Molti commentatori, già agli inizi del Novecento, hanno sottolineato la funzione testimoniale del cinema. Questo incoraggia una più attenta visione della realtà sociale, allarga il nostro sguardo e ci fa osservare meglio i particolari dell'esistente. A metà degli anni Venti, ad esempio, un illustre studioso come Bela Balázs affermava:

---

<sup>55</sup> F. Casetti, *Teorie del Cinema 1945-1990*, cit., p. 319.

<sup>56</sup> P. Sorlin, *Gli italiani al cinema*, cit., p. 140.

<sup>57</sup> V. Lindsay, *The art of moving picture*, The Macmillan Company, New York, 1915. L'autore lancia una provocazione a proposito del presunto potere utopico del cinematografo affermando: «La mia speranza è che i profeti-stregoni del cinema preparino per il mondo un nuovo gruppo di immagini del futuro».

La lente del cinema ti rivela le singole cellule del tessuto vitale, ti fa nuovamente sentire la materia e la sostanza della vita concreta. Essa ti mostra cosa fa la tua mano, che tu non osservi e non noti affatto, mentre accarezza o colpisce. Tu vivi in lei senza vederla. Ti palesa l'intimo volto di tutti i tuoi gesti vitali nei quali appare la tua anima e tu non la conosci. La lente dell'apparecchio cinematografico ti mostrerà sulla parete l'ombra con la quale vivi senza notarla e ti racconterà l'avventura e il destino del sigaro nella tua mano ignara e la segreta, perché inosservata, vita di tutte le cose che ti sono compagne nella vita<sup>58</sup>.

Secondo l'intellettuale ungherese, infatti, l'arte cinematografica rende maggiormente visibile l'uomo e il mondo. In questo modo viene stimolata la riflessività dello spettatore che, scrutando ciò che è impresso sulla pellicola, esperisce la realtà in un modo nuovo, finora rimasto nascosto, e osserva in maniera più diretta se stesso e l'Altro nella loro interiorità. L'immagine in movimento consente, quindi, di vedere meglio e più da vicino il mondo interiore di ognuno di noi e il mondo esterno con le sue trasformazioni e i suoi processi. Lo sguardo cinematografico potenzia così l'occhio umano e rende leggibile una latenza di significati:

Centrale è qui ancora il concetto di fisionomia, che Balázs applica a cose e paesaggi non meno che alle persone: è la visibilità, che si rivela agli occhi estendendosi oltre ogni intenzione e comunicazione, a permettere tale fisionomia. Il gesto è qui contrassegno principale; anche il gesto di massa, cioè il movimento di cospicui gruppi di personaggi [...]. anche se non si condivide appieno l'affermazione di Balázs secondo cui il libro a stampa ha reso illeggibile il volto umano, la sua tesi storico-culturale pone giustamente nel dovuto rilievo il fatto che nel film l'uomo si trovi faccia a faccia con se stesso, vedendosi così in modo nuovo: monumentale nelle dimensioni, e nel contempo estremamente intimo<sup>59</sup>.

L'individuo, attraverso il film, guarda in faccia se stesso e il mondo, li valuta in una maniera nuova, come prima non li aveva mai esaminati, e riflette, partendo dalla peculiare prospettiva proposta dal mezzo, sulla propria condizione. In un certo senso, la macchina cinematografica ripristina la visibilità dell'uomo e restituisce la realtà allo sguardo. Il dispositivo riscatta la dimensione visiva e, attraverso essa, diviene interprete del momento storico, nel senso che riesce a incarnare lo sguardo dell'epoca. Esiste, infatti, una perfetta corrispondenza tra la maniera di osservare le cose tipica di un periodo e la maniera in cui il cinema osserva e ripropone l'universo circostante: le forme con cui la macchina da presa scandaglia ciò che ha di fronte rivelano gli atteggiamenti e gli orientamenti con cui gli uomini sono spinti a guardarsi attorno. Sullo schermo, prima ancora di vedere la realtà di nuovo e in modo nuovo, vediamo la realtà nello spirito del tempo.

Ogni fase della storia dell'uomo ha una sua particolare maniera di cogliere il reale. Il tipo di sguardo adottato manifesta direttamente le preoccupazioni e gli interessi che caratterizzano l'epoca e in parallelo rinvia ai processi sociali sottostanti. Per Walter Benjamin è il cinema a svolgere la funzione di testimone e interprete dell'epoca moderna. Il suo sguardo riesce a rompere le barriere tradizionali e ci rende liberi di affrontare la realtà. L'uomo moderno (la massa moderna) ha una legittima pretesa di essere riprodotto, per accrescere la propria partecipazione. Egli cerca nell'immagine in movimento, capace di avvicinarsi di più all'esistente, nuovi significati sociali:

Nel suo lavoro, il pittore osserva una distanza naturale da ciò che gli è dato, l'operatore invece penetra profondamente nel tessuto dei dati. Le immagini che entrambi ottengono sono enormemente diverse. Quella del pittore è totale, quella dell'operatore è multiformemente frammentata, e le sue parti si compongono secondo una legge nuova. Così, la rappresentazione filmica della realtà è per l'uomo odierno incomparabilmente più significativa, poiché, precisamente sulla base della sua intensa

---

<sup>58</sup> B. Balázs, *Tipo e fisionomia*, in «Bianco e Nero», 1, 1941, pp. 6-27.

<sup>59</sup> T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria del film. Un'introduzione*, Einaudi, Torino, 2009, pp. 61-62.

penetrazione mediante l'apparecchiatura, gli offre quell'aspetto, libero dall'apparecchiatura, che egli può legittimamente richiedere all'opera d'arte<sup>60</sup>.

Il cinema, con la sua validità artistica e scientifica, restituisce in maniera precisa la situazione rappresentata, la rende visibile da una pluralità di punti di vista e, così facendo, approfondisce la nostra percezione del mondo. L'occhio cinematografico è capace di farci entrare nel tessuto delle cose e di rivelarcene la composizione. È uno sguardo che sorprende e colpisce per la sua penetrazione e per la sua rapidità:

Mentre il cinema, mediante i primi piani di certi elementi dell'inventario, mediante l'accentuazione di certi particolari nascosti di sfondi per noi abituali, mediante l'analisi di ambienti banali, grazie alla guida geniale dell'obiettivo, aumenta da un lato la comprensione degli elementi costrittivi che governano la nostra esistenza, riesce dall'altro anche a garantirci un margine di libertà enorme e imprevisto. Le nostre bettole e le vie delle nostre metropoli, i nostri uffici e le nostre camere ammobiliate, le nostre stazioni e le nostre fabbriche sembravano rinchiuderci irrimediabilmente. Poi è venuto il cinema e con la dinamite dei decimi di secondo ha fatto saltare questo mondo simile a un carcere; così noi siamo ormai in grado di intraprendere tranquillamente avventurosi viaggi in mezzo alle sue sparse rovine [...]. E come l'ingrandimento non costituisce semplicemente chiarificazioni di ciò che si vede *comunque*, benché indistintamente, poiché esso porta in luce formazioni strutturali della materia completamente nuove, così il rallentatore non fa apparire soltanto motivi del movimento già noti: in questi motivi noti ne scopre di completamente ignoti<sup>61</sup>.

Il cinema celebra, allora, la vicinanza e la disponibilità delle cose e lo fa in sintonia con l'epoca in cui prende vita. L'occhio della macchina da presa sembra obbedire proprio a questa preoccupazione di instaurare una maggiore familiarità con il mondo. Il mezzo cinematografico si propone in questo modo come medium, cioè come ambito in cui una serie di sollecitazioni percettive e intellettuali vengono diffuse e rese disponibili a tutti. Questo peraltro in un'epoca che vede nei media, più che nelle arti tradizionali, lo strumento elettivo per l'esplorazione, il confronto e l'unificazione delle esperienze. Il cinematografo, dunque, ha avuto ed ha tuttora l'attitudine a raccogliere le questioni che l'epoca va sviluppando, ma soprattutto ha la capacità di re-interpretarle e di rilanciarle, facendole proprie e insieme dando loro un valore esemplare agli occhi di tutti. E questo in un periodo storico che vede una crescente crisi dei processi e delle istituzioni tradizionalmente delegati a elaborare un'immagine pubblica dei valori e delle preoccupazioni che marciano una società.

Concepire la macchina cinematografica come testimone di un periodo storico, o di un particolare assetto societario, ha il merito di intuire:

- la storicità delle narrazioni filmiche, il loro essere nella storia. Il film è sempre un prodotto socialmente e storicamente determinato, trae ispirazione dalla realtà che lo circonda, ne riflette alcune componenti e talune problematiche e coglie elementi delle diverse ideologie, mentalità, paure e aspettative che caratterizzano un determinato contesto. In altre parole, è espressione e testimonianza di un arco di tempo e di spazio preciso;
- la funzione documentale dei testi audiovisivi - tanto dei *factual film* quanto dei *fiction film* -, capaci di impressionare la pellicola, non solo con "frammenti di realtà", ma soprattutto con racconti idonei a mostrare il visibile di una società e quelle pieghe "nascoste" del sociale.

Il cinema, sia realistico (che trova nelle "vedute" dei fratelli Lumière, per i quali il mezzo cinematografico doveva essere sguardo sul mondo e memoria di esso, le sue prime manifestazioni) sia fantastico (che vede in Georges Méliès il suo antesignano. Egli fu infatti il primo ad esplorare i percorsi della fantasmagoria), possiede sempre puntuali riferimenti al reale accompagnati da elementi immaginari, nel senso che alla riproduzione meccanica di parti della realtà, o comunque a continui riferimenti all'esistente, aggiunge, grazie ad un

---

<sup>60</sup> W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino, 2000, p. 38.

<sup>61</sup> W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 41.

precedente lavoro di selezione, la costruzione di strutture narrative finalizzate al racconto. Sia le storie di impianto realistico che quelle fantastiche permettono di cogliere aspetti della realtà sociale in cui nascono; ed entrambe partecipano alla costruzione dell'immaginario collettivo e, di conseguenza, alle trasformazioni che intervengono nella struttura societaria. I film sono quindi documenti compositi, tanto duplicativi quanto narrativi, che, se letti nella loro interezza e tenendo conto della loro ambivalenza interna, permettono allo storico e al sociologo - attenti ad analizzare gli stili visivi e a smascherare le retoriche di genere, i riferimenti meta-cinematografici e la presunta naturalità del punto di vista celata sotto la manipolazione di base - di estrarre spunti interessanti per lo studio di una società e della sua cultura. Il testo audiovisivo contiene sempre una vasta quantità di informazioni sulla vita sociale e comunica, attraverso la propria sintesi narrativa e il proprio linguaggio, un complesso di significati che vanno debitamente estrapolati e interpretati.

Il rischio è quello di confondere il cinema con la realtà o di considerare tra questi due elementi una relazione di tipo lineare che vede nel testo filmico tutta la complessità dell'esistente. Come abbiamo visto in precedenza, infatti, i testi audiovisivi sono degli artefatti che traggono spunto dalla realtà, operano una selezione di alcune componenti, le rielaborano in base a precise architetture di genere o a necessità produttive e offrono una narrazione - costituita da dialoghi, immagini, suoni - che contribuisce alla nostra percezione e comprensione del mondo. In altre parole, nel film non osserviamo la vita reale, ma una sua trasfigurazione, una sua rappresentazione, che in alcuni momenti precede e anticipa le trasformazioni societarie in corso, in altri si limita a riprodurre le forme sociali predominanti. In linea con il pensiero di Sorlin si può affermare che: il film testimonia il contesto storico-sociale in cui nasce, coglie come una società rappresenta se stessa, i suoi contrasti, le sue ideologie, e, nello stesso tempo, mette in immagini orientamenti e tendenze nuove, ovvero allarga il visibile:

I film non sono la realtà, ma non se ne distaccano mai completamente. Come gli specchi, che incorniciano, delimitano e a volte distorcono, ma in fondo "riflettono" ciò che hanno di fronte, i film illustrano vari aspetti della società che li produce. Nei periodi critici i registi non nascondono i problemi ma preferiscono restare fedeli a vecchie immagini rassicuranti; quando le cose tendono a migliorare, si rivolgono all'attualità e qualche volta l'anticipano, favorendo così la nascita di nuove immagini<sup>62</sup>.

Anche se, come si metterà in evidenza nel corso di questa ricerca, proprio nei periodi di crisi un certo cinema più riflessivo - diverso dalla produzione dominante a cui, probabilmente, si riferisce lo studioso francese - focalizza la propria attenzione sull'attualità e sui problemi e le contraddizioni fondamentali che segnano una società, le parole di Sorlin riassumono perfettamente l'anima dell'impostazione storico-sociologica allo studio del medium cinematografico.

Per ciò che concerne la funzione di agente sociale del cinema, questo - una volta osservato il mondo e le sue problematiche più da vicino - offre possibili risoluzioni dei conflitti, nuove interpretazioni dell'esistente e modelli d'azione che lo spettatore può decidere di seguire nella sua quotidianità. Come abbiamo già visto nel precedente paragrafo, a proposito del pensiero di Francesco Casetti, il medium cinematografico non saprebbe offrire proposte efficaci se, oltre a donare immagini spesso dirompenti, non riuscisse a sollecitare confronti tra spinte tendenzialmente contraddittorie, trovando così punti di incontro e realizzando compromessi. L'epoca moderna sente il bisogno di mediare i conflitti che la punteggiano e trova nel cinematografo uno strumento adatto a svolgere questa funzione. Il cinema è un luogo di pacificazione, sia pure nel tumulto delle sue proposte, che:

- mette in contatto con la realtà, ma favorisce anche l'evasione;
- spesso presenta figure esagerate, ma poi le riconduce a vicende plausibili;
- eccita e sollecita, ma anche organizza e disciplina.

Appunto, negozia e dà alle proprie proposte la forza di un modello di riferimento. È quindi:

---

<sup>62</sup> P. Sorlin, *Cinema e identità europea*, cit., pp. 13-14.

- un mezzo di esposizione e di circolazione di proposte;
- un ambito in grado di rielaborare in forma esemplare e pubblica le sollecitazioni del tempo;
- un luogo in cui queste sollecitazioni trovano un tavolo negoziale.

Il dispositivo cinematografico trasmette sensazioni, pensieri, parole, suoni, figure e trova in questa sua peculiare capacità di diffondere informazioni, la sua essenza di medium di massa. Casetti a proposito del cinema come medium afferma:

Questa finalità motiva, e insieme caratterizza, tre aspetti strettamente collegati tra loro. Innanzitutto, per diffondere l'informazione, un medium deve anche saperla cogliere, riadattare, conservare ecc... In questo senso, esso lavora su dei contenuti; e vi lavora per renderli soprattutto fruibili. In secondo luogo, diffondendo l'informazione, un medium dà anche l'opportunità a chi la riceve di entrare in contatto sia con quanto gli viene offerto, sia con la fonte o con l'agente che glielo offre, sia infine con gli altri destinatari di quanto viene offerto. In questo senso esso lavora su un sistema di rapporti; e vi lavora per renderli il più possibile attivi (il cinema come "mezzo di conversazione" e cioè come realtà con cui ci si relaziona per relazionarsi con gli altri). Infine, per consentire la diffusione dell'informazione, un medium deve anche utilizzare una serie di strumenti adatti. In questo senso esso lavora su un insieme di tecniche; e vi lavora in una chiave di efficienza. Dunque contenuti, rapporti, tecnologie: e trattati in modo tale che la diffusione dell'informazione possa avvenire al meglio. Ne deriva che un medium è sempre e necessariamente un mezzo di *rappresentazione*, un mezzo di *relazione* e un mezzo; e che lo è in forza e in vista di una *comunicabilità*<sup>63</sup>.

E ancora continua:

Infatti, la triplice faccia del medium (il suo implicare una raffigurazione, un contatto e una tecnologia) e insieme la sua vocazione di fondo (la comunicabilità) hanno un valore strategico. Per un verso gli consentono un'azione ampia e coordinata: la costruzione di immagini di mondi reali o possibili, la definizione di rapporti interpersonali o di gruppo e la messa a punto di un dispositivo si possono legare tra loro in un unico gesto. Per l'altro verso gli consentono di entrare nei gangli vitali di una società: l'azione di un medium investe direttamente la sfera dei processi simbolici, quella dei processi sociali e quella dei processi tecnologici, e dunque va a toccare gli snodi più delicati di una comunità umana. Anzi, più i media si diffondono, più essi invadono o perlomeno si fanno carico di queste sfere. È in questa ottica che McLuhan potrà parlare, parecchi anni dopo, dei mezzi di comunicazione come del "sistema nervoso" di una società: essi elaborano l'informazione, la mettono in comune e la incanalano in una serie di apparecchiature tecnologiche, un po' come le terminazioni nervose e le sinapsi operano nel corpo umano. Sia in un caso sia nell'altro, l'organismo si trova a dipendere da essi. [...]. Il cinema può essere molte cose: ma se esso è quel che è, è proprio perché coniuga capacità di mettere a punto contenuti, capacità di accendere relazioni e capacità di mettere in moto una macchina; e perché lo fa a partire da, e in forza della sua vocazione a operare come mezzo di trasporto (appunto, "luogo di traffico"). La sua peculiarità e insieme la sua modernità ("la sola arte moderna") stanno proprio qui<sup>64</sup>.

Il cinema, insieme ad altri media, diviene uno dei principali produttori di cultura e contribuisce a definire un nuovo campo allargato, inteso come l'insieme dei rapporti e delle pratiche sociali innescate da soggetti e istituzioni impegnati nella produzione, nella circolazione e nella diffusione di forme culturali e simboliche<sup>65</sup>. I media in generale, e il cinema in particolare, assumono un ruolo preponderante nella costituzione di nuovi contesti di consapevolezza e nell'ampliamento delle conoscenze e di nuove forme di condivisione: sono importanti regolatori dei ritmi della vita collettiva in tutta la gamma dei suoi aspetti quotidiani, realistici e simbolici. I media appaiono oggi come una nuova piazza<sup>66</sup>, un nuovo spazio sociale nel quale si incontra, si ricostruisce e si ridefinisce la sfera pubblica. Si

<sup>63</sup> F. Casetti, *L'occhio del Novecento*, cit., p. 30.

<sup>64</sup> F. Casetti, *L'occhio del Novecento*, cit., p. 31.

<sup>65</sup> G. Bechelloni, *Televisione come cultura*, Liguori Editore, Napoli, 1995, pp. 48-54.

<sup>66</sup> G. Bechelloni, *Svolta comunicativa. Sette lezioni*, Ipermedium libri, Napoli, 2001, pp. 47-50.



presentano come luogo di scambio<sup>67</sup>, che permette agli attori sociali di interagire, generando un incessante e continuo processo di interpretazione della realtà e di razionalizzazione della complessità sociale.

Il cinematografo offre quindi alle *audience* la varietà e la molteplicità delle rappresentazioni insite in una determinata cultura. I prodotti cinematografici vanno concepiti come un'articolata forma espressiva, strettamente legata a vincoli sociali particolari, che offre una prospettiva sulla realtà, invitando gli spettatori all'interpretazione e alla riflessione. I film, attraverso le parole e le immagini, hanno inventato sistemi per articolare, attraverso una pluralità di modi, le storie del mondo. Il cinema, medium che racconta storie, diviene parte integrante dell'esperienza condivisa, svolge un'importante funzione prettamente socioculturale, trattando, secondo una molteplicità di significati e punti di vista, particolari aspetti relativi all'esistenza sociale insiti nell'immaginario di una comunità. È un luogo che permette la creazione di immagini per l'espressione di idee, sogni, valori e ritaglia il tempo del quotidiano mettendo in scena la dimensione frammentaria e complessa del reale. In altre parole, il cinema è un mezzo che rispecchia gli schemi, i modelli e i principi di configurazione del quotidiano, parametro per la definizione delle conoscenze e per l'articolazione stessa della realtà<sup>68</sup>.

Il mezzo cinematografico, inoltre, nel suo osservare il mondo, manifestando una forte sintonia con il proprio tempo, non ne assorbe passivamente le indicazioni, non ne sviluppa una semplice replica. Al contrario, le sue risposte agli stimoli che vengono dall'esterno sono spesso assai personali: in questo senso costituiscono dei contributi attivi, che a loro volta incidono sul quadro generale, perlomeno tanto quanto questo ultimo incide sul cinema. Quindi, un altro tratto del cinema come mezzo di comunicazione di massa è il suo essere in grado di avanzare proposte sia sul piano dei contenuti sia su quello delle forme di fruizione, il suo essere in grado di collegare queste proposte a un largo consenso e infine il suo essere in grado di radicare queste proposte nel tessuto di una società, fino a farne termini di riferimento comuni. Siamo, insomma, di fronte a una fonte sia di immagini sia di comportamenti socialmente rilevanti e pronti a funzionare da "modelli".

Infine, va sottolineata la capacità del cinema di compiere un lavoro di confronto e ricomposizione tra diverse alternative, sia che si tratti di scelte estetiche o di opzioni morali, di stili d'azione o di valori di fondo, di opinioni personali o di atteggiamenti collettivi. La nostra epoca è contrassegnata da una grande varietà di tendenze e da un'ampia serie di cambiamenti, connessi alle scoperte scientifiche e alla loro applicazione all'industria, all'allargamento del mercato, all'imporsi di nuovi prodotti, agli sconvolgimenti demografici, ecc. Mentre sullo sfondo si afferma un sottile senso di perdita del reale, anche se il mondo sembra farsi più a portata di mano, accompagnato da un senso di perdita di sé, anche se ciascuno sembra spinto al centro della storia, il cinema fa i conti con la varietà di riferimenti. Li convoca al proprio tavolo, li mette a confronto, se necessario li riadatta, cercando una veste nuova che li faccia apparire compatibili. Sa perfino mediare tra l'estetico e il comunicativo. Perché se è vero che l'epoca chiede al comunicativo di imporre le proprie ragioni, è anche vero che essa non può o non vuole rinunciare del tutto all'estetico con i suoi valori tradizionali. Il medium cinematografico sa far avanzare il nuovo e, intanto, dimostra egualmente di poter fare i conti con il vecchio, di saperne recuperare alcuni valori, di potarne avanti l'eredità. In quanto medium, esibisce e mette in comune, chiarisce e orienta, offre modelli di lettura e di comportamento pronti a diventare a loro volta canonici. Inoltre, ci regala uno sguardo sincretico, che si misura con posizioni differenti e insieme cerca di individuare soluzioni praticabili. Resta da dire che quello di cui abbiamo parlato non è evidentemente tutto il cinema, bensì un certo tipo di cinema che sa articolare le proprie proposte, facendo loro assumere contorni che via via rispondono al meglio ai bisogni della società. A tal proposito, sono esemplari le parole di un noto studioso della comunicazione come Alberto Abruzzese:

---

<sup>67</sup> J. Meyrowitz, *Oltre il senso del luogo*, Baskerville, Bologna, 1993, pp. 60-67.

<sup>68</sup> M. A. Guerin, *Il racconto cinematografico*, Lindau, Torino, 2006.

Il cinema ha rivestito un ruolo preminente nei processi novecenteschi della comunicazione e nelle pratiche dell'immaginario poiché è il luogo di un'esperienza sociale del tutto innovativa, lo snodo simbolico che collega la fase di costruzione della civiltà industriale alla sua compiuta realizzazione. Su tale rendita di posizione, il cinema è sopravvissuto alle trasformazioni radicali intervenute nelle tecnologie e nei modelli comunicativi contemporanei, presentandosi sulla scena del nuovo millennio non come il relitto di un'età precedente ma, invece, come uno dei media più attivi nelle dinamiche di transizione verso la demassificazione di consumi e comunicazione<sup>69</sup>.

La critica principale che viene mossa all'idea di cinema come agente sociale - capace cioè di influire sulla percezione che gli individui hanno del mondo e, di conseguenza, sulla loro azione sociale - si basa sulla considerazione che i messaggi filmici non riescono a influenzare in maniera diretta e a-problematica gli orientamenti del pubblico e i suoi modelli comportamentali. Di certo questa obiezione ha il merito di intravedere la natura non passiva dello spettatore cinematografico. Egli non è un bersaglio inerte, vittima di un «proiettile magico»<sup>70</sup> capace di determinare automaticamente la reazione che intende produrre. Gli studi sulla propaganda, con la loro visione unidirezionale, hanno mostrato a sufficienza i limiti di una tale concezione. L'esperienza che lo spettatore ha dell'opera filmica è abbastanza complessa. Egli non subisce passivamente il testo audiovisivo, bensì lo rielabora, lo ridefinisce, sulla base di un proprio sapere laterale, e lo confronta con gli altri testi mediali e con le proprie conoscenze pregresse. Colui che vede un film attiva un complesso di *frame* interpretativi, storicamente e socialmente condizionati e in larga parte dipendenti anche da variabili individuali, difficili da valutare per l'osservatore esterno. Non è facile, quindi, verificare le modalità con cui il mezzo cinematografico influenzi l'azione sociale dello spettatore, né tanto meno stabilire in che modo la sua capacità di persuasione riesca a concorrere con le altre agenzie di socializzazione e con gli altri media, molti dei quali hanno accresciuto negli ultimi anni la loro capacità di penetrazione sociale. Rimandando l'approfondimento del discorso al successivo paragrafo sul rapporto tra film e spettatore, è qui sufficiente affermare che nello spettacolo cinematografico il pubblico ritrova un mezzo per osservare più da vicino se stesso e il mondo con le sue contraddizioni. Questo modo di intendere l'esperienza filmica, ci porta a considerare fondata l'ipotesi che sia possibile captare da questa una serie di suggestioni - siano esse idee, immagini, modelli comportamentali, interpretazioni dell'esistente o messe a fuoco di paure o conflitti sociali - che in varia maniera, entrando nell'immaginario collettivo, incidono sull'azione sociale degli individui:

Non conosceremo mai le reazioni degli individui di fronte a un film particolare, ma se pensiamo al cinema come abitudine collettiva, ci pare assai probabile che abbia trasmesso idee, sensazioni o semplicemente immagini della vita e del mondo [...]. Molti film turbano fugacemente una parte della popolazione, suscitando collera, pietà, rimorso, vergogna e a volte sollecitarono perfino manifestazioni pubbliche [...]. È inutile accennare a queste ondate di sentimentalismo, pensiamo piuttosto all'impatto durevole d'immagini o di comportamenti che, ripresentandosi frequentemente, stabilivano nuove modalità di vedere o di sentire. Purtroppo ci mancano gli strumenti capaci di rivelare fino a che punto un consumo continuo di testi o di fotografie influenzi la psicologia degli individui. Dobbiamo riconoscere che entriamo in uno spazio poco esplorato e che saremmo costretti a supporre, invece di dimostrare. È rischioso? Sì, però meglio rischiare ipotesi, piuttosto che ignorare come la prolungata continuità davanti agli schermi non abbia portato a nessuna conseguenza<sup>71</sup>.

---

<sup>69</sup> A. Abruzzese (a cura di), *Viaggi di ritorno. Saggi sulla comunicazione (1981-199)*, in particolare *Sfigurare il moderno*, Euscalapio, Bologna, 1995, pp. 227-255.

<sup>70</sup> Per quanto riguarda le teorie sulle comunicazioni di massa, e in particolare quella del "proiettile magico", si veda M. L. DeFleur, S. J. Ball-Rokeach, *Teorie delle comunicazioni di massa*, cit.; G. Losito, *Il potere dei media*, NIS, Roma, 1994; D. McQuail, *Le comunicazioni di massa*, Il Mulino, Bologna, 1993; M. Wolf, *Teorie delle comunicazioni di massa*, Bompiani, Milano, 1985; M. Wolf, *Gli effetti sociali dei media*, Bompiani, Milano, 1992.

<sup>71</sup> P. Sorlin, *Gli italiani al cinema*, cit., p. 153.

Allora, l'azione sociale del cinema non appare diretta, auto-fondante e unidirezionale, ma si tratta di un'operazione "informale" che incide sull'immaginario collettivo e, quindi, sulla condotta individuale. In altre parole, il cinema è nella storia e nella società, coglie da queste stimoli, capta il mutamento sociale e, a sua volta, riversa proprie visioni o considerazioni; intervenendo così sui processi di modificazione degli assetti societari. L'azione individuale non è eterodiretta dai messaggi mediali, ma senza dubbio risente anche delle pressioni provenienti da questi. Le trasformazioni della realtà storico-sociale non sono determinati in maniera diretta dall'industria culturale, ma questa, assorbendo alcuni elementi del reale, contribuisce a favorire il mutamento. Quando l'immagine analogica, ad esempio, si è affermata nella società capitalistica ha modificato notevolmente il modo di osservare le cose e ha imposto nuovi modelli percettivi<sup>72</sup>. Questo ha contribuito a modificare la società che, a sua volta, ha influenzato le modalità con cui l'immagine analogica percepiva, presentava e metteva in scena la realtà. L'influenza è stata reciproca e tra i due termini in questione si è instaurata una logica di scambio continuo. Lo stesso avviene tra le narrazioni filmiche e la realtà sociale con la quale si confrontano. Valutare, dunque, la funzione di agente sociale del cinema significa, evitando di cadere in facili schematismi e in impostazioni lineari e semplicistiche del problema, avere la consapevolezza, o come dice Sorlin "rischiare l'ipotesi", che esista una relazione tra società e macchina cinematografica, in cui quest'ultima esercita una certa azione e produce determinati effetti che, in vari modi, si manifestano nella vita concreta dell'aggregato sociale.

#### 1.4 IL FILM

Abbiamo già avuto modo di descrivere il film come un prodotto collettivo - frutto della cooperazione di un complesso di figure professionali che lavorano autonomamente o in raccordo, a seconda dei compiti da svolgere, per quasi tutta la durata del ciclo industriale - che trae spunto dal reale, cogliendone e selezionandone alcuni elementi, per poi rielaborarli e riadattarli in maniera funzionale alla storia (fatta di immagini, suoni e parole) che intende raccontare. In questo modo il testo audiovisivo concede allo spettatore di osservare più da vicino se stesso e la società e favorisce, di conseguenza, una più profonda riflessione sulle problematiche individuali e collettive e una più attenta valutazione di possibili nuove interpretazioni dell'esistente. In questo lavoro di rielaborazione e messa in scena delle componenti del sociale, il racconto filmico crea una sorta di realtà parallela - un "altrove cinematografico" - fatta di regole e convenzioni proprie basate:

- sulla storia stessa del medium cinematografico, ovvero sulle immagini, gli spunti di riflessione, le tecniche di ripresa dei film precedenti, sulle strutture di genere, sulle innovazioni tecnologiche o su particolari concezioni teoriche. Il cinema, insomma, sviluppa, oltre ad una riflessione sulla realtà circostante, anche una forma di riflessività auto-referenziale che tiene conto delle evoluzioni intervenute nel corso del tempo all'interno della propria storia;

- sul confronto con le immagini e le proposte sorte dentro l'articolato sistema dei media. La macchina cinematografica, infatti, è parte integrante di questo insieme e vive una continua osmosi con i messaggi e i linguaggi degli altri mezzi di comunicazione (basti pensare, ad esempio, ai continui scambi col mondo del fumetto o con quello televisivo). Questo incessante confronto conduce il linguaggio cinematografico verso una forma di sincretismo multimediale;

- su logiche industriali specifiche che interessano, tanto la fase produttiva, quanto quella distributiva e del consumo. Non dobbiamo dimenticare che il testo filmico è prima di tutto il prodotto commercializzabile di una specifica industria. Di conseguenza, risentirà inevitabilmente delle esigenze e delle strategie tipiche della produzione capitalistica.

---

<sup>72</sup> P. Sorlin, *I figli di Nadar. Il «secolo» dell'immagine analogica*, Einaudi, Torino, 1997.

Per cogliere appieno la complessa relazione che lega il cinema, e in particolare il testo filmico, alla realtà sociale è necessario tenere sempre in considerazione questi tre aspetti del fenomeno. Il cinematografo è, dunque, un medium ambivalente:

- è contemporaneamente arte e industria, dispositivo progressista che intercetta le istanze di emancipazione e liberazione, ma nello stesso tempo strumento reazionario di manipolazione e potere;
- riproduce la realtà, realizza cioè una mimesi, ma allo stesso modo costruisce universi fittizi fantasmagorici, supportati da specifiche regole linguistiche e convenzioni di genere;
- si guarda dentro e rinvia assiduamente alla propria storia, ma, al contempo, osserva la realtà sociale esterna e ne intercetta alcuni elementi fondanti;
- è testimone di un'epoca e dei suoi cambiamenti e simultaneamente contribuisce al mutamento sociale;
- è interconnesso con altri mezzi di comunicazione di massa, ma, nonostante ciò, mantiene una propria specificità linguistica.

Solo valutando la complessità del cinema nella sua interezza è possibile includere i film tra le fonti della ricerca storica e sociologica:

Sono anche, di per sé, delle prospettive critiche sulla realtà, un modo per affrontarla da una visuale inconsueta, e per esplorarla nelle sue connessioni più nascoste, al di là delle apparenze [...]. E per questo, come dice un fortunato luogo comune, i film spesso anticipano la realtà: perchè fanno continuamente delle ipotesi sul suo svolgimento futuro (e facendo questo ci dicono molto sull'inconscio di una collettività, sulle domande che una comunità si fa in segreto, in sogno, senza esserne consapevole). In un senso più ampio, potremmo dire che quello di inventare storie è sempre un atto di responsabilità "morale": perchè una domanda implica l'assunzione di un punto di vista (al di là del giudizio finale che il film conterrà, più o meno esplicitamente)[...]. Una storia è sempre un'interrogazione sul possibile e sul rapporto tra possibile e necessario, dunque è intrinsecamente etica. Come scrive Edith Warthon: «un buon soggetto deve contenere qualcosa che getti una luce sulla nostra esperienza morale»<sup>73</sup>.

Presenza consapevole dell'ambiguità del fenomeno cinematografico, è ora necessario valutare meglio il testo audiovisivo sul piano teorico. Nel corso di queste pagine, dunque, si cercherà di delineare: da un lato, il tipo di rapporto che la narrazione filmica intrattiene con l'immaginario collettivo; dall'altro, come teoricamente è possibile concepire il film in relazione alla realtà fisica e sociale. La componente industriale e le implicazioni connesse al sistema mediatico saranno esaminate nel successivo paragrafo e, infine, verrà definita la prospettiva metodologica di questa ricerca.

Prima di delineare il rapporto tra testo filmico e immaginario sociale, è opportuno definire cosa si intende con quest'ultimo termine:

Costellazione di simboli, sorta come risposta culturale agli eventi della natura, l'immaginario appare alle origini della società umana nell'atto di annettersi e classificare in segni e ordini di rappresentazione il vasto ma dispersivo patrimonio di esperienze individuali. La codificazione definitiva di tale patrimonio si realizza nella potenziale comunicatività e normatività del linguaggio. L'immaginario è così definibile in quella catena di elementi ideativi e figurativi trasmessi per generazioni e nello spirito della tradizione etnica che un popolo possiede come area di comunicazione sociale: in tal senso è espressione linguistica e caratteriale di un popolo, di un gruppo sociale, e storicamente cultura di una nazione. I miti pagani, le credenze religiose, i segreti delle tecniche agricole e artigianali, i costumi, i sentimenti, i gusti riflettono l'immaginario individuale e collettivo nel vissuto quotidiano<sup>74</sup>.

L'immaginario collettivo, dunque, incide sulla percezione dell'esistente da parte degli individui e sulle loro azioni. Esso indica un universo evocato quasi quotidianamente dalle

---

<sup>73</sup> V. Buccheri, *Il film*, Carocci, Roma, 2009, pp. 25-26.

<sup>74</sup> G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Dedalo Libri, Bari, 1972.

diverse tipologie di messaggi mediali. Un mondo parallelo costituito da termini (quali: immagini, sentimenti, idee, identità, simboli, sogni, paure, aspettative, ideologie, miti, mentalità, vissuti, divertimenti, ecc...) che richiamano alla mente aspetti importanti della vita, che sono entrati nella sfera d'attenzione delle scienze umane e sociali, e che riguardano la realtà psichica degli uomini e la società con le sue modalità di apprendimento e di azione<sup>75</sup>. L'immaginario è "qualcosa" avente lo stesso statuto di verità della realtà fisica. Attraverso la via dell'immaginario veicolato dai media entra nella vita quotidiana della maggior parte delle persone la valorizzazione del soggettivo, della fantasia, dell'immaginazione e del desiderio, dei sogni e delle paure, delle illusioni e delle ideologie, e tutto ciò si ripercuote sulla realtà fisica grazie all'azione dei singoli. Ecco, allora, che si fa strada l'idea di un doppio statuto della realtà:

Orbene, gli esseri umani hanno coltivato, forse fin dall'origine e in ogni caso in tempi da noi lontanissimi, l'immaginazione e il simbolico; e ciò li ha portati a costruire un immaginario fatto di sogni, di paure e di miti che si incastonavano in storie e leggende che si contrapponevano o si intersecavano con la realtà della vita quotidiana e della esperienza diretta della vita sociale e naturale; tanto che si può dire che la realtà ha sempre avuto un doppio statuto. E tuttavia solo con lo sviluppo dei grandi media di comunicazione, e in particolare della televisione, gli esseri umani stanno imparando a con-vivere con una concezione o immagine della realtà del mondo sociale senza sapere bene quale sia la fonte di tale immagine: l'esperienza diretta (faccia a faccia) o quella mediata. Nonostante il fatto che giornalisti, intellettuali e insegnanti – eredi forse di una concezione positivista o adepti di una ragione illuministica – si affannino a voler distinguere tra realtà e immaginario, tra realtà e "riproduzione" della realtà, si è sempre più consapevoli della precarietà di tali distinzioni<sup>76</sup>.

E infatti:

Ciò ci porta a ritenere che se vogliamo capire meglio la comunicazione dobbiamo concepire l'idea che gli esseri umani (i gruppi e le organizzazioni) "vivano", in quest'epoca di modernità estrema, in un ambiente caratterizzato dalla presenza di due territori: sia quello costituito dalle relazioni dirette (faccia a faccia) sia quello costituito dai media di comunicazione, entrambi altrettanto reali. "Vivere" su due territori significa soprattutto abituarsi all'idea che la soggettività, le identità proprie e altrui, siano costruite anche - e forse soprattutto - attraverso processi sociali e culturali attivati dai media di comunicazione. Comunicare, dunque, significa utilizzare una risorsa complessa (un intreccio di cognizione, empatia, azione) in un ambiente ambivalente (costruito sia dalle esperienze dirette sia da quelle mediate) con lo scopo di costruire relazioni cooperative. Detto in altri termini i media di comunicazione sono ad un tempo risorsa e ambiente per l'interazione sociale umana, per il processo di costruzione di significati più o meno condivisi<sup>77</sup>.

I due territori sono inestricabilmente interconnessi nell'esperienza di vita degli esseri umani che su di essi e attraverso di essi costruiscono le loro culture e le loro identità, anche in assenza di una precisa consapevolezza. Seguendo la traiettoria appena delineata, è possibile parlare delle narrazioni mediali in senso lato, e in particolare delle narrazioni filmiche, come parte fondante dell'immaginario collettivo contemporaneo, nonché, come osservatorio privilegiato delle dinamiche sociali attuali. È attraverso l'analisi dei messaggi filmici che possiamo rilevare aspetti della realtà sociale che fino a poco tempo addietro erano rimasti inesplorati. Sempre di più il sapere contemporaneo si configura come narrazione, diretta a coinvolgere il pubblico intorno ad architetture testuali di grande impatto. I testi audiovisivi, non sono irreali, anzi partecipano alla creazione di una concezione nuova della realtà, incidono sulle strutture mentali dei singoli individui e influenzano la loro azione sociale.

---

<sup>75</sup> G. Bechelloni, *L'immaginario degli italiani*, in M. Buonanno, *Il reale è immaginario. La fiction italiana, l'Italia nella fiction*, nuova ERI/VQPT, Torino, 1991.

<sup>76</sup> G. Bechelloni, *Svolta comunicativa*, cit., pp. 63-64.

<sup>77</sup> G. Bechelloni, *Svolta comunicativa*, cit., p. 64.

Inventare e raccontare storie è la condizione pervasiva, naturale e irriducibile dell'esistenza umana<sup>78</sup>. In quanto oggetto culturale, le narrazioni sono straordinarie risorse simboliche e culturali che favoriscono la comprensione della realtà e instradano il pensiero per l'agire collettivo. Il racconto è, dunque, una forma convenzionale culturalmente trasmessa, legata al bagaglio culturale e simbolico di cui dispone ciascun soggetto<sup>79</sup>. L'agire sociale diviene, pertanto, uno scambio di messaggi narrativi e comunicativi, i quali si intersecano alle complesse trame soggettive che influenzano il senso e l'interpretazione che ogni singolo individuo assegna alla narrazione. Le storie vivono del e nel quotidiano, sono un aspetto dell'agire sociale, strutture aperte ed elastiche, entità mutevoli e cangianti elaborate per interpretare, comprendere e rielaborare esperienze e fenomeni.

Il racconto costituisce un medium per organizzare il sociale<sup>80</sup>, è la forma attraverso cui l'agire umano diviene significativo e acquisisce un senso. Le storie creano, quindi, la cornice di riferimento, il contesto culturale e simbolico, all'interno del quale l'azione si carica di un particolare significato. In pratica, le narrazioni facilitano la conoscenza, cioè la comprensione delle cose del mondo, e sono il risultato di un atto del conoscere che si traduce nella messa in scena delle cognizioni apprese e nell'organizzare tali conoscenze in funzione di una loro ulteriore utilizzabilità, secondo obiettivi e fini specifici a seconda della situazione e del contesto.

La modalità narrativa consente una pluralità di ricostruzioni/rappresentazioni del mondo sociale, in quanto il suo criterio di efficacia è la plausibilità. Infatti, è attraverso le narrazioni che le situazioni acquisiscono senso per sé e per gli altri, perché è attraverso il narrare che si attribuiscono i significati attorno agli eventi narrati. In altre parole, le narrazioni filmiche permettono allo spettatore una migliore e più distaccata lettura della realtà circostante e partecipano, attraverso un processo d'interpretazione individuale, alla costruzione di una personale visione del mondo in base alla quale si agisce. Le narrazioni medialità, e quindi anche quelle filmiche, offrono un modo di conoscere e comunicare:

- narrare è comunicare, mettendo una storia in comune;
- narrare è uno strumento interpretativo, in grado di offrire metafore complesse per fenomeni complessi;
- narrare è un processo simbolico, attraverso il quale la realtà viene prodotta, mantenuta e trasformata.

Ricapitolando: i racconti veicolati dal cinema trasmettono alle *audience* un complesso di significati impliciti, specifiche rappresentazioni della realtà e un apparato valoriale determinato, partecipando così alla costituzione della realtà sociale e ai processi di costruzione collettiva dei significati. Gli spettatori, attraverso una sintonia tra i loro registri affettivi ed emozionali e quelli dei personaggi della storia, arrivano a dividerne le situazioni, attivando un processo di interpretazione e costruzione di significati di cui si serviranno per meglio esperire il mondo. Inoltre, ogni narrazione filmica presenta diverse rappresentazioni della realtà, tante quanto sono i personaggi del racconto. Questa pluralità di prospettive incita il pubblico ad abbandonare una visione univoca del mondo e ad optare invece per una visione più ampia, frutto di diverse ottiche e punti di vista. Rileviamo, così, un ulteriore merito dei testi audiovisivi, sempre più importanti per lo studio dei processi culturali e delle strutture sociali.

Nonostante la varietà generica con cui intendere il concetto di narrazione, è possibile pervenire comunque a una definizione prototipica: un racconto è una rappresentazione simbolica di eventi e situazioni, immaginarie o reali, organizzate seguendo uno sviluppo temporale disposto in maniera sequenziale; in ogni storia si riscontra un inizio, uno sviluppo e una fine. In virtù del suo essere rappresentazione simbolica, ogni narrazione è popolata da soggetti che agiscono secondo un preciso scopo, all'interno di un determinato contesto e

---

<sup>78</sup> J. Bruner, *La mente a più dimensioni*, Laterza, Roma-Bari, 1988.

<sup>79</sup> J. Bruner, *La costruzione narrativa della realtà*, in M. Ammaniti e D.N. Stern (a cura di), *Rappresentazioni e narrazioni*, Laterza, Roma-Bari, 1991.

<sup>80</sup> A. Smorti., *Il pensiero narrativo*, Giunti, Firenze, 1994.

servendosi dei più disparati strumenti<sup>81</sup>. Un racconto deve mettere insieme parallelamente due scenari, quello dell'azione, i cui componenti fondanti sono gli atti dell'azione stessa, e quello della coscienza, nel quale emerge la soggettività dei soggetti implicati nell'agire<sup>82</sup>. Il concetto di narrazione, pertanto, trascende i confini del pensiero e del linguaggio e arriva a sovrapporsi alla vita sociale stessa.

Allora, si può affermare che le narrazioni prodotte dal cinema sono il riflesso della realtà sociale, poiché risentono del clima culturale e valoriale in cui prendono vita; sono, "creature storiche" e come tali vanno studiate, ma nello stesso tempo partecipano attivamente al processo di costruzione, mantenimento e mutamento della società, in quanto apportano nuovi contenuti al complesso delle conoscenze sociali che, attraverso processi interpretativi messi in atto dagli spettatori, favoriscono un'azione coerente con tali rappresentazioni.

Per ciò che concerne invece il rapporto tra film e realtà, i contributi teorici si sono sbizzarriti con le ipotesi ed hanno posto in essere tutta una serie di metafore utili a spiegare questa relazione. Si cercherà ora di ripercorrere questo cammino - limitatamente ai contributi che hanno esercitato o possono esercitare ancora oggi un'influenza sugli studi storico-sociologici - e di inquadrare il testo filmico in una prospettiva valida per la nostra analisi.

La prima teoria degna di nota è quella che paragona il film ad una finestra sul mondo. La macchina da presa registra e riproduce la realtà e i fenomeni non direttamente percepibili dall'occhio umano. Il film apre, dunque, una finestra sulla realtà, offre uno spaccato del mondo, realizza una rappresentazione trasparente e, in un certo senso, continua l'esperienza che lo spettatore ha dell'esistente. Il cinema, grazie alla sua prospettiva centrale, dà un effetto di realtà e consente allo spettatore di osservare la superficie delle cose e di divenire un testimone invisibile dei fatti narrati. Si tratta di una posizione teorica che trova in Bazin, secondo cui il film è strutturalmente affine alla nostra modalità percettiva e appare il mezzo ideale per esprimere percezioni ed esperienze quotidiane, l'epigono di maggior successo<sup>83</sup>. Il dispositivo cinematografico afferra così la globalità del reale, si appropria dei "fatti" che realmente accadono e, di conseguenza, consente un accesso privilegiato al mondo<sup>84</sup>. La realtà non viene manipolata dal film, ma viene offerta in tutta la sua verità, in tutta la sua essenza, senza subire alcun artificio da parte del dispositivo. L'idea del film come finestra troverà particolare fortuna nel cinema classico, soprattutto americano, che, grazie al montaggio invisibile o *découpage* classico, riuscirà ad offrire allo spettatore un'illusione di realtà.

Alla metafora della finestra si contrappone, negli anni Venti e Trenta del XX secolo, il concetto di cornice. Il mondo filmico diviene un artefatto, un costruito, che devia dal mondo reale, attraverso alcuni espedienti tecnici quali il montaggio e l'organizzazione delle immagini, e lo trasforma. Secondo Rudolf Arnheim, cinema e realtà sono ontologicamente differenti e il film oscilla sempre fra un'impressione di realtà e la distanza dalla percezione quotidiana:

Il cinema [...] ci offre così un'illusione parziale. Fino a un certo punto ci dà l'impressione della vita reale [...]. D'altro lato, assomiglia a un quadro assai più del teatro. L'assenza del colore, di profondità tridimensionale, la rigida limitazione imposta dallo schermo, eccetera, tolgono al cinema ogni realismo. Continua a essere allo stesso tempo una cartolina illustrata piatta e la scena di un'azione viva<sup>85</sup>.

La specificità e la dignità artistica del film non risiede tanto nella sua capacità di rappresentazione trasparente del mondo o nel suo realismo, bensì nella facoltà di creare una specifica percezione filmica, distante da quella quotidiana, che porta il cinema a distinguersi

---

<sup>81</sup> A Smorti., *Il pensiero narrativo*, cit.

<sup>82</sup> J. Bruner, *La mente a più dimensioni*, cit.

<sup>83</sup> In questa prospettiva viene spesso inserito anche Sigfried Kracauer. Si è già parlato nel corso delle pagine precedenti della differenza tra il realismo ontologico/esistenziale di Bazin e quello funzionale/fenomenologico di Kracauer, ed è a queste che si rinvia.

<sup>84</sup> A. Bazin, *Difesa di Rossellini*, in «Cinema Nuovo», IV, 65, 1955.

<sup>85</sup> R. Arnheim, *Film come arte*, Feltrinelli, Milano, 1983, pp. 34-35.

dal mondo e a non limitarsi ad esserne una semplice riproduzione meccanica. Il regista, attraverso il testo filmico con la sua mancanza di tridimensionalità, di colore e di suoni naturalistici, interviene in maniera creativa e costruttiva sull'esistente e non si limita ad una semplice mimesi. Ecco che il film diviene così una cornice del reale, ovvero un elemento d'astrazione dalla percezione quotidiana.

Un altro intellettuale che si avvale del concetto di costruzione filmica è Sergej Ejzenštejn. Secondo il regista russo, teoria e pratica non possono essere separate e devono compenetrarsi a vicenda in un'unica unità dialettica. La macchina da presa non deve filmare scene create appositamente per la cinepresa, ma deve conquistare il mondo, ovvero realizzare uno spaccato da un totale. La realtà è quindi un materiale di partenza modellabile, che il regista trasforma a suo piacimento. Allora, per carpire la totalità del mondo non è sufficiente l'azione dell'obiettivo cinematografico, ma si necessita del montaggio, ovvero dell'unione organizzata e voluta di più inquadrature:

L'inquadratura non è affatto un elemento del montaggio. L'inquadratura è una cellula del montaggio [...]. Che cosa caratterizza dunque il montaggio, e conseguentemente anche il suo embrione, l'inquadratura? La collisione. Il conflitto tra due pezzi che si trovano l'uno accanto all'altro<sup>86</sup>.

Senza entrare nel merito della teoria del montaggio di Ejzenštejn - che peraltro esula dagli scopi di questo lavoro e verrà brevemente esposta durante la disamina degli elementi filmici utili all'analisi -, quello che va sottolineato è la centralità del concetto di costruzione filmica. Gli autori qui brevemente menzionati rientrano per lo più in un approccio critico-estetico, ma risultano efficaci anche in chiave storico-sociologica poiché hanno evidenziato l'impossibilità di confondere il cinematografo con la realtà, sottolineando l'attività manipolatoria che sta alla base di qualsiasi film. Nasce, insomma, l'idea che il mondo rappresentato è un mondo "altro", diverso da quello reale, e l'analisi storico-sociologica, di conseguenza, non può prescindere da questa considerazione. Nella storia del cinema, la consapevolezza della natura artificiale del testo audiovisivo è stata portata alle sue estreme conseguenze dal cinema moderno. È sufficiente ricordare in questa sede l'esperienza dei "jeunes turcs" della *Nouvelle vague* che, sviluppando alcune tecniche di regia e certe forme del linguaggio cinematografico, hanno cercato di smascherare e rendere palese l'artificio filmico.

Dagli anni Cinquanta, invece, si impone la nuova metafora dello specchio. Il film, nonostante la sua natura artificiale, possiede un grosso potenziale riflessivo e auto-referenziale. Lo sguardo nello "specchio", che altro non è che il film, consente quindi allo spettatore di confrontarsi con il Sé, ovvero con la propria interiorità, e, nello stesso tempo, con lo sguardo dell'Altro e con il mondo circostante. Dudley Andrew, attento studioso del fenomeno cinematografico, spiega bene il passaggio dalla dicotomia finestra vs. cornice, cara a una concezione classica del film, al più moderno modello dello specchio:

Nella teoria filmica classica due metafore dello schermo si contendevano la supremazia. André Bazin e i realisti rappresentavano l'opinione secondo cui lo schermo era una «finestra» sul mondo, che alludeva a uno spazio sconfinato e a innumerevoli oggetti al di là dei suoi confini. Per Ejzenštejn, Arnheim e i formalisti lo schermo era al contrario una cornice, i cui limiti davano forma all'immagine che vi appariva. La cornice costruiva significato ed effetti; la finestra li esponeva [...]. Jean Mirty afferma che conservare i significati di entrambe le metafore avrebbe comportato un vantaggio e un impulso straordinari. Il cinema è insieme una finestra e una cornice. La teoria filmica classica non poteva spingersi oltre. La teoria moderna si poteva sviluppare soltanto spostando il discorso a un altro livello e facendo appello a un sistema diverso. Si mise così in campo una nuova metafora: lo schermo veniva a connotarsi come uno specchio<sup>87</sup>.

Inizia così un nuovo modo di intendere il cinema che affascinerà tanto gli storici e i sociologi quanto coloro partono da prospettive critico-estetiche. L'immagine cinematografica,

---

<sup>86</sup> S. M. Ejzenštejn, *Il montaggio*, Marsilio, Venezia, 1986, pp. 10-11.

<sup>87</sup> D. Andrew, *Concepts in Film Theory*, Oxford University Press, Oxford-New York, 1984, p. 134.



come abbiamo visto già nei paragrafi precedenti, ha un valore sia mimetico sia simbolico e diviene un'unità riflettente, rende visibile l'uomo e la società, manifesta la cultura e l'immaginario sociale di una determinata epoca, evidenziandone una serie di significati<sup>88</sup>. Si è già parlato a sufficienza della funzione testimoniale del film rispetto alla società e delle critiche rivolte alla semplicistica idea di rispecchiamento lineare. Non è quindi il caso di ritornarvi. Però è necessario sottolineare come la metafora dello specchio - perfezionata in alcune sue sfaccettature - conservi ancora oggi una sua importanza euristica e viene da molti utilizzata come chiave interpretativa in cui inserire l'analisi filmica.

Un'altra metafora che ha riscosso molto successo negli ultimi decenni, ma che deve la propria genesi ad alcuni autori di inizio Novecento, è quella del film come sguardo sul mondo. L'occhio del cinema diviene un organo di disvelamento del mondo. Si tratta di un occhio attivo - di una vista illuminata, secondo le intuizioni di Dziga Vertov con il suo «kino-glasz», che scopre il mondo come se fosse la prima volta - che incrementa la conoscenza che gli spettatori hanno di sé e del mondo<sup>89</sup>. Il cinema, inoltre, ha uno «sguardo mobile che può vagare ed esplorare in totale libertà, non è mai escluso da nessun luogo (privato, sociale e fisico) e non solo appare sempre presente e attuale, ma è in grado anche di superare senza sforzo le distanze spazio-temporali»<sup>90</sup>. Queste abilità della macchina da presa permettono al cinema di intercettare indicazioni, ripensarle e fissarle in una veste, fino a farle diventare delle proposte autorevoli e condivise. Insomma, il dispositivo cinematografico mette in contatto con il mondo (ci fa vedere di più), ne dà delle interpretazioni e offre possibili risoluzioni dei problemi.

Come si sarà ormai intuito, questa ricostruzione del dibattito teorico sul film, volutamente breve e incompleta, ci porta alle stesse conclusioni a cui siamo giunti a proposito del cinema in generale. Unendo la prospettiva dello specchio, capace di riflettere l'immaginario collettivo di una società, a quella dello sguardo, in grado di osservare più da vicino il mondo e i suoi segni nascosti, giungiamo a sottolineare di nuovo la storicità del prodotto audiovisivo, la sua funzione di documento per la ricerca storico-sociale e il duplice ruolo del medium cinematografico:

Ogni medium interviene su quanto trasmette, se non altro per consentirne la trasmissione. Ciò significa che quando raccoglie delle sollecitazioni che provengono dall'esterno (siano esse porzioni di realtà, discorsi sociali, frammenti di immaginario o ossessioni latenti), un medium si trova sempre ad "adattarle" alle proprie esigenze: nel farle proprie, inevitabilmente le seleziona, le riordina, spesso le

---

<sup>88</sup> La metafora dello specchio ha avuto molto successo anche in prospettiva psicanalitica. Il cinema diviene così lo specchio dell'inconscio, ovvero un'unità riflettente che riesce a svelare qualcosa in più del Sé. L'idea base è che l'illusione filmica fa regredire lo spettatore, ovvero gli fa perdere ogni riferimento con il reale, ed esteriorizza la proiezione, nel senso che il telo del sogno interiore diviene il telo reale della sala. Questi concetti fondamentali vengono declinati da Christian Metz e Jean-Louis Baudry secondo la teoria freudiana dell'inconscio, mentre buona parte della teoria femminista si è ispirata alle idee di Jacques Lacan. Approfondire un simile dibattito ci distoglierebbe dal *focus* di questo studio. È qui sufficiente notare alcune critiche alla concezione psicanalitica: in primo luogo, tratta il rapporto fra spettatore e schermo come se fosse basato su un'illusione percettiva, laddove si tratta di vedere dei costrutti simbolici o delle rappresentazioni culturalmente condizionati; in secondo luogo, presuppone una certa passività del pubblico, ne sottovaluta le capacità riflessive e tende a identificare il mezzo cinematografico come una macchina di potere e di sopraffazione; in terzo luogo, non si interroga sulla storicità dei prodotti filmici. Per una attenta valutazione della psicanalisi del cinema si rinvia a T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria del film*, cit. e a F. Casetti, *Teorie del cinema 1945-1990*, cit. Per un approfondimento di alcune tematiche si veda anche C. Metz, *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Marsilio, Venezia, 1980 e J. L. Baudry, *L'effet cinéma*, Albatros, Paris, 1978.

<sup>89</sup> C'è chi, però, ha sottolineato il carattere passivo dello sguardo cinematografico che fa del film uno strumento di sottomissione e di controllo. L'ambiguità del cinema rimane, dunque, un elemento fondamentale per comprendere appieno le potenzialità insite nella macchina. In questo filone, ad esempio, si inserisce la Feminist Film Theory. A metà degli anni Settanta, questi studi hanno evidenziato come nel cinema classico americano la donna fosse sempre oggetto dello sguardo volitivo maschile e mai soggetto del vedere. Analisi come queste hanno ben dimostrato non solo la possibile manipolazione ideologica che sta alla base del prodotto cinematografico, ma soprattutto - che è poi quello più interessa in questa sede - la capacità del cinema di testimoniare la cultura di una società e il suo immaginario.

<sup>90</sup> T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria del film*, cit., p. 88.

ricombina, le parafrasa e così via. Il risultato consiste nel dare una nuova veste agli eventuali spunti di partenza: un medium non ricalca mai elementi pregressi; semmai li riformula. [...]. Ora questa “riscrittura” ha un forte valore interpretativo, e in questo senso costituisce una vera e propria “ridefinizione” della realtà a cui il medium si riferisce. Ma questa “riscrittura” fa anche di più: essa “definisce” questa realtà, dato che, fissandola per una serie di destinatari, ne fissa anche i tratti con cui sarà riconosciuta. Da questo punto di vista, l’azione di “filtro” che un medium inevitabilmente compie è anche un’azione di “guida” della percezione e del comportamento: quando esso mi parla o mi fa agire, mi suggerisce anche che cosa devo prendere in considerazione e cosa no (questa realtà o questa azione anziché quell’altra; questo aspetto o questa modalità anziché quell’altra); in questa maniera, per un verso mi offre una chiave di lettura dell’esistente, per l’altro mi vincola contemporaneamente anche a una certa immagine e a una certa linea di condotta [...] <sup>91</sup>.

Attraverso un lavoro di “messa in forma”:

[...] e cioè la sua disponibilità a intercettare indicazioni, a ripensarle e a fissarle in nuova veste, fino a farle diventare delle proposte autorevoli e condivise [...], il cinema è il medium che meglio di tutti è in grado di continuare a riproporre miti e riti, e cioè un insieme di simboli e un insieme di gesti che recuperano esperienze sottotraccia, danno loro una veste, e le trasformano in immagini e pratiche da riconoscere e in cui riconoscersi. Sotto questo aspetto, il cinema è una presenza rivelatrice di che cosa si agita nelle pieghe di una società; ma è anche una parte in causa, dato che attraverso le sue proposte fa avanzare nuovi modelli di comprensione e di comportamento (in una parola, nuove categorie mentali e di azione). Un prezioso testimone, ma anche un protagonista pienamente attivo <sup>92</sup>.

Il cinema, dunque, è uno strumento di analisi e di supporto alla nostra azione sul mondo: ci fa vedere il mondo così com’è, ci offre una percezione più chiara della società e di noi stessi e ci permette di agire, di conseguenza, con una maggiore coscienza e conoscenza.

Negli ultimi anni, una serie di innovazioni tecnologiche hanno messo in dubbio la capacità testimoniale del mezzo cinematografico. La novità principale è costituita dall’avvento dell’immagine digitale che, senza sfruttare la base fotografica del dispositivo, riesce a produrre mirabolanti effetti speciali e, soprattutto, consente di fare a meno di ogni realtà precedente le operazioni di ripresa. In altre parole, a differenza dell’immagine analogica, può fare a meno di una realtà preesistente e mostra mondi che non esistono in natura <sup>93</sup>. L’aumento delle tecnologie informatiche ha, inoltre, determinato un incremento della multimedialità e dell’interattività dei messaggi mediali. Quasi tutti i media oggi usufruiscono di un segnale digitale, di conseguenza possono connettersi tra di loro in modo sistematico e intensivo e riescono, con sempre maggiore facilità, a interloquire con il fruitore dei suddetti messaggi.

In questo mutato clima il cinema cerca di adattarsi e, nonostante tutto, continua a svolgere una funzione di testimone e costruttore della realtà sociale. Esso rimane un medium in grado di produrre una permanente negoziazione, ovvero, resta capace di dipanare un processo di convocazione degli opposti e, attraverso una serie di ridefinizioni interne, di trovarne un momento di sintesi. Il discorso svolto nel corso dell’intero capitolo è ancora oggi perfettamente valido. La presenza e il ruolo del mezzo cinematografico resta rilevante, sia pure tra gli interstizi dei grandi domini mediali. Basti pensare all’attenzione sociale per i nuovi film o alla copertura giornalistica delle manifestazioni cinematografiche, siano esse un

---

<sup>91</sup> F. Casetti, *L’occhio del Novecento*, cit., pp. 35-36.

<sup>92</sup> F. Casetti, *L’occhio del Novecento*, cit., pp. 36-37.

<sup>93</sup> Dagli anni Ottanta ad oggi si è affermato un nuovo modo di produzione dell’immagine filmica, basato sulla sinergia fra tecnologia ottico-meccanica e tecnologia informatica, con le sue immagini di sintesi che affrancano il cinema dalla consueta dimensione riproduttiva della realtà, rendendolo un apparato della visione non limitato all’adesione a oggetti dello spazio fisico. La sinergia tra cinema e informatica è oggi orientata sulla commistione di diverse tecnologie al fine di ottenere, da una parte, la massima verosimiglianza possibile, dall’altro il massimo della visionarietà, anche astratta, con in mezzo infinite sfumature di senso. L’informatizzazione del cinema, in conclusione, ha la sua massima visibilità nelle meraviglie degli effetti speciali, sotto i quali agisce tuttavia una nuova antropologia dello sguardo e l’azione di dinamiche sociali che ridisegnano il quadro delle relazioni interumane.

premio, un festival o una “prima”. Del cinema, insomma, si continua a parlare, e a parlare molto.

Le immagini filmiche sanno ancora mettere a punto emblemi fortemente significativi, soprattutto quando si tratta di dar conto dell’instabilità cui vanno incontro vecchie realtà (pensiamo, ad esempio, alla rappresentazione del corpo umano e dei suoi ormai incerti confini nelle saghe da *Alien* in poi)<sup>94</sup>. L’immagine digitale, dunque, concede ancora di osservare da vicino il mondo e di riflettere su di esso; ma lo fa partendo da altre potenzialità tecniche che, in un certo senso, liberano una maggiore capacità creativa ed incrementano le possibilità riflessive e simboliche della pellicola. In questo modo il cinema risponde - grazie allo sviluppo di particolari generi cinematografici dall’alto potenziale adrenalinico e con la messa a punto di strabilianti effetti speciali, tecnologicamente avanzati e dall’alto impatto spettacolare - alle nuove esigenze del pubblico, desideroso di sensazioni sempre più forti e soddisfacenti. Le nuove tecnologie contribuiscono a mutare il dispositivo cinematografico nel profondo, dall’economia ai processi di progettazione fino all’estetica.

Permettono l’affermarsi di un’idea di cinema come rappresentazione integrale della realtà, mezzo di documentazione totale, anche (e forse, soprattutto) attraverso la sua vocazione alla finzione e alla creazione di mondi immaginari. La concezione dello schermo come luogo in cui produrre e riprodurre immagini surreali e fantastiche, consente di utilizzare il linguaggio cinematografico come lente d’ingrandimento degli aspetti della realtà, sia interna che esterna all’uomo. L’immagine filmica di fantasia funziona così da strumento di lettura spinto nelle profondità della società e della sua cultura. In altre parole, l’uso delle nuove tecnologie consente di valorizzare il portato onirico, soggettivo e insieme largamente comunicativo del mezzo cinematografico e permette di riconoscere all’immagine digitale il valore di strumento attraverso cui è possibile trarre una maggiore conoscenza della realtà contemporanea.

Infine, le immagini in movimento sono ancora portatrici di racconto, là dove gli altri domini mediali inclinano a un intrattenimento spesso senza narrazione. Nel cinema si annida un prepotente bisogno di storie, attraverso cui raccontare il mondo così come è diventato. Pertanto esso continua a essere una presenza che incide, nonostante le profonde trasformazioni cui è andato incontro. Il prodotto filmico seguita ad essere una torre di osservazione privilegiata dalla quale si propongono significati sociali che ambiscono a diventare il senso definitivo, pur sempre in una prospettiva di dialogo con gli altri prodotti mediali. Nell’epoca del pluralismo dei punti di vista, delle fonti delle narrazioni, dei contenuti e dei valori veicolati dai media, il cinema forse conserva ancora una posizione privilegiata.

Umberto Eco esaminando la finzione artistica, e in particolare il romanzo (ma il concetto può tranquillamente essere esteso per analogia alla narrazione cinematografica), afferma:

[...] leggiamo romanzi perché essi ci danno la sensazione confortevole di vivere in un mondo dove la nozione di verità non può essere messa in discussione, mentre il mondo reale sembra un luogo ben più insidioso<sup>95</sup>.

Nella finzione artistica (ma si potrebbe anche parlare di narrazione mediale), sostiene Eco, cerchiamo la certezza e la sicurezza intellettuale che il mondo reale non può darci. Leggiamo romanzi (o vediamo film) per scorgere delle forme nel groviglio informe delle esperienze vissute, per conferire un senso alla disordinata moltitudine dei fenomeni e cerchiamo un rifugio dove afferrare qualcosa di più o meno certo a proposito del mondo. La produzione narrativa e filmica, insomma, svolgono una funzione di smascheramento del mondo. In altre parole, ci permettono di osservarlo più da vicino, rilevandone i suoi contrasti, i suoi punti di forza, le sue incongruenze. È in questa capacità che risiede l’importanza del cinema nella società odierna:

Il romanzo (*e il film*) può aggiungere poco alla libertà del mondo, di per sé già frastornato dall’immensità delle proprie possibilità e dalla sconfinatezza (ossia dalla sostanziale imprevedibilità)

---

<sup>94</sup> G. Canova, *L’alieno e il pipistrello*, Bompiani, Milano, 2000.

<sup>95</sup> U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano, 1994, p. 111.

di ciò che può accadere. In compenso, il romanzo (*e il film*) può proporre un terreno relativamente durevole ai piedi vanamente in cerca d'appoggio nelle sabbie mobili di mode mutevoli, di identità che non sopravvivono alla propria costruzione e di storie che non si ancorano nel passato né continuano nel futuro. Il romanzo (*e il film*) può anche insegnare a tirare fuori dal torrente caotico delle sensazioni, dei temi che non si disfacciano al primo tocco, e a costruire dei significati in un mondo privo di senso<sup>96</sup>.

La finzione narrativa, sia nella sua forma di parola scritta che in quella di racconto per immagini, ha la capacità di semplificare la frustante complessità del mondo, rendendolo più intelligibile. In questo modo, la narrazione filmica:

- riduce l'infinito caos del reale a micromondi intellettualmente comprensibili e rappresentabili in modo logico;
- presenta in una trama leggibile il corso disordinato degli eventi;
- è in grado di palesare ansie, timori, sofferenze e paure tipiche di un'epoca storica

Il cinema rimane quindi un medium di assoluto valore e una fonte privilegiata per la ricerca storico-sociologica.

## 1.5 L'INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA E IL SISTEMA DEI MEDIA

L'insieme delle operazioni preposte alla realizzazione, alla distribuzione e al consumo dell'oggetto cinematografico non può non avvenire che in un sistema di tipo industriale. Il ciclo produttivo di un film, in cui si sovrappongono compiti tecnico-creativi a incarichi di tipo logistico-organizzativi, si dipana lungo tre fasi:

- la pre-produzione, è la fase precedente alle riprese e comprende la progettazione del film (ossia quel complesso di operazioni che conducono alla stesura della sceneggiatura), la sua pianificazione (cioè il reperimento e la programmazione preventiva delle risorse economiche) e la preparazione (ovvero l'organizzazione delle attività dei vari reparti coinvolti nella realizzazione del film);

- la produzione, è la fase delle riprese (in media dieci settimane) in cui la sceneggiatura si traduce in immagini. Questo stadio si contraddistingue per un complesso di *routines* organizzative e amministrative che rendono poi possibile il lavoro di *shooting*, vale a dire le riprese vere e proprie;

- la post-produzione, è la fase successiva alla riprese in cui il materiale accumulato viene disposto in ordine per la presentazione al pubblico. Il film passa in sala montaggio, poi nei laboratori di sviluppo e stampa (edizione) e, infine, viene consegnato alla distribuzione per le operazioni di promozione e lancio.

In ciascun momento sono coinvolte una moltitudine di figure professionali, suddivise in più reparti: regia, produzione, amministrazione, fotografia, scenografia, costumi e *make-up*. La lavorazione media di un film dura circa due anni, durante i quali i vari membri della troupe lavorano simultaneamente svolgendo una moltitudine di mansioni<sup>97</sup>.

Nel cinema, allora, è pienamente evidente la logica di un lavoro intellettuale e pratico che diviene, da individuale, compiutamente collettivo. Basti pensare alla figura del regista, che in molte occasioni ha assunto per sé il ruolo di autore del testo filmico, senza tuttavia poter essere realmente individuato come colui che produce l'opera, visto che questa è appunto il frutto di un lavoro collettivo, dunque composto da un numero elevato di contributi individuali che si connettono all'interno di un quadro espressivo e produttivo fondato su precisi criteri organizzativi. Nel corso della storia del medium cinematografico, infatti, il ruolo del regista è stato valutato in diversi modi:

---

<sup>96</sup> Z. Bauman, *Il disagio della postmodernità*, Bruno Mondadori, Milano, 2002, p. 150.

<sup>97</sup> Per una descrizione chiara e puntuale dei vari contributi lavorativi all'interno della produzione filmica si veda V. Buccheri, *Il film*, cit. e M. Chion, *I mestieri del cinema*, Grafica Santhiense Editrice, Vercelli, 1999.

Nel cinema delle origini la sua figura era poco più che abbozzata; nell'avanguardia degli anni Venti era un poeta, un filosofo, un rivoluzionario; nel cinema hollywoodiano classico, un professionista stipendiato; nel neorealismo, il portavoce di un popolo; dopo la *Nouvelle Vague*, un artista che esprime una visione del mondo e nel cinema contemporaneo un divo, un marchio, un imprenditore di se stesso<sup>98</sup>.

Da subito si è riconosciuta l'essenzialità del suo lavoro nel processo di costruzione dell'opera filmica. Questa consapevolezza ha tuttavia prodotto un errore valutativo coronato in quella "*politique des auteurs*", diffusasi soprattutto in Europa a partire dagli anni Cinquanta, secondo cui il regista, alla stregua dello scrittore, è l'unico artefice del testo filmico, per cui questo va considerato espressione della sua personalità e della sua visione del mondo:

In assoluto, possiamo affermare che l'autore di un film è il regista, e lui solo, anche se non ha scritto una sola riga del soggetto, non ha diretto gli attori e non ha scelto le angolazioni delle riprese; bello o brutto, un film assomiglia sempre a colui che ne firma la realizzazione<sup>99</sup>.

Al contrario, come si è cercato di delineare anche precedentemente, i film sono opere collettive soggette a molteplici condizionamenti di tipo produttivo, industriale, politico, culturale e, durante la loro realizzazione, necessitano dell'apporto di molte competenze professionali. Al regista viene comunque richiesta una competenza in gran parte delle tecniche implicate nella produzione filmica e gli va riconosciuta, inoltre, una funzione di coordinamento e direzione dei diversi reparti tecnico-artistici entro un preciso quadro unitario, oltre naturalmente ai suoi specifici compiti di vaglio delle inquadrature e dei movimenti di macchina.

Dunque, il testo filmico è frutto di un lavoro di equipe e trova la sua piena realizzazione, fin dall'inizio della storia del cinema, in un sistema industriale basato sulla logica del profitto di ispirazione capitalistica, in cui agiscono un complesso di competenze tecniche, artistiche, organizzative e, soprattutto, imprenditoriali. L'aspetto industriale del cinema è stato sviluppato anche in Europa, ma è soprattutto negli Stati Uniti che ha trovato la sua più concreta e sistematica definizione:

Circuiti di fabbricazione e di vendita furono installati in molti paesi, ditte europee come la Pathé razionalizzarono molto in fretta l'organizzazione dei loro *set*, ma furono gli Americani i soli a considerare senza esitazioni il film un oggetto industriale e a organizzare la propria produzione esclusivamente in questa prospettiva. Uomini d'affari non solo crearono un sistema integrato che andava dallo studio alla sala di proiezione, ma lavorarono nell'interesse di un pubblico di cui cercavano di indovinare e soddisfare le attese [...]. Girando con estrema regolarità film dei quali assicuravano anche la distribuzione, le compagnie americane, per circa quarant'anni, ridussero le spese grazie alla clientela americana e, vendendo a prezzi bassi, imposero le loro produzioni sui mercati stranieri, facendo dell'immaginario cinematografico americano un modello di riferimento talvolta criticato ma largamente imitato<sup>100</sup>.

Caratteristica fondamentale del sistema hollywoodiano è lo *studio system*, ovvero la forma di razionalizzazione del lavoro basata su di una rigorosa divisione dei compiti nata a partire dai primi anni Dieci<sup>101</sup>, che garantisce di dimezzare i tempi di lavorazione dei film e di produrre

---

<sup>98</sup> V. Buccheri, *Il film*, cit., p. 139.

<sup>99</sup> F. Truffaut, *Il piacere degli occhi*, Marsilio, Venezia, 1988, p. 13.

<sup>100</sup> P. Sorlin, *I figli di Nadar*, cit., pp. 98-100.

<sup>101</sup> Si veda B. Cendrars, *Hollywood la Mecca del cinema*, Lucarini, Roma, 1989, in cui si legge alle pp. 59-60: «Quindi per forza di cose, e per aver voluto razionalizzare troppo un'arte che ha dato vita a una delle prime industrie del mondo moderno [...], i tecnici del sonoro sono arrivati a un lavoro in serie, a catena di montaggio, forse più economico e ancor più remunerativo per i produttori e i trust, ma deludente per tutti gli altri che concorrono alla fattura del film, dato che la razionalizzazione ha trasformato la professione liberale della creazione artistica, negli *studios* hollywoodiani, in una serie di mansioni e di operazioni prestabilite ma bizzarre, e talmente complicate che l'arte della ripresa cinematografica è oggi un'arte, anzi, una liturgia bizantina. Devono

storie semplici, basate su standard precisi, facili da comprendere da qualsiasi tipo di pubblico. Spesso è capitato però che molti film statunitensi sono stati criticati, soprattutto da molti intellettuali europei, per la loro bassa qualità artistica. Hollywood appare, dunque, organizzata come una vera e propria fabbrica...una "fabbrica di sogni". Lo *studio system* hollywoodiano (con il corollario dello *star system* e del sistema dei generi), in effetti, costituisce la punta più avanzata di una vera e propria necessità produttiva che ha caratterizzato l'avvento del cinema come medium di massa. Già nei primi anni Settanta Alberto Abruzzese coglieva la forza della componente industriale sostenendo che «il cinema è l'arte della fabbrica»<sup>102</sup>. In altri termini, lo sviluppo del linguaggio cinematografico e il suo radicarsi nella società, non possono essere analizzati senza prendere in considerazione l'organicità strutturale dell'industria cinematografica.

In Europa, il modello della grande fabbrica americana finalizzata alla realizzazione di alti guadagni è stato: da un lato, osteggiato da piccole case di produzione o da singoli autori che mirarono prima all'espressione e alla qualità artistica del prodotto cinematografico, anziché al suo successo commerciale; dall'altro, imitato da un certo numero di importanti imprese cinematografiche come la UFA, l'Ealing, la Rank, o la Pathè e la Gaumont che per prime, anticipando addirittura Hollywood, ma non riuscendo a eguagliarne il successo, cercarono di realizzare un'organizzazione articolata e sistematica della produzione industriale.

In Italia, l'industria cinematografica ha avuto uno sviluppo altalenante, favorito cioè, di volta in volta, da capacità imprenditoriali individuali, da opportunità finanziarie o da occasioni commerciali di vario genere. Un'organizzazione produttiva integrata e organica non si è mai raggiunta, ma nonostante ciò il cinema italiano ha raggiunto, in diverse fasi della sua storia, la fama internazionale e, tutto sommato, ha retto la pressione statunitense per l'intero corso del Novecento<sup>103</sup>. Ancora oggi il panorama italiano è abbastanza articolato e presenta, sia a livello produttivo che sul piano distributivo, problematiche alquanto complesse. Tali questioni saranno affrontate nel corso dei capitoli successivi. È ora necessario vedere quali ripercussioni ha l'intrinseca natura industriale del cinema sull'approccio storico-sociologico, ovvero che tipo di complessità entra in gioco nella valutazione complessiva del mezzo cinematografico.

Secondo alcuni commentatori, la natura industriale del cinema con la sua invadenza di fattori socioeconomici legati alla produzione, alla commercializzazione e alle forme di consumo del prodotto filmico, ha trasformato l'opera d'arte in merce<sup>104</sup>. L'impresa cinematografica, durante il processo produttivo, sacrifica spesso le esigenze artistico-intellettuali a favore di quelle economico-commerciali. In altre parole, la standardizzazione produttiva - basata su un'organizzazione razionale del lavoro, sulla specializzazione delle mansioni e sulla valenza universale del testo audiovisivo - produce necessariamente una serie di compromessi artistici che risentono del peso dei fattori di ordine finanziario.

Queste considerazioni hanno portato, ad esempio, brillanti studiosi come Horkheimer e Adorno a individuare nell'industria culturale in genere, fenomeni di degradazione dei beni culturali<sup>105</sup>. La standardizzazione delle forme produttive determina, infatti, la scomparsa dei contenuti e il trionfo dello schematismo: in altre parole, la morte dell'arte. La natura totalitaria dell'industria porta l'artista ad accettare una posizione subordinata rispetto al potere, nel senso che non svolge più il suo specifico compito di ricerca delle istanze di verità. In questo contesto si realizza una forma di atrofia dell'immaginazione e la creatività si trasforma in semplice padronanza tecnica del mezzo e in virtuosismo linguistico. Il prodotto culturale è quindi una merce, un bene di consumo, privo di un reale contenuto e di qualsiasi autonomia

---

infatti essere presenti non meno di cinquanta persone perché si possa registrare il primo piano di un bacio, e perché l'idea di un soggetto passi per i sessantotto dipartimenti specializzati che costituiscono l'ossatura di una grande società cinematografica, prima di essere realizzata e finalmente proiettata sullo schermo di una sala pubblica!..».

<sup>102</sup> A. Abruzzese, *Forme estetiche e società di massa*, Marsilio, Venezia, 1973, p. 95.

<sup>103</sup> Per una dettagliata descrizione della storia del cinema italiano si veda G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, 4 voll., Editori Riuniti, Roma, 1993.

<sup>104</sup> P. Bächlin, *Il cinema come industria*, Feltrinelli, Milano, 1958.

<sup>105</sup> M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino, 1966.

artistico-espressiva. Perde, inoltre, qualsiasi attitudine liberatoria e, svuotato com'è di ogni contenuto, diviene strumento di divertimento, un *loisir*, utilizzato dal potere per manipolare le masse e ottenerne il consenso.

In quest'ottica, molta letteratura critico-estetica ha interpretato buona parte del cinema classico e molta dell'attuale produzione *mainstream* come una forma di "cinema spettacolo" produttivo solo di illusioni fantasmagoriche, ovvero un simulacro del reale che, grazie all'effetto di realtà fornito, determina nello spettatore forme di identificazione passiva e di influenza ideologica. A questo tipo di spettacolo cinematografico si contrapporrebbe, invece, un cinema critico, che altro non è che il cinema moderno e quello indipendente, più intellettuale e capace di mettere in evidenza la natura artificiale del testo filmico e, grazie al proprio contenuto di verità, di stimolare le capacità riflessive del pubblico<sup>106</sup>.

Queste prospettive, assolutamente legittime e per certi versi utili a inquadrare meglio alcune problematiche, si limitano a sottolineare solamente una dimensione negativa del fenomeno cinematografico e lo esaminano da un'unica prospettiva, ne osservano cioè solo gli aspetti industriali e ne intravedono alcune possibili implicazioni politiche, ma dimenticano di considerare l'ambivalenza del cinema nel suo complesso e le sue multiformi ricadute sociali.

Se è vero che una produzione industriale impoverisce sul piano artistico-intellettuale certe opere, è altrettanto vero che la ricchezza di offerta è tale che alcuni film possono considerarsi veri e propri capolavori artistici. Inoltre, non tutta la produzione ordinaria deve considerarsi insulsa e poco importante, anzi in molti hanno rilevato che proprio questa risulta più interessante per lo studio delle rappresentazioni sociali. Se è vero, inoltre, che l'industria culturale trasforma l'individuo in consumatore e l'opera d'arte in merce, è altrettanto vero che a sua volta crea una serie di "anticorpi" che fanno saltare certi equilibri e mantengono una dimensione umana del lavoro creativo<sup>107</sup>.

Supposto che il cinema classico, per certi versi, appare come un insieme di testi che lasciano poco spazio a istanze emancipatrici e abbandona il proprio fruitore all'illusione fantasmagorica, è altrettanto vero che molto cinema moderno ha portato alle estreme conseguenze qualche sua interessante intuizione, si è chiuso in forme esoteriche del linguaggio e ha perso gran parte della sua potenza liberatrice e del suo valore comunicativo. In entrambi i casi, comunque, assistiamo a testi audiovisivi che, se calati correttamente all'interno del loro specifico contesto storico-sociale, si rivelano particolarmente utili allo studio delle società di riferimento.

Una prospettiva storico-sociologica, degna di questo nome, non può assolutamente fare a meno di considerare l'ambiguità del cinematografo, il suo essere contemporaneamente arte e industria, e deve avvicinarsi allo studio dei testi audiovisivi, indipendentemente dalle loro caratterizzazioni formali, senza pregiudizi estetico-critici. Ogni tipologia di film, anche quello più commerciale o più intellettuale, può fornirci utili spunti di riflessione sulla realtà sociale in cui nasce. Tutto il cinema, quello delle origini così come quello d'avanguardia, il cinema classico come quello moderno, la produzione documentaristica come quella di finzione, ci dice sempre qualcosa di interessante sull'epoca in cui è stato prodotto.

Inoltre, molto cinema contemporaneo da tanti definito con l'appellativo di postmoderno, frutto cioè della sintesi e dell'unione di talune caratteristiche estetico-espressive appartenenti sia al cinema classico che a quello moderno, non si limita ad apparire come un collage, in cui i singoli elementi perdono la loro originaria funzione o il loro primario valore, ma merita di essere considerato il risultato di riflessioni teoriche e pratiche tecniche e artistiche capaci, ancora, di celebrare la vicinanza e la disponibilità delle cose - secondo l'interpretazione che si è data nei paragrafi precedenti - in sintonia con l'epoca che lo ha prodotto e, di conseguenza, di presentarsi come utile strumento per lo studio della società attraverso le proprie raffigurazioni. Questo cinema, insomma, ci mostra il visibile della nostra epoca e i suoi punti

---

<sup>106</sup> M. Pezzella, *Estetica del cinema*, Il Mulino, Bologna, 2010.

<sup>107</sup> Si veda, ad esempio, A. Abbruzzese, *L'immagine filmica*, Bulzoni, Roma, 1974 o A. Abbruzzese, *La grande scimmia*, cit.

di rottura e di crisi, unisce la componente onirica a quella realista e non si limita ad un complesso di significanti vuoti, ma realizza sintesi altrettanto significative.

Un discorso simile, per certi versi, viene fatto da Rick Altman a proposito della genesi dei generi hollywoodiani. Lo studioso dell'University of Iowa individua in letteratura due visioni contrastanti: da un lato l'interpretazione ideologica, secondo cui i generi sono un veicolo a disposizione del potere politico per comunicare con cittadini/sudditi o dell'industria culturale per rivolgersi ad un pubblico di clienti/consumatori. In entrambi i casi si sottolinea la potenza manipolativa e di condizionamento del sistema dei generi hollywoodiani, che inganna il pubblico e gli fa accettare soluzioni ingannevoli dei problemi reali, rispondendo così agli interessi governativi e industriali; dall'altro l'approccio rituale, secondo cui è il pubblico il vero creatore del sistema dei generi, la cui funzione è quella di giustificare e organizzare virtualmente la società. In altre parole, le situazioni narrative e le relazioni strutturali dei generi cinematografici offrono soluzioni immaginative ai problemi reali della società e aiutano così i singoli attori sociali ad orientarsi nella complessità del reale. Altman conclude il discorso affermando la validità di entrambe le posizioni e la consapevolezza che il multiforme e articolato sistema dei generi cinematografici svolge contemporaneamente entrambe le funzioni<sup>108</sup>.

Dunque qualsiasi analisi filmica che vuole inserirsi all'interno della prospettiva storico-sociologica non può fare a meno di considerare a pieno la complessità del fenomeno cinematografico e la sua duplice natura.

In più, va sempre considerata la natura di medium del cinema che, come prodotto industriale, ha favorito il cambiamento della tradizionale concezione dell'opera d'arte. Questa, in epoca moderna, non viene più percepita come un'opera di produzione "elevata" (ovvero, soggetta alla comprensione dei soli strati acculturati della società), caratterizzata dalla sua irripetibilità tecnica e concessa alla fruizione individuale di tipo contemplativa, ma inizia ad essere considerata secondo i parametri della riproducibilità e della fruizione collettiva. Walter Benjamin ha scritto pagine illuminanti su questa trasformazione dell'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica<sup>109</sup>. Nella modernità il comunicativo si sostituisce all'estetico e quest'ultimo, se vuole sopravvivere, o si rifugia altrove, per esempio là dove le forme, le figure o le idee che poi vengono impiegate nello scambio quotidiano trovano una loro prima e fondamentale formulazione, oppure si piega a sua volta sul comunicativo, assumendone le attitudini e i modi in maniera consenziente. In questo quadro, il ruolo del cinema diventa chiaro. Non più solo arte o semplice produzione in serie di tipo industriale, esso si scopre medium. Nell'epoca della riproducibilità tecnica è giusto valorizzare i media come strumenti dalla rapida e ampia fruizione e capaci di favorire l'esposizione e lo scambio di contenuti su un piano collettivo.

Nell'ambito delle mutate condizioni dello scambio culturale e delle nuove relazioni sociali, il pubblico di massa diviene il committente collettivo della fruizione artistica, sostituendosi così ai tradizionali committenti dell'arte, ma come questi ama vedersi rappresentato all'interno dell'opera. In tale contesto il cinema si offre come risposta alle nuove istanze del soggetto moderno. Nel mezzo cinematografico individuiamo i termini di una trasformazione che investe direttamente il sensorio: il soggetto moderno abita un universo fisico e linguistico che reclama competenze nuove, inedite operatività, differenti consapevolezze. Il cinema si impone come uno dei cardini di questa rifondazione delle dinamiche di socializzazione grazie alla sua identità tecnologica, che lo sistema accanto agli altri media che interagiscono efficacemente nelle strategie di un'industria culturale ormai proiettata verso l'apice della propria funzionalità sociale. Come sostiene Frezza:

L'innesco delle relazioni tra innovazioni tecnologiche e sviluppi dell'industria del cinema va individuato non solo per le dinamiche del profitto, che spingono verso la tenuta di mercati, vecchi e nuovi, dell'immaginario. Il cinema è industria anche nel senso che le tecnologie segnano - talvolta aprendo, talvolta restringendo in una direzione piuttosto che in un'altra - campi di possibilità

---

<sup>108</sup> R. Altman, *Film/Genere*, Vita e Pensiero, Milano, 2004.

<sup>109</sup> W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit.



espressive. L'industria e la ricerca tecnologica del cinema promuovono trasformazioni della società, così come forniscono risposte ai cambiamenti reali della vita vissuta dai membri della collettività<sup>110</sup>.

In una rinnovata tensione socio-antropologica, che molto deve alla lezione di Morin, Frezza individua una sinergia tra apparati e pubblico che costruisce i termini di una grande esperienza collettiva, in cui lo scambio ha luogo in entrambe le direzioni: il cinema va incontro alla domanda di immaginario del pubblico ma, al contempo, è da questo nutrito di immagini e sogni. In quest'ottica, il prodotto filmico non è soltanto spettacolo e divertimento: lo è insieme con una funzione che corrisponde a esigenze e bisogni effettivi della civiltà e delle società umane.

Oggi, inoltre, l'originaria tecnologia ottico-meccanica del cinematografo si trasforma e si contamina in una relazione feconda con l'innovazione informatica. Questo permette al cinema di occupare una posizione di assoluto rilievo nel quadro sistemico della multimedialità. La scienza semiotica<sup>111</sup> è giunta alla conclusione che il cinema si presenta ai giorni nostri come un linguaggio spurio, il cui aspetto di maggiore interesse è quello di sistemarsi - sia pure dando vita a un'estetica autonoma - in un punto di confluenza tra i codici che vengono messi in opera da altri mezzi comunicativi. La ricchezza del cinema, quindi, è nella sua ambiguità, nel suo violare l'idea stessa di purezza dei linguaggi cui invece fa forte riferimento la tradizione degli studi sulle forme espressive. È questa capacità di rinnovamento che permette alla macchina cinematografica di rimanere uno tra i media socialmente più rilevanti, anche nel corso della contemporaneità. Il cinema vive una continua fase di rinnovamento globale che gli consente di ridisegnare sempre la sua funzione socio-comunicativa, rimanendo così nell'olimpo dei mezzi di comunicazione di massa capaci di leggere e far leggere la realtà sociale. In tal senso sembra profetica un'affermazione di Morin:

Il cinema, come lo conosciamo e lo subiamo, è solo un momento della cinematografia. Esso evolve. Evolverà in modo prodigioso [...]. Il cinema offre e offrirà all'uomo un riflesso di se stesso e del mondo, nel quale egli troverà sempre il sogno e la magia del doppio, mentre vi attingerà incessantemente una nuova coscienza<sup>112</sup>.

A questo punto è necessario fare un'ultima considerazione sul rapporto che il mezzo cinematografico instaura con l'articolato e polifonico sistema dei media. Peppino Ortoleva, dopo aver messo in luce il tumultuoso processo di crescita costante, cumulativa e inarrestabile del sistema dei media - dovuto all'azione di una pluralità di soggetti desiderosi di soddisfare precise richieste istituzionali e di mercato e ad una serie di processi che si sono auto-alimentati per l'intero corso del Novecento -, mette in evidenza l'ambivalenza di una comunicazione di massa multipla, ubiqua e ridondante che: da un lato, è in grado di migliorare l'intelligenza collettiva, contribuendo così alla creazione di una futura società della conoscenza; dall'altro, produce un certo sovraccarico informativo che rischia di determinare una banalizzazione dei messaggi mediali e la perdita del loro senso<sup>113</sup>. Dunque, il sistema dei media, e come del resto appare evidente nelle pagine precedenti anche il cinema, è ambivalente e complesso, praticamente un vero e proprio Giano bifronte. Non è questa, però, la sede per approfondire una tale problematica, anche se affascinante e complessa. Quello che qui più interessa è vedere come si rapporta il cinema rispetto alla particolare "antropologia della ridondanza" che per lo studioso partenopeo costituisce una fondamentale caratteristica della comunicazione mediatica.

Il precipitare negli ultimi tre decenni del XX secolo di tendenze che si erano sviluppate lungo tutto il periodo, e in parte anche nell'Ottocento, ha prodotto questa particolare forma di antropologia che si realizza attraverso processi di:

---

<sup>110</sup> G. Frezza, *Cinematografo e cinema. Dinamiche di un processo culturale*, Cosmopoli, Bologna, 1996.

<sup>111</sup> C. Metz, *Semiologia del cinema*, Garzanti, Milano, 1968.

<sup>112</sup> E. Morin, *Sociologia del cinema*, in *Sociologia della sociologia*, Edizioni lavoro, Roma, 1985.

<sup>113</sup> P. Ortoleva, *Il secolo dei media*, cit.

- banalizzazione, ovvero di svuotamento di forme espressive e situazioni comunicative. Il consumo quotidiano di spettacolo ha messo in atto un progressivo svuotamento comunicativo che ha ridotto, a sua volta, l'informazione ad un mero rumore di fondo;
- ripetizione dei messaggi nei vari media. La replica continua di certe formule comunicative, la conseguente conformità a standard ripetuti e la sempre maggiore abitudine alla fruizione quotidiana di messaggi mediali trasformano i mezzi di comunicazione negli strumenti di rituali a bassa intensità, di gran lunga meno vincolanti e più mutevoli rispetto alle tradizionali esperienze cerimoniali;
- invasione, ovvero di sovraccarico informativo e di bombardamento mediatico che incrementano la confusione delle *audience*, anziché la loro conoscenza e consapevolezza. L'aumento della circolazione delle informazioni e la crisi delle consuete istituzioni della conoscenza conduce ad affidarsi in maniera acritica alla tecnologia. Inoltre, all'incremento informativo fa da contro altare una diminuzione del tempo a disposizione per la raccolta e l'elaborazione della notizia (segmentazione del tempo), la quale conseguentemente si adatta alla nuova situazione ricettiva fino ad assumere la forma di un vero e proprio *snack* culturale;
- immersione, ovvero sinestesia multisensoriale. Sempre più di frequente i moderni messaggi mediali creano ambienti illusionistici *ad hoc*, cioè universi autonomi dalla vita quotidiana, in cui le sensazioni audiovisive si uniscono a forme di esperienza quasi tattili che allargano la partecipazione complessiva del ricevente, coinvolgendo il suo corpo fino a farlo divenire di fatto la vera interfaccia della comunicazione;
- ossessione del corpo, ovvero ricerca continua dell'autenticità dell'esperienza corporea come risposta all'inautenticità diffusa della moderna società dell'informazione.

Il cinema, dal canto suo, grazie alla sua implicita ambiguità di fondo che lo porta ad essere valutato sia come strumento di emancipazione e liberazione sia come mezzo di manipolazione e controllo, contribuisce, per certi versi, ad edificare una simile "antropologia della ridondanza". L'occhio cinematografico può banalizzare alcuni aspetti del reale, spesso si conforma a standard produttivi e ad architetture di genere che ne fanno un mito a bassa intensità, è in molte occasioni, soprattutto in alcune manifestazioni della cinematografia contemporanea, ossessionato dal corpo umano e cerca di produrre forme esperienziali aptiche in modo da coinvolgere l'intera corporeità dello spettatore. Queste considerazioni però non portano a rilevare il contributo del medium cinematografico, grazie alla sua natura narrativa e alla continua illusione di realtà che produce, alla segmentazione del tempo della fruizione e allo svuotamento del messaggio filmico.

La produzione cinematografica è essenzialmente una forma narrativa, una declinazione audiovisiva del racconto orale o scritto, che si presenta come un infinito serbatoio di storie. Attraverso i film, il cinema racconta - ed è proprio nella narrazione di storie che risiede la sua funzione specifica in qualsiasi società - e, nel far questo, raccoglie e amplia a dismisura una tradizione antica di narrazione orale, forse ancor più che scritta. Non a caso da molti studiosi del fenomeno cinematografico è oggi sempre più concordemente riconosciuto il suo essere "*central story teller system*" del tempo della società, capace cioè di soddisfare il bisogno di raccontare ed essere raccontati che caratterizza l'essere sociale. La sua specificità deriva dal legame che realizza tra forme dell'immaginario a cui dà vita e forme della realtà e del quotidiano da cui attinge.

Il cinema ha finito per essere accettato e utilizzato come forma espressiva in grado di testimoniare e documentare la cultura di una data epoca, le rappresentazioni che vengono fornite della realtà sociale, e, nello stesso tempo, di incidere sulla società contribuendo alla sua trasformazione. La *fiction* cinematografica configura e offre materiale prezioso per intendere la cultura e la società di cui è espressione. Senza rispecchiare né propriamente deformare la realtà, le storie narrate dal cinema la riscrivono piuttosto e la commentano: rientrando in tal modo, e occupandovi un posto preminente, nella sfera "liminale" - tra realtà e

fantasia tra vissuto e immaginario - delle “pratiche interpretative” mediante le quali, in ogni epoca, gli uomini e le donne hanno articolato le proprie visioni e versioni del mondo<sup>114</sup>.

Il mezzo cinematografico ci permette, dunque, di leggere la realtà. Ci dice “qualcosa” sia in base ai contenuti che veicola sia in base ai linguaggi che usa e ai punti di vista dai quali osserva e commenta. Mettere a fuoco tali racconti e commenti, evidenziare i temi, i protagonisti e le locazioni, ci offre l’opportunità di trovare qualche filo interpretativo generale del mondo che viviamo. Poiché i media sono diventati oggi per la maggior parte degli individui - potenzialmente per tutti - la fonte principale per la conoscenza del mondo sociale, l’analisi filmica può condurci ad esplorare le rappresentazioni della realtà sociale che circolano in un dato momento storico, permettendoci così di cogliere alcune caratteristiche rilevanti della società di riferimento in un dato tempo.

I racconti filmici costruiscono, infatti, un doppio della realtà sociale, un varco che permette l’ingresso, dalla forte carica simbolica, in un mondo altro. Un rito che mette in contatto lo spazio dell’immaginario con lo spazio della realtà, una pratica che si protende e ci protende sul possibile.

Il cinema, insomma, da un lato riflette le rappresentazioni che in un dato momento storico sono date del reale (testimone), dall’altro, attivando processi interpretativi, convoca gli spettatori, ne accresce la consapevolezza e li attiva all’azione (agente sociale). In altre parole, moltiplica gli scorci visibili e li rende, di conseguenza, pienamente afferrabili. Regala nuove angolazioni a ogni inquadratura, ma le rende anche perfettamente decifrabili. In pratica, esalta la ricchezza del reale e contemporaneamente ristabilisce un dominio su di esso, in quanto lo spettatore può far suo il mondo che vede. Il cinema alimenta la ricostruzione e la comprensione del sociale, in quanto fornisce schemi e categorie di interpretazione per l’interazione sociale.

Il dispositivo cinematografico allarga allora lo spazio simbolico del mondo sociale: rivela i luoghi dell’immaginario, amplia l’orizzonte esperienziale, elabora forme di identificazione e significazione. Il racconto cinematografico si situa, come ho già detto, in posizione “liminale” tra vissuto e immaginario, parla del quotidiano e delle esperienze centrali dell’agire sociale, creando intorno ad essi uno spazio carico di valenze e richiami simbolici che dilatano il bagaglio culturale degli individui. Pertanto, non solo riflesso della cultura e della società di cui è espressione, piuttosto interprete e commentatore delle pratiche simboliche attraverso le quali gli individui hanno articolato le società.

Lo stesso Ortoleva riconosce implicitamente una tale funzione del cinema quando al processo di disincantamento del mondo, tipico dell’età moderna, contrappone una forma di re-incantamento della narrazione fantastica:

[...] con il romanzo e poi in forma ancora più accentuata con il film e l’audiovisivo, la narrazione fantastica viene generalmente calata nell’universo fisicamente riconoscibile degli oggetti e dei paesaggi quotidiani. La scissione radicale tra universo dei simboli e universo delle cose trova una sorta di compensazione in questo re-incantamento, continuo e pervasivo quanto «morbido», aiutato come tutta la fiction dal patto non scritto che viene proposto al fruitore: l’oggetto inquadrato del film si carica del senso della storia tanto più facilmente in quanto è diventato del tutto incapace di partecipare a sortilegi o anche, semplicemente, di «riposare con le anse sui fianchi». Al tempo stesso, e per converso, la narrazione fantastica ottiene da noi un investimento emotivo e una «sospensione temporanea dell’incredulità» in quanto si cala nell’universo delle cose che attraversiamo quotidianamente, e che quindi ci sentiamo di condividere con il film e con lo stesso romanzo<sup>115</sup>.

E ancora continua affermando:

È l’intuizione preziosa di Edgar Morin secondo cui nella *fiction* le strutture dell’immaginario tendono a calarsi nella realtà fisica, tanto quanto il racconto dei fatti e della cronaca finisce regolarmente con il seguire i modelli propri della narrativa d’invenzione. È l’intuizione forse ancora più sottile e più

---

<sup>114</sup> M. Buonanno, *Narrami o diva. Studi sull’immaginario televisivo*, Liguori Editore, Napoli, 1994.

<sup>115</sup> P. Ortoleva, *Il secolo dei media*, cit., p. 110.

importante implicita nel titolo originale che Sigfried Kracauer diede al suo libro sul cinema: «redenzione» della realtà fisica. Il film, per le sue caratteristiche ingannevolmente realistiche prima ancora che per i suoi meccanismi narrativi, sottopone l'universo reale non solo a un investimento simbolico ma in qualche modo a un ritrovamento della sua essenza più profonda, indaga «i geroglifici segreti delle cose» come lo stesso Kracauer amava scrivere riprendendo un'espressione del pragmatista Horace M. Kallen<sup>116</sup>.

Tutto questo discorso, naturalmente, non è assolutamente finalizzato a stabilire un'ipotetica gerarchia all'interno del sistema dei media, ma vuole solo sottolineare la legittima pretesa di utilizzare il testo filmico come fonte per la ricerca storica e sociologica, a patto che venga analizzato tenendo conto di tutta la sua complessità e ambivalenza.

Oggi, però, i più recenti sviluppi tecnologici ed informatici pongono nuove sfide al medium cinematografico e allargano - rendendo anche più superficiali e meno immersivi<sup>117</sup> - gli spazi di fruizione dei testi audiovisivi, mettendo così in discussione la presunta validità analitica del cinema. Il film è così costretto a dialogare con gli altri media (dialogo *cross-mediale*), ad assorbirne le influenze e a recepire inediti linguaggi, *format*, modalità d'uso, strutture narrative e possibilità estetiche. Ciò nonostante, come si vedrà nel capitolo conclusivo di questa dissertazione, il cinema può ricavare da questi scambi una nuova linfa vitale, rinnovate energie e originali capacità espressive. In questo modo, continuerà a svolgere la sua funzione sociale di medium comunicativo e complesso documentale che fornisce utili testimonianze sulla realtà sociale di riferimento. Certamente il futuro della macchina cinematografica è costellato da incognite e da nuovi confronti che per forza di cose produrranno dei mutamenti, ma nel complesso il mezzo cinematografico continuerà ad esercitare egregiamente il proprio ufficio.

## 1.6 ANALISI FILMICA

Dopo aver inquadrato sul piano teorico il medium cinematografico, aver rilevato l'importanza del film come fonte testimoniale della società e aver sottolineato la necessità di considerare tutti quegli elementi di complessità e ambivalenza che rendono unica la natura del cinema, non ci resta che approfondire la prospettiva metodologica entro cui inserire questo lavoro.

La ricerca si pone l'obiettivo di indagare come il cinema italiano degli ultimi venti anni ha raccontato l'immigrazione straniera nel nostro paese, su quali elementi si è soffermato, quali problematiche ha evidenziato e, soprattutto, che tipo di interpretazioni ha fornito. Tali obiettivi verranno perseguiti attraverso l'analisi di film italiani che trattano in maniera diretta, o anche solo di riflesso, la tematica immigratoria. Si tratta dunque di una ricerca documentale<sup>118</sup> di tipo qualitativo che vede nel testo filmico la fonte appropriata da cui estrapolare utili considerazioni per la descrizione e l'interpretazione dell'attuale realtà sociale.

L'analisi filmica aiuta a cogliere il senso della complessità dei fenomeni affrontati dal testo cinematografico e li esplora attraverso uno sguardo policentrico che non esclude il ricorso continuo a strumenti d'indagine molto diversi. Questo particolare tipo di esame è un percorso

---

<sup>116</sup> P. Ortoleva, *Il secolo dei media*, cit., p. 110.

<sup>117</sup> Si pensi alla visione filmica tramite *mobile phone* o a forme segmentate di fruizione tramite il computer.

<sup>118</sup> Per quanto riguarda il concetto di documento si veda P. Corbetta, *Metodologia e tecniche della ricerca sociale*, Il Mulino, Bologna, 1999, in cui si legge a p. 437: «Per documento intendiamo materiale informativo su un determinato fenomeno sociale che esiste indipendentemente dall'azione del ricercatore. Esso quindi viene prodotto dai singoli individui o dalle istituzioni per finalità diverse da quelle della ricerca sociale: questa tuttavia se ne può impossessare per utilizzarlo ai propri fini conoscitivi». Se consideriamo il fatto che nelle attuali società avanzate il maggiore produttore di materiale documentario è probabilmente il sistema dei mezzi di comunicazione di massa, allora appare chiaro che i testi audiovisivi in genere, e quelli cinematografici in particolare, possono entrare a far parte del novero dei documenti potenzialmente utilizzabili sia dalla ricerca storica che da quella sociologica.

che parte dall'unità del proprio oggetto di studio per scomporlo e, infine, ricomporlo sotto una nuova luce interpretativa:

Possiamo definire intuitivamente l'analisi come un insieme di operazioni compiute su un oggetto e consistenti in una sua scomposizione e in una sua successiva ricomposizione, al fine di individuarne meglio le componenti, l'architettura, i movimenti, le dinamiche ecc.: in una parola, i principi di costruzione e di funzionamento. Si smonta insomma il giocattolo e lo si rimonta, per sapere da un lato come è fatto dentro, qual è la sua struttura interna, e dall'altro lato come agisce, qual è il suo meccanismo. Vista così, l'analisi si palesa come un vero e proprio *percorso*: si parte da un oggetto dotato di una sua presenza e di una sua concretezza; lo si frammenta e lo si ricompatta; e si arriva al medesimo oggetto di prima, ma reso esplicito nelle sue configurazioni e nella sua meccanica [...]. In realtà il cammino consente di acquisire una più piena conoscenza dell'oggetto analizzato: esso riappare mostrando, oltre alla sua prima faccia, anche il suo scheletro e la sua nervatura; appunto, il modo in cui è fatto e in cui agisce, il suo principio di costruzione e il suo principio di funzionamento. Sotto questo aspetto, ciò che il cammino fa guadagnare è una migliore intelligibilità dell'oggetto investigato<sup>119</sup>.

A conclusione di questa disamina del testo è possibile, dunque, desumere alcuni validi spunti di riflessione sulla società a cui il film fa riferimento. Prima però di esporre i dettagli dell'analisi filmica è necessario fare alcune considerazioni.

Sarebbe un errore distinguere l'esperienza dello spettatore critico, fornito di uno sguardo più acuto e di una competenza superiore, da quella dello spettatore comune, irrazionale e senza valide capacità interpretative. Non bisogna dimenticare che ogni analisi è sempre preceduta da un'esperienza spettatoriale, rispetto alla quale costituisce un approfondimento, una rielaborazione, ma senza la quale non potrebbe mai avvenire. Qualsiasi visione filmica è un atto conoscitivo ricco, complesso e con un'elevata densità. Dunque, il ricercatore deve prima supervisionare il testo audiovisivo come un qualsiasi spettatore, non sottraendosi così al piacere di una visione "immediata", e solo successivamente potrà sezionare la pellicola e realizzare un esame approfondito, magari servendosi di una scheda d'analisi in cui inserire le caratteristiche e i punti di tensione di ogni singolo film. Lo studioso deve, allora, considerare il testo nella sua unità di intreccio, nelle sue singole componenti e nella sua struttura narrativa, ma non dovrà mai sottrarsi al piacere della visione e al cosiddetto "effetto cinema". In questo senso, va riconosciuta la complessità dell'esperienza spettatoriale e la sua utilità per una maggiore ricchezza conoscitiva. Il cinema, per la sua implicita ambiguità di fondo, comunica al pubblico, incrementandone la conoscenza, ma rimane sempre uno spettacolo coinvolgente, separato dalla vita quotidiana, che trasporta in un mondo "altro" di cui l'elemento fantastico rimane parte integrante. Il ricercatore, insomma, deve sempre realizzare prima un'identificazione totale con i personaggi della storia e solo successivamente potrà stabilire quel distacco essenziale per l'analisi scientifica.

Ogni testo audiovisivo presenta anche un'ambiguità narrativa e temporale. Esso mette in scena una serie di azioni drammatiche che forniscono un'illusione di simultaneità, ma allo stesso tempo svela un intreccio narrativo compiuto, cioè elaborato *a priori*. Sarebbe quindi un sbaglio non considerare il film come un atto comunicativo con una specifica costruzione del racconto; così come sarebbe imperdonabile guardare l'intreccio senza prendere in considerazione tutti quegli elementi che sottolineano l'essenza storica del prodotto cinematografico. Il film è sempre calato in una realtà storico-sociale precisa, ma presenta anche caratteri universali. Allora, occorre fare propria l'implicita ambivalenza narrativa e temporale del testo filmico al fine di coglierne a pieno le potenzialità descrittive e percettive.

Inoltre, nel racconto cinematografico, come già è stato in più occasioni rilevato, vi è sempre una continua tensione tra il reale, ovvero la riproduzione meccanica di alcune parti della realtà, e il fantastico, ovvero un universo fittizio frutto dell'immaginazione creativa che sta alla base del testo. Non si deve, quindi, separare il piano del reale da quello dell'immaginario. Ogni pellicola va analizzata tenendo conto della sua doppiezza, perchè è proprio questa che le

---

<sup>119</sup> F. Casetti, F. di Chio, *Analisi del film*, Bompiani, Milano, 2007, p. 7.

permette di farsi testimone di un'epoca e dei suoi contrasti interni. L'invenzione narrativa nasconde i riferimenti concreti alla realtà storico-sociale, che però ci sono sempre, e dà senso a quello che viene mostrato. Dunque qualsiasi tipo di film è sia riproduttivo, cioè presenta «frammenti di realtà», sia narrativo, cioè deriva da una manipolazione finalizzata a raccontare una storia. Di conseguenza, il testo filmico va analizzato nella sua interezza, nella sua organicità strutturale, e questo deve sempre avvenire in una prospettiva storica, capace cioè di vedere il film in relazione alla realtà di riferimento.

Proprio per evitare di de-storicizzare la narrazione filmica e per estrapolarne ogni sua potenzialità documentale, occorre sempre confrontarla con altre fonti. In questo modo sarà possibile analizzare il testo facendo riferimento al contesto socioculturale in cui prende vita. Solo inserendo il film nel proprio contesto, infatti, sarà possibile delineare alcuni elementi della vita sociale e talune questioni culturali di particolare interesse. Per superare i limiti della rappresentazione cinematografica è necessario allora confrontare il testo filmico con altri testi. Solo questa comparazione ci darà la giusta prospettiva per evidenziare come una società legge se stessa. Questo confronto, inoltre, permette di verificare la correttezza delle informazioni filmiche. Nel corso dell'analisi filmica che sarà realizzata nei capitoli successivi, si cercherà di tenere in debito conto queste considerazioni e ci si sforzerà di confrontare i vari film con tutta una serie di testi: le considerazioni della critica cinematografica sui film presi in esame; gli scritti sociologici e storici sulla realtà italiana degli ultimi anni e sul fenomeno migratorio; alcuni articoli di giornale; ecc. Oltre a ciò, si proverà a tenere il più possibile in considerazione sia la storia estetica del cinema italiano che quella storico-sociale e industriale, cercando pure di evidenziare, se ce ne saranno, i riferimenti a opere straniere.

Il prodotto cinematografico, allora, è un oggetto di studio che va necessariamente contestualizzato. Esso è generato storicamente e va inserito nella giusta prospettiva temporale, secondo i canoni della comunicazione tipici del momento storico. Ecco, allora, che l'analisi filmica deve avvenire su tre livelli:

- deve rilevare l'oggettività dei fatti narrati, ovvero i «frammenti di realtà» che il film riesce a mostrare, in modo da inserire il testo all'interno del proprio contesto storico-sociale;
- deve studiarne le regole espressive e, attraverso queste, rilevare come la pellicola arriva a cogliere il visibile (il detto) e il non visibile (il non detto) della società a cui il testo si riferisce, nonché il mutamento sociale;
- deve individuare simboli e tematiche ricorrenti per connettere l'immaginario cinematografico a quello sociale e alla cultura dell'epoca.

Tutto questo va realizzato tramite una lettura unitaria del testo filmico che prima lo scompone in unità informative e poi lo ricompono nella sua organicità, resa ormai più intelligibile. Per far ciò bisogna considerare il film come un artefatto, la cui unità si fonda su determinati principi industriali, estetici e narrativi. Il ricercatore, quindi, deve considerare l'unità testuale del film, nonché la sua struttura narrativa così come storicamente si è determinata. Quest'ultima, basata su una plausibilità e verosimiglianza di fondo rispetto al reale, insieme ai «frammenti di realtà» che il film riesce a carpire, mostra le rappresentazioni del mondo e delle esperienze quotidiane che il testo manifesta e la proiezione di importanti aspetti della psiche collettiva. La pellicola radica il proprio racconto nell'esperienza emotiva e sociale del pubblico e nella realtà fisica che lo circonda, ovvero antropomorfizza il mondo fisico e lo rende parte dell'universo fantastico costruito. Allora, la riproduzione fotografica del reale da parte del cinema si fa essa stessa strumento espressivo. Il verosimile filmico ci offre, attraverso l'uso di precise strutture narrative e visive, una sorta di autobiografia collettiva della società, ovvero la coscienza che ha di sé l'aggregato sociale. Il racconto filmico, insomma, è un'auto-rappresentazione dell'organizzazione sociale, una sorta di controverità, che mostra come una società si racconta attraverso le narrazioni che prendono vita al suo interno.

Occorre, inoltre, sottolineare che i film che verranno analizzati non sono opere di inchiesta, ma testi di *fiction* inseriti in cicli produttivi di massa il cui scopo primario rimane comunque quello di intrattenere il pubblico, offrendo uno spettacolo di evasione da consumare nei normali circuiti commerciali. Questi film si presentano come un osservatorio privilegiato

delle dinamiche sociali in quanto rivelano, attraverso le loro immagini, un enorme potenziale informativo e simbolico su alcune caratteristiche sociali. L'analisi filmica cercherà, allora, di tenere conto dell'unità del testo in cui si sovrappongono e interagiscono i tre sistemi della rappresentazione:

- parole, cioè i dialoghi tra i vari personaggi e come questi si relazionano in determinate circostanze in base ai loro specifici scopi;
- suoni, sia diegetici che extradiegetici, compresa la colonna sonora;
- immagini, cioè cosa queste esprimono per se stesse e in relazione alle altre immagini e agli altri elementi del testo filmico.

Saranno quindi analizzati:

- i contenuti veicolati (la messa in scena), ovvero il modo di allestire l'universo raffigurato dal film;
- le narrazioni, ovvero come vengono raccontate le storie e come vengono organizzati i vari elementi;
- gli stili visivi, cioè le modalità di rappresentazione (la messa in quadro), ovvero il tipo di sguardo messo in campo dalla macchina cinematografica, e le modalità dell'immagine e i legami tra le varie componenti del film (la messa in serie), ovvero il legame che ogni immagine del film intrattiene con le altre e i codici sintattici utilizzati.

Mettere a fuoco i racconti, evidenziare i temi, studiare le immagini, i protagonisti e le ambientazioni permette di delineare qualche filo interpretativo generale del mondo in cui viviamo. Si cercherà, inoltre, di mostrare come l'analisi contenutistica e visiva dei film aiuti a riflettere sui contesti socioculturali e politici da cui traggono ispirazione.

Tutto questo sarà fatto tenendo conto anche di come è organizzato lo spazio (*in/off*) e il tempo filmico, nonché le modalità con cui vengono utilizzate le diverse componenti cinematografiche nell'attribuzione di senso a ciò che viene mostrato e raccontato.

Prima di dedicarsi ad una breve spiegazione teorica - mentre lo studio empirico sarà esplicitato di volta in volta, in base ai film, nel corso del terzo capitolo - di alcuni elementi filmici da tenere in considerazione durante il processo di analisi, è necessario chiarire qualche altro punto del progetto di ricerca.

Prima di tutto, le unità d'analisi di questa ricerca sono i film italiani dal 1994, anno dell'uscita in sala di *Lamerica* di Gianni Amelio, al 2010 in cui la tematica dell'immigrazione straniera in Italia è centrale nel racconto filmico e, spesso, trova in un immigrato il proprio protagonista. Saranno presi in considerazione pure talune opere in cui la dinamica migratoria fa da sfondo, ma risulta fondamentale per la piena comprensione della storia narrata. In questo caso è possibile che il protagonista non sia un immigrato, bensì un italiano che intrattiene con lo straniero importanti relazioni. Infine, si farà qualche riferimento anche a pellicole estere, spesso coprodotte da compagnie italiane. Tale richiamo verrà fatto solo nel caso in cui, o ci si riferisce direttamente alla nostra società, o vengono trattate tematiche universali che hanno ripercussioni anche sul caso italiano. Si farà inoltre riferimento a tutta una serie di film (per lo più italiani, ma può capitare anche il caso di alcuni film stranieri) in cui la figura dell'immigrato è del tutto marginale, ma risulta particolarmente esemplificativa per i discorsi che via via verranno svolti.

Tutti i testi oggetto d'indagine presentano un'omogeneità cronologica, in molte occasioni anche simili caratteristiche produttive e affini vicissitudini distributive, si rivolgono ad un pubblico eterogeneo - costituito sia dallo spettatore interessato prevalentemente ad una produzione cinematografica indipendente che sappia trattare tematiche di forte impatto sociale, sia dallo spettatore comune - e sono stati scelti soprattutto per la loro complementarità, vale a dire per la vicinanza nelle tematiche illustrate, per la comune capacità di penetrazione sociologica e per un'analoga abilità interpretativa delle problematiche contemporanee. Per individuare la lista dei film da sottoporre ad analisi è stato realizzato, secondo i parametri sopra menzionati, un censimento dei film italiani basato sulla consultazione dei cataloghi della produzione italiana realizzati dall'ANICA (Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche Audiovisive e Multimediali) in collaborazione con la Direzione Generale per il cinema del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

La scelta di individuare il film di Amelio sullo sbarco nelle coste pugliesi dei profughi albanesi come punto di partenza, anche se può a prima vista apparire arbitraria, trova la propria giustificazione nel fatto che questa pellicola è stata la prima, e forse la più importante, a rendere esplicita la rappresentazione dell'immigrazione straniera nel nostro paese e a richiamare, in maniera abbastanza palese, la precedente esperienza emigratoria degli italiani. Inoltre, l'arrivo di migliaia di individui dal paese delle aquile è stato percepito dall'opinione pubblica nostrana come una svolta epocale e l'inizio di una nuova fase della nostra storia, anche se è da rilevare che i primi arrivi stranieri nel Belpaese in età contemporanea sono avvenuti già a metà degli anni Settanta.

Tutto il materiale a disposizione è stato interrogato a partire da alcune ipotesi preliminari:

- È possibile rilevare la percezione sociale dell'immigrazione straniera attraverso lo studio delle narrazioni medialiali, e in particolare di quelle cinematografiche?

- Che tipo di rapporto la rappresentazione cinematografica dell'immigrazione in Italia instaura con la memoria collettiva di un paese che fino a poco tempo fa, e per certi aspetti ancora oggi, ha visto una sterminata moltitudine di suoi cittadini emigrare in altre nazioni?

- Quali punti nevralgici il cinema riesce a smascherare dell'attuale realtà sociale italiana e quali contrasti a livello della mentalità collettiva è in grado di intercettare?

- Come si inserisce la figura dello straniero nell'immaginario collettivo italiano e come il cinema utilizza una tale figura?

- I testi cinematografici sull'immigrazione aiutano il pubblico a sviluppare una maggiore consapevolezza su alcune problematiche del nostro paese?

La ricerca è un processo, un percorso aperto che trova nelle ipotesi preliminari dello studioso il punto di partenza per interrogare le fonti. Senza questo processo dialettico, qualsiasi documento risulta vuoto e privo di suggestioni utili allo studio della realtà sociale. Non è detto che una simile impostazione debba portare a conclusioni definitive o all'individuazione di risoluzioni praticabili, ma senz'altro può evidenziare alcune criticità del sistema e aprire a nuove ipotesi per approfondimenti successivi. Ogni documento non parla mai da sé, ma necessita sempre di essere interrogato dal ricercatore a partire da preliminari ipotesi che alla fine del percorso di analisi potranno essere verificate o condurranno a nuove congetture. I film sono racconti di una specifica epoca e di un determinato contesto sociale, come detto precedentemente costituiscono una sorta di autobiografia della società di riferimento, e alcune domande preliminari possono aprire delle prospettive interpretative che mettono in luce ciò che è ancora nascosto tra le pieghe della società.

Una volta definiti gli interrogativi di partenza e individuato il gruppo di film che si intende analizzare, è stata creata una scheda d'analisi filmica in cui sono state raccolte, per ogni singolo film, le notizie generali, i dialoghi e i suoni considerati rilevanti, le immagini più significative e le sequenze principali, l'eventuale utilizzo di particolari tecniche di regia per sottolineare il senso degli oggetti scopici, la funzione narrativa di costumi e scenografie e gli eventuali riferimenti a testi filmici precedenti o coevi e ad altri messaggi e linguaggi medialiali. Tutto questo lavoro è finalizzato a scomporre il film in sotto-unità e a ricomporlo nella propria totalità interpretativa, sempre tenendo conto degli studi sul linguaggio cinematografico, ma utilizzandoli per finalità tipiche della ricerca storica e sociologica.

## **1.7 ALCUNI ELEMENTI FILMICI DA TENERE IN CONSIDERAZIONE**

Adesso si cercherà di definire teoricamente alcuni elementi filmici. L'idea di fondo è che questo lavoro preliminare risulterà utile a inquadrare meglio la disamina empirica che di volta in volta, nel corso del capitolo sull'analisi filmica, verrà effettuata sui singoli testi. Partendo da considerazioni sul linguaggio cinematografico, si cercherà di riadattare alcune nozioni critico-estetiche alle necessità di uno studio storico-sociologico sul cinema. In particolare verranno presi in considerazione, in maniera breve e alquanto schematica, l'immagine filmica, il sonoro, il montaggio e i generi cinematografici. Molte problematiche legate a queste componenti testuali rimarranno comunque fuori dalla nostra linea d'azione, proprio perchè ci



si è prefisso lo scopo di limitarsi ad offrire qualche spunto interessante su cui approfondire lo studio pratico dei film oggetti d'indagine.

### *L'immagine filmica*

L'immagine filmica è il risultato di un complesso di meccanismi manipolativi, determinati da esigenze pratiche, produttive, narrative, estetiche, ideologiche, storiche e meta-cinematografiche, ma esibisce, sia nelle sue declinazioni fantastiche che in quelle più realistiche, sempre un effetto di realtà. Pur consapevoli dell'essenza fittizia dell'universo filmico, separato da qualsiasi esperienza fisica e corporea, gli spettatori attribuiscono alle immagini in movimento un qualche valore di realtà:

Certo, l'immagine sullo schermo è priva di corpo, un mero simulacro composto di luce e di ombra; eppure lo spettatore è indotto ad attribuirle un qualche valore di realtà, come se nulla la distinguesse dai corpi, dai gesti, dagli oggetti che la macchina da presa ha registrato dal vivo, in un passato più o meno lontano. Questa impressione di realtà non si verifica solo di fronte a un film documentario o a un cinegiornale: anche nei film di *fiction*, l'immagine sembra riprodurre pur sempre la corporeità e la fisicità originaria dell'oggetto rappresentato. In un gran numero di film tutto ciò che potrebbe ricordare l'artificio della produzione, i complessi macchinari, il montaggio, viene dimenticato a favore dell'apparente neutralità e naturalezza della rappresentazione. Lo spettatore ha una tendenza innegabile «a percepire come reale il rappresentato e non il rappresentante [...]»<sup>120</sup>.

Questa potenza mimetica dell'immagine cinematografica, il suo essere copia perfetta dell'esistente, ha influenzato, come si è già detto, buona parte della riflessione teorica sul cinema. A questa caratteristica se ne affianca una seconda: la potenza simbolica e mitica, tipica della realtà onirica. Il cinema, dunque, esprime una "realtà" tanto interiore quanto esteriore dell'essere, tanto soggettiva quanto oggettiva, in cui mondo psichico e mondo fisico si compenetrano a vicenda<sup>121</sup>. La macchina cinematografica, insomma, vanta un duplice potere costituito da capacità realistiche e da abilità fantastiche. Nell'immagine filmica, reale e immaginario si fondono reciprocamente.

Già Kracauer aveva messo in evidenza questa caratteristica dell'immagine, riconoscendone, accanto alle possibilità riproduttive della sua base fotografica, la perizia nel rilevare strati di senso precedentemente invisibili:

Qualsiasi primissimo piano rivela nuove e insospettate formazioni della materia: la struttura della pelle fa pensare a fotografie prese dall'aereo, gli occhi si trasformano in laghi o crateri di vulcano. Queste immagini sfondano il nostro ambiente in un duplice senso: lo ampliano letteralmente; e così facendo, abbattono la prigione della realtà convenzionale, aprendo dinanzi a noi distese ignorate che avevamo prima potuto esplorare tutt'al più nei nostri sogni<sup>122</sup>.

Questa consapevolezza viene ripresa da Roland Barthes a proposito dell'immagine fotografica, ma per analogia possiamo estendere il discorso anche a quella cinematografica. Secondo l'intellettuale francese, l'immagine può ridursi ad un semplice *studium*, limitandosi a fornire la riproduzione dei fatti, ma può anche essere un *punctum*, in grado cioè di trascendere il significato documentario e instaurare relazioni simboliche tra i vari elementi<sup>123</sup>.

L'immagine coglie un evento nel suo divenire, capta ciò che è già noto alla coscienza e ciò che ancora è inconsapevole, e in questo modo diviene simbolica. Nel cinema ogni oggetto scopico può acquisire un valore ideale (simbolico) fondamentale per la sua attribuzione di senso e per la sua funzione all'interno della storia narrata. Dunque, l'immagine cinematografica svolge sia una funzione informativa e riproduttiva, fornisce nozioni sulla

---

<sup>120</sup> M. Pezzella, *Estetica del cinema*, cit., pp. 41-42.

<sup>121</sup> P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1972.

<sup>122</sup> S. Kracauer, *Film: ritorno alla realtà fisica*, cit., p. 56.

<sup>123</sup> R. Barthes, *La camera chiara*, Einaudi, Torino, 1980.

trama e sui personaggi e riproduce alcuni spicchi di reale, sia una funzione simbolica che, grazie alla sua maggiore profondità fisiologica ed emozionale, ci aiuta a definire in maniera puntuale il senso del messaggio filmico e il suo contenuto di verità:

Al tempo stesso, il mezzo cinematografico e i media che ne sono nati, dal cinema alla televisione al video digitale, inseriscono gli oggetti, o meglio la loro immagine, nei racconti dove figurano alla pari con i personaggi umani, permettendo loro di acquisire di volta in volta connotazioni nuove legate alle storie raccontate dai o dagli sceneggiati, o alle micronarrazioni, elementari ma ossessivamente ripetute, dagli spot pubblicitari. La pentola del cinema non dorme allo stesso modo di quella raccontata da Grazia Deledda, perchè non partecipa a *quell'*universo magico; ma può vivere, agire, farsi in qualche momento protagonista anch'essa per la diversa «magia» insita nella tecnica che la riprende. Può assumere significati di volta in volta diversi, ma in tutti i casi ciò che vediamo è una pentola, una realtà fisica che si arricchisce di valori simbolici<sup>124</sup>.

L'immagine cinematografica, allora, ci fa vedere il mondo come se fosse la prima volta, presenta uno sguardo assoluto sull'esistente, ma nello stesso tempo ha un valore di "segno", ci consegna la piena e totale leggibilità della realtà e crea sempre nuovi significati. In questo modo il cinema, grazie alla sua potente energia figurale, diviene un "barometro" per misurare l'universo simbolico di una società.

Su questo duplice aspetto delle immagini in movimento l'analisi filmica cercherà di soffermarsi.

### *Il sonoro*

Il sonoro del film ( la voce, i rumori di fondo e la musica) - in qualsiasi collocazione si trovi: *in*, cioè un suono diegetico esteriore, la cui fonte è inquadrata; *off*, ovvero un suono diegetico esteriore, la cui fonte non è inquadrata; *over*, un suono diegetico interiore, *in* o *off* che sia, e il suono extradiegetico, compresa la colonna sonora - ha un ruolo fondamentale per l'architettura narrativa e visiva del film e per l'interpretazione del testo da parte del ricercatore.

Per molto tempo si è pensato all'acustica del film come un veicolo d'informazione che completa l'immagine, ossia una pura appendice dell'informazione visiva. Il suono, però, non si limita ad una mera funzione d'accompagnamento, ma svolge un ruolo importante di ancoraggio e stabilizzazione, sia a livello concreto che a livello metaforico, dell'immagine visiva. In altre parole, il contrappunto sonoro non è una semplice decorazione dell'immagine e della narrazione filmica, ma è essenziale per l'attribuzione di significati sul piano visivo, emotivo e narrativo. Il sonoro, allora, contribuisce alla costruzione dei contenuti del testo filmico e, sempre più spesso, risulta fondamentale per marcare il senso dei vari oggetti scopici. La relazione gerarchica, tipica del cinema classico, fra immagine e suono, dove il secondo è subordinato alla prima, non trova più alcuna validità.

Le innovazioni della tecnologia sonora (Dolby Surround, THX, Sound Design), inoltre, hanno ristrutturato l'esperienza cinematografica e hanno sovvertito l'originaria superiorità dell'immagine sul suono. Lo spettatore è oggi sempre più coinvolto in un'esperienza cinematografica avvolgente, quasi tattile, che fa del suono e dell'immagine due elementi ugualmente essenziali della stessa esperienza. Lo spazio cinematografico si allarga grazie ad un nuovo spazio acustico multi-livello e multi-direzionale che incrementa la nostra sensazione di partecipazione allo spettacolo filmico:

Lo stesso dicasi per il sistema Dolby Surround nei cinema: indipendentemente da dove sediamo e da quale angolazione guardiamo lo schermo, il suono, combinato al nostro senso acustico, dà a noi spettatori l'impressione di trovarci al centro. A questa sensazione contribuisce quindi la già menzionata materialità dell'acustica: il suono agisce sul suo necessario veicolo (l'aria) allo scopo di

---

<sup>124</sup> P. Ortoleva, *Il secolo dei media*, cit., p. 118.

propagarsi, così acquistando un corpo e una presenza. Quando sono coinvolti suoni gravi e profondi, sentiamo la pressione dell'aria sulla pelle, proprio come accade con i piatti a pedale (i cosiddetti *charleston*) che danno ritmo alle percussioni. Il senso di centralità deriva dal fatto che siamo circondati dal suono e c'illudiamo di esservi immersi «dentro»<sup>125</sup>.

Il suono e l'immagine ancorano il film alla realtà. Entrambi gli elementi sono reciprocamente indispensabili, oltre che in certa misura intercambiabili, e partecipano contemporaneamente alla creazione di significati e all'attribuzione di senso da parte della pellicola. Il suono ci consente un migliore ingresso nella storia raccontata dal film e centra, cioè rende più precisa e puntuale, la nostra visione.

Anche questa partecipazione del sonoro alla costruzione dei significati filmici sarà presa in considerazione durante l'analisi dei testi filmici.

### *Il montaggio*

Il montaggio è la concatenazione in un tutto organico delle varie scene e sequenze girate in un film, effettuato da tecnici specializzati in base alle scelte operate solitamente dal regista, anche se storicamente molte altre figure professionali, si pensi ad esempio al produttore, sono intervenute. In altre parole, il montaggio è la messa in fila di più inquadrature che da sole non dicono niente, ma insieme comunicano un senso. Esso può svolgere:

- una funzione narrativa, finalizzata a raccontare una storia, che molto deve alla lezione di David Wark Griffith sul montaggio alternato per incrementare la suspense e allo sviluppo, fin dagli inizi della storia del cinema, di forme di montaggio contiguo e analitico;
- una funzione descrittiva, diretta appunto a descrivere i paesaggi o le situazioni del film;
- una funzione concettuale, che trova nelle speculazioni di Ejzenštejn sul montaggio delle attrazioni, indirizzato ad incrementare la partecipazione emotiva dello spettatore la sua originaria concettualizzazione;
- una funzione ritmico-formale, molto usata dalle avanguardie degli anni Venti e Trenta, in cui il raccordo tra le singole inquadrature avviene sulla base di rapporti spaziali di linee, curve, colori, volumi e superfici.

I tipi di montaggio continui e invisibili, ossia mirati a dare allo spettatore un'illusione di realtà riducendo al minimo la presenza della macchina da presa, sono stati sviluppati soprattutto nel cinema classico americano, mentre le forme maggiormente discontinue, come quello concettuale e quello ritmico-formale, si sono evoluti prevalentemente all'interno delle avanguardie europee degli inizi del Novecento, nel cinema moderno e in buona parte dell'attuale cinema postmoderno.

Queste brevi considerazioni sulla storia e le funzioni del montaggio, sono di carattere generale e non vantano alcuna pretesa di esaustività. Quello che qui interessa non è tanto una disamina dei vari tipi di montaggio e del loro utilizzo nelle varie fasi della storia del cinema, ma è delineare un'interpretazione teorica generale di questa tecnica che ci permetta, quando ce ne sarà bisogno, di fare alcune considerazioni sui singoli film e sui loro processi di attribuzione di senso.

Collegando sequenze distanti tra loro, il montaggio ci permette di interpretare il film, sia sul piano narrativo e continuo, sia su quello simbolico e metaforico. Considerando la connessione tra le singole inquadrature all'interno di un qualsiasi testo filmico, il ricercatore può, al di là di considerazioni precipue sul linguaggio cinematografico, comprendere meglio il significato generale del film e quello particolare delle sue componenti. In questo modo è possibile raggiungere un eventuale significato erratico del film, inafferrabile attraverso la sola analisi delle singole sequenze.

L'opera di montaggio - qualunque sia la sua idea costitutiva - frammenta tutto il materiale a disposizione della rappresentazione e poi lo dispone in nuove relazioni, seguendo la sua

---

<sup>125</sup> T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria del film*, cit., p. 163.

intenzione costitutiva. In questo processo dialettico, secondo Ejzenštejn, le varie componenti filmiche rinascono a nuova vita, in una dimensione qualitativa superiore. Allora, il montaggio fa emergere un gesto simbolico in cui idea ed espressione mimetica si compenetrano nella loro differenza, ovvero seleziona e compone gli elementi filmici, il materiale grezzo a disposizione, per creare una rappresentazione sul piano estetico e contenutistico significativa, al di là di quello che viene mostrato dalla singola immagine.

Sarà anche questo un obiettivo dell'analisi filmica: cercare di rilevare come le varie inquadrature vengono articolate e disposte tra di loro, secondo una sensibilità dialettica, per evidenziare i significati e le interpretazioni che il testo filmico intende proporre.

### *I generi cinematografici*

Secondo la pragmatica culturale di Rick Altman i generi cinematografici non sono mai metastorici, cioè indipendenti da processi contingenti, né esercitano funzioni sociali statiche. Essi, al contrario, sono il risultato di determinazioni storico-sociali locali, ovvero vengono definiti in base alla specifica cultura della comunità sociale di riferimento.

Lo studioso americano spiega la genesi dei generi attraverso una teoria di tipo negoziale, in cui sono coinvolti tre attori sociali: la produzione e la distribuzione; il pubblico; la teoria e la critica cinematografica. I tre soggetti, che condividono uno spazio culturale comune, hanno meccanismi definitivi precisi e si scambiano, su basi simultanee e paritarie, le loro considerazioni:

- la produzione attua dei processi di “generificazione”, ovvero realizza una serializzazione in cicli di film di alcune formule di successo che gradualmente assumono la stabilità del genere. Questa stabilizzazione rimane comunque precaria, in quanto il genere darà vita ad un nuovo ciclo che a sua volta si assesterà, in una dinamica sempre fluida;

- il pubblico crea e mette in opera meccanismi di riconoscimento dei generi, adatti agli usi che intende fare dei testi. Si creeranno così delle virtuali comunità di genere in cui, grazie ad una forma di comunicazione “laterale” tra gli spettatori, si articoleranno e disarticoleranno i caratteri del genere;

- la critica, a sua volta, porrà in essere un'attività di “rigenerificazione”, cioè rileggerà i generi del passato in base a nuove categorie e, di conseguenza, riformulerà la memoria sociale dei generi cinematografici.

Dunque, non esiste un unico sistema di generi, ma un complesso molteplice di criteri definitivi, capace anche di definire un singolo film entro diverse categorie di genere. Inoltre, questi ricorrenti e molteplici processi determinano un continuo mutamento del genere cinematografico, che evolverà sempre attraverso processi di contaminazione.

I generi cinematografici, insomma, non si presentano mai come forme pure, isolate e immutabili, ma nascono da un continuo processo di ibridazione:

Svincolato dai limiti della carne, il processo di creazione dei generi ci offre non un unico grafico sincronico, ma una serie sempre incompleta di mappe di genere sovrapposte. Ogni volta che i nostri occhi si concentrano sulla mappa, vedono apparire proprio in quello stesso spazio una mappa nuova, al momento in via di definizione. La mappa non potrà mai essere completata, perché non è un resoconto del passato, bensì di una geografia vivente, di un processo in corso<sup>126</sup>.

Ogni film, dunque, non appartiene ad un'unica categoria e presenta sempre elementi semantici e sintattici<sup>127</sup> ascrivibili a diversi generi cinematografici. È utile anche ricordare che la terminologia di genere non è universalmente valida, ma cambia in relazione ai soggetti che la utilizzano. Per questi motivi, non possiamo accettare classificazioni rigide dei prodotti filmici. Va precisato pure che i generi cinematografici non sono a-temporali, cioè slegati dal processo storico, ma si presentano vincolati al suo mutamento e, di conseguenza, si iscrivono

---

<sup>126</sup> R. Altman, *Film/Genere*, cit., p. 103.

<sup>127</sup> R. Altman, *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre*, in «Cinema Journal», 23, 1984, p. 3.

nelle contingenze del mondo. Ogni genere cinematografico, allora, muta lungo la storia del cinema - grazie anche all'ibridazione con altri generi già esistenti e con quelli emergenti che di volta in volta si vanno affermando - è riesce a testimoniare la variazione delle caratteristiche sociali: mai identiche a sé stesse, ma sempre diverse a seconda del contesto socio-culturale di riferimento e del momento storico.

Tutto il discorso di Altman si riferisce al sistema hollywoodiano dei generi cinematografici, ma, in molte dinamiche, può essere applicato anche ad altri contesti nazionali. Considerando l'ambiguità dei generi e la loro duplice funzione ideologica e rituale (descritta nel precedente paragrafo sull'industria cinematografica e il sistema dei media), il loro carattere storico-sociale (produttivo di continui mutamenti delle categorie testuali) e il successo internazionale di alcune architetture di genere (che porta diverse cinematografie nazionali a confrontarsi anche con strutture testuali provenienti dall'estero, soprattutto dagli Stati Uniti), si cercherà nel corso del processo di analisi di evidenziare, dove sarà possibile, eventuali trasformazioni dei generi più marcatamente italiani e possibili ibridazioni con generi stranieri. Inoltre, ci si sforzerà di sottolineare la capacità di alcuni generi cinematografici di evidenziare specifiche problematiche sociali.

## **1.8 IL POSTO DELLO SPETTATORE**

Si è già discusso ampiamente della funzione di agente sociale del cinema, ovvero di come il medium cinematografico interviene nel processo di costruzione della realtà sociale. Ma è l'attore sociale che sulla base della propria percezione del mondo, su cui il cinema opera, agisce concretamente nella realtà.

Tocca ora andare ad indagare proprio cosa lo spettatore trova nel prodotto filmico, tanto da esserne influenzato nella sua "vita quotidiana", ovvero cosa il cinema offre all'attore sociale, quali possibilità di "crescita" è in grado di donare.

Dunque, al cinema la realtà letteralmente rinasce, fino a catturarci, includendoci nel suo stesso mondo. Attraverso la macchina cinematografica, noi andiamo verso il cuore delle cose, le scopriamo nella loro esistenza. Ma, al contempo, ci ritroviamo al centro dello spettacolo, oggetti del nostro stesso sguardo. Ci percepiamo come noi stessi e insieme come altro da noi. In altre parole, lo spettatore scruta, nel prodotto filmico, il mondo circostante e sé stesso. Osservandosi dall'esterno, è in grado di vedersi nella sua interezza, di cogliere pregi e difetti e di valutarsi. In questo senso, il cinema ha una funzione identitaria: permette all'individuo di prendere coscienza di ciò che è, ed eventualmente di correggersi dove è deficitario. Possiamo, quindi, sostenere che il cinema è un vero e proprio agente della socializzazione: trasmette idee, valori, principi e significati sociali e, nello stesso tempo, concede allo spettatore la possibilità di ottenere un parametro attraverso cui guardarsi attentamente, entrando, finalmente, in contatto reale con se stesso:

Chi è di fronte allo schermo tende ad aderire a ciò a cui sta assistendo; si proietta e insieme si identifica nella realtà raffigurata; la sente vivere e si sente di viverla; ma nel momento stesso in cui si realizza questa intimità, ecco che si trova sospeso tra mondi diversi, quello da cui guarda e quello che è guardato; dunque rischia di non saper più bene quale sia la sua collocazione; anzi, di non saper più bene quale sia la sua identità [...]. Tra osservatore e osservato. Al posto di una contrapposizione tra i due poli, emerge infatti una reciproca interdipendenza: l'osservatore partecipa al destino dell'osservato, si muove sul suo stesso terreno, nel medesimo campo di forze; ma intrecciando la sua esistenza con l'oggetto del suo sguardo finisce anche con il perdere la sua posizione di vantaggio, fino a confondersi con quanto ha di fronte [...]. L'elemento decisivo è il senso di contatto che lo spettatore ha con quanto appare sullo schermo: un contatto quasi fisico, che si trasforma subito in vicinanza morale. In particolare questa illusione di un contatto personale con i personaggi è ciò che consente di sentirsi partecipi della vicenda raccontata. Secondo le leggi della psicologia, noi proiettiamo noi stessi nei personaggi sullo schermo. Così ogni spettatore può vivere per procura le esperienze e le emozioni del personaggio che sta osservando. Questo bisogno di contatto opera anche a livello intellettuale,

nella forma di una curiosità per il nuovo: noi desideriamo costantemente nuovi elementi da aggiungere al nostro bagaglio di conoscenze<sup>128</sup>.

Questo contatto con il mondo circostante, attraverso lo spettacolo raffigurato, porta spettatore e testo filmico a confrontarsi tra di loro:

Si crea un contatto tra lo spettatore e quanto è raffigurato sullo schermo: osservatore e osservato sono fianco a fianco e interferiscono l'uno con l'altro [...]. È la condizione di un osservatore apparentemente senza più rete di protezione, che si ritrova immerso nel paesaggio che osserva, costretto a condividere il proprio destino con quello dell'oggetto del suo sguardo e a farsi esso stesso oggetto di uno sguardo. È con questa condizione che bisogna fare finalmente i conti: forse con qualche imbarazzo, ma nel crudo spirito della verità [...]. Le cose sono ormai “a portata di sguardo”; anzi, esse si consegnano ormai ai miei occhi nella loro integralità, senza quasi bisogno che io vada a cercarle; non sono più neppure prede da conquistare, ma doni che mi vengono recati. Il mondo si è compresso, si è fatto sotto, si è fatto mio: in questo suo darsi, a sua volta mi conquista<sup>129</sup>.

Il cinema parla a noi, e nel fare questo, parla di noi. Crea nell'*audience* un “senso di comunità”, la fa partecipe di un sogno collettivo, costruisce una vera propria opinione pubblica, senza, però, annullare l'individualità. Dunque, il cinematografo opera su due livelli: su un piano individuale, permettendo al singolo fruitore di osservare il mondo e sé stesso, così da allargare la propria percezione e di agire conseguentemente; sul piano sociale, essendo il singolo spettatore parte di un pubblico, il medium partecipa alla costruzione di un immaginario collettivo che si ripercuote sul corpo sociale e sul suo operare come complesso. Il dispositivo cinematografico influenza l'individuo e, nel far ciò, agisce sul piano sociale producendo schemi, modelli e comportamenti collettivi, che possono agire sui processi di mutamento del reale.

Il medium cinematografico rappresenta una vera e propria “segnaletica” dell'immaginario, ovvero, permette all'individuo di trovare una mappa per orientarsi ed entrare in sintonia con i nuovi meccanismi di produzione sociale del senso. Questo perché, i linguaggi dell'industria culturale tessono una rete comunicativa in cui il soggetto contemporaneo può costruire nuove identità e nuovi modelli relazionali attraverso l'istituzione di nuove tradizioni<sup>130</sup>. Il cinema, così come tutti gli altri media, partecipa al processo di crescita della complessità sociale, attraverso un incremento delle relazioni comunicative e partecipa ai processi di socializzazione del corpo sociale, in quanto luogo dello scambio simbolico. Esso, come gli altri media, offre risposte a bisogni strutturali e ai desideri che investono la stessa soggettività, ovviando così alle esigenze comunicative della società:

Possiamo dare a queste forme (*di comunicazione e di consumo dei messaggi mediatici*) un valore negativo o positivo, assumere il punto di vista che le vuole come forme psichiatriche del dominio oppure come strumenti per la promozione della comunicazione sociale, ma in ogni caso esse svolgono quella funzione, già individuata da Durkheim, di costruzione rappresentativa della società attraverso rituali che ricompongono un tessuto connettivo tra individuo e dimensione collettiva dell'esistenza [...]<sup>131</sup>.

Nel momento in cui il medium filmico acquisisce uno statuto linguistico autonomo, la relazione tra processi di evoluzione del cinema e trasformazioni sociali diventa diretta e perfino “automatica”. Sul grande schermo osserviamo le tracce della quotidianità come l'essenza più profonda dei processi di trasformazione dei rapporti sociali. Il cinema dà una rappresentazione della società nel suo continuo mutamento, cogliendo e rilanciando la pregnanza di modelli di comportamento sempre nuovi. Dunque, il medium cinema partecipa ai processi di mutamento sociale. Esso, come pratica del tempo libero, svolge una funzione di

---

<sup>128</sup> F. Casetti, *L'occhio del Novecento*, cit., pp. 231-235.

<sup>129</sup> F. Casetti, *L'occhio del Novecento*, cit., pp. 236-238.

<sup>130</sup> A. Giddens, *Identità e società moderna*, Ipermedium libri, Napoli, 1999.

<sup>131</sup> S. Brancato, *La città delle luci*, cit., p. 81.

socializzazione e di conoscenza, che completa l'esperienza individuale e rende possibile la realizzazione di condizioni sociali sempre nuove. Il mezzo cinematografico incorpora la vita della società, costruendone il racconto in termini mitici e simbolici, rendendola riconoscibile agli individui/pubblico - per esempio, attraverso lo standard simbolico-produttivo dei generi di massa - e integrando efficacemente tra loro valori pubblici e valori privati. Fungendo da importante narratore dell'ordine mondo, disegna il senso delle cose e organizza lo sguardo della società su sé stessa.

Questo straordinario medium è capace di operare sui repertori dell'immaginario al punto di raccontare sé stesso, e la società che ne è il contesto, sia adottando codici realistici che codici fantastici, sovrapponendo, così, il punto di vista dell'esperienza mediale a quello dell'esperienza diretta vissuta dagli attori sociali.

Ancora una volta, il pensiero di Francesco Casetti ci aiuta a comprendere al meglio le capacità del cinema:

[...] riproponendo l'incontro tra un soggetto scopico e ciò che gli sta davanti e attorno, ecco che il contatto diventa immersione totale, l'interazione diventa complicità, il dominio diventa spossessamento e la sicurezza diventa perdita di sé e dell'altro in una sorta di perfetta comunione [...]. Scopro il mio radicamento, e cioè il mio essere nel mondo, in quello stesso mondo che prima osservavo e che si organizza attorno all'altro quanto attorno a me, sia pure per fluire via in una sorta di "emorragia interna". In questo senso, il fatto di entrare nello sguardo altrui dà luogo a un momento di autoriflessività (mi vedo visto e insieme vedo il mio vedere); ma soprattutto dà luogo a un'immersione nella realtà (cogliermi come visto vuol dire cogliermi come visto nel mondo e a partire dal mondo) [...]. Il film esercita un'attrattiva su chi lo vede, in conseguenza del senso di prossimità e di interazione che si stabilisce tra chi sta in sala e ciò che sta sullo schermo; il mondo rappresentato è a portata di mano, si offre direttamente e chiede una partecipazione [...] lo spettatore è chiamato a far parte del proprio ambiente, proponendosi non solo come soggetto scopico, ma anche come soggetto sociale [...]. Il cinema si offre come campo di sguardi incrociati che include e avvolge osservatore, osservato e situazione. Il cinema sa intercettare e mettere in forma gli snodi che agitano la società, offrendo sé stesso come luogo esemplare, e lo fa negoziando tra innovazione e resistenza<sup>132</sup>.

Questa prospettiva teorica ha una sua validità intrinseca. Come dice Sorlin è meglio accettare l'ipotesi plausibile di una possibile influenza del messaggio filmico sullo spettatore, anche se difficile da verificare, anziché rimanere fermi e indifferenti a questa possibilità. Il problema, però, si pone a livello della verifica empirica. Se la ricerca storica poco può fare su questo piano, la ricerca sociologica, grazie ad una prospettiva sincronica, può fornire utili spunti di riflessione. Va però rilevato il ruolo marginale attribuito alla sociologia del cinema. Pochi, anche tra i sociologi della comunicazione e dei processi culturali, si sono interessati allo studio delle *audience* cinematografiche. In futuro è auspicabile un maggiore sforzo di analisi empirica sul rito collettivo dello spettacolo cinematografico e sui processi di comprensione e riflessività attivati dalla visione filmica. A livello sociale è facile individuare mode effimere attivate dal cinematografo o chiarire quali testi audiovisivi sono entrati, perchè particolarmente significativi o perchè hanno anticipato sul piano della rappresentazione alcune trasformazioni della società, nell'immaginario collettivo, ma poco si è fatto per approfondire i processi psichici messi in atto dagli spettatori nell'interpretazione filmica e, ancor meno, sono state indagate le ripercussioni pratiche dello spettacolo cinematografico.

Non si tratta solo di misurare sul piano quantitativo - attraverso i risultati del *boxoffice*, i dati di vendita di DVD o di film *on demand* o lo studio degli indici d'ascolto - il pubblico che frequenta le sale o che individualmente vede i film sul divano di casa propria. Si tratta di verificare, nella convinzione che lo spettatore è un soggetto attivo con personali capacità ermeneutiche e non un essere passivo colpito in maniera a-critica dai messaggi mediatici, quali *frame* interpretativi vengono innescati e, soprattutto, a quale sapere laterale, ovvero a quali conoscenze pregresse, il pubblico si riferisce durante la fruizione filmica. Queste finalità

---

<sup>132</sup> F. Casetti, *L'occhio del Novecento*, cit., pp. 253-259.

possono essere raggiunte solo interrogando le *audience*, ponendo nella giusta considerazione l'ambiguità del mezzo cinematografico e la grande varietà dell'offerta filmica.

Il pubblico cinematografico non è una massa inerte, ma un complesso diversificato con livelli di competenza e capacità culturali assai varie. Lo spettatore è un interlocutore del film: lo interpreta in base a ciò che conosce in precedenza e grazie alle suggestioni offerte dallo stesso testo; instaura diversi tipi di relazioni con la narrazione filmica, anche in base alla contingenza del suo stato emotivo. Di conseguenza, è possibile supporre una grande varietà di reazioni al testo filmico. Questo naturalmente complica un eventuale progetto di ricerca in tal senso, ma al contempo lo rende affascinante per le sue potenzialità euristiche.

Il film è per lo spettatore: da un lato, parte della sua esperienza che ne favorisce un incremento delle conoscenze e della consapevolezza; dall'altro, rimane uno spettacolo separato dalla vita quotidiana che distrae, diverte e fa sognare. Il cinema, in maniera simultanea, comunica al pubblico (consapevolezza) e lo coinvolge (spettacolo). Questa duplicità del medium deve essere tenuta in debita considerazione, pena la fallacia di un eventuale studio:

Probabilmente, la dinamica della relazione dello spettatore con il testo non sarebbe comprensibile se non si tenesse conto, prioritariamente, della collocazione profondamente instabile, contraddittoria, oscillante, che è propria dello spettatore cinematografico (e, in forme diverse, del fruitore di ogni forma di spettacolo, più in generale del destinatario di ogni tipo di comunicazione esteticamente significativa). L'ambiguità della collocazione dello spettatore implica la possibilità di assumere, nel corso di una stessa fruizione, *posizioni* differenti, passando dalla piena accettazione della «verità» di ciò che avviene sullo schermo alla piena consapevolezza della sua natura costruita, e fantastica, passando dall'illusione di una totale contemporaneità alla consapevolezza di una sfasatura temporale e viceversa. Proprio quest'ambiguità fonda la possibilità per «l'uomo [o la donna] che guarda un film» di dar vita al testo: aderendovi al punto di assumerlo come parte della propria esistenza, e insieme preservandolo come spettacolo, momento separato rispetto alla quotidianità<sup>133</sup>.

Questa duplice visione, insomma, fa attraversare al fruitore del messaggio filmico fasi alternate di consapevolezza ed oblio. È proprio questa ambiguità, come aveva già notato Morin, permette al cinema di comunicare, di convocare gli spettatori e coinvolgerli. Il cinema, anche attraverso il sogno, presenta una realtà che porta il fruitore del testo ad interrogarsi su quanto osserva e, in relazione a questo, sulla sua realtà interiore ed esteriore.

Inoltre, non è da sottovalutare la dimensione collettiva della visione cinematografica. Anche quando lo spettatore si trova da solo dinanzi al testo audiovisivo, esso condivide a distanza quell'esperienza con altre migliaia di persone. Si formano, allora, delle comunità immaginarie, virtuali, che attivano forme di riflessività, spesso alimentate e rafforzate da una comunicazione secondaria e laterale tra i vari fruitori, come ad esempio nel caso dei *blog* su internet, con riverberi di varia entità sulla realtà:

Ma l'appropriazione delle forme simboliche - e in particolare dei messaggi trasmessi dai prodotti mediali - è un processo che si estende ben al di là del contesto iniziale dell'attività di ricezione. Le persone discutono infatti i messaggi dei media anche successivamente a tale attività; li elaborano in modo discorsivo e li condividono con altri individui, a prescindere da se o no tali individui abbiano partecipato al processo di ricezione originario. In questo ed altri modi, i messaggi dei media vengono ritrasmessi al di là del contesto iniziale della ricezione, e trasformati grazie a un processo di continua narrazione e resoconto, interpretazione e reinterpretazione, commento, risa e critiche. Tale processo [...] fornisce una struttura narrativa all'interno della quale gli individui riferiscono i loro pensieri, sentimenti ed esperienze, intrecciando aspetti della loro vita personale, interpretazioni di messaggi dei media e reazioni ai messaggi ricevuti. Attraverso tale processo di elaborazione discorsiva, è possibile muti anche la stessa interpretazione di un particolare individuo<sup>134</sup>.

---

<sup>133</sup> P. Ortoleva, *Cinema e storia*, cit., p. 59.

<sup>134</sup> J. B. Thompson, *Mezzi di comunicazione e modernità*, cit., p. 67.



Non si sta volendo affermare, in ultima analisi, che il cinema è uno strumento indispensabile nei processi di elaborazione collettiva delle idee, ma senza ombra di dubbio - in quanto medium ancora oggi importante e sempre più interconnesso ad altri media di larga diffusione come la televisione e internet - partecipa all'edificazione e allo sviluppo di forme di riflessività e condivisione.

Non è comunque questo un obiettivo della presente ricerca. Questa si limita al solo piano della rappresentazione, ed esclude dal suo orizzonte d'interesse una possibile analisi empirica del pubblico. Con questo ultimo paragrafo del capitolo, si è voluto solo fornire qualche spunto di riflessione sull'occasione offerta alla sociologia del cinema di un nuovo campo di applicazione. Un'analisi degli spettatori dei film oggetto d'indagine della presente dissertazione potrebbe essere un interessante percorso di approfondimento in una futura ricerca. Lo scopo specifico di queste ultime pagine rimane quello di concludere, si spera nella maniera più chiara e articolata possibile, la trattazione teorica del medium cinematografico e della sua implicita complessità.

## CAPITOLO SECONDO

### L'ITALIA E IL FENOMENO MIGRATORIO

Tutti noi procediamo per stereotipi. Chi dice che non è vero è un bugiardo. Il primo stereotipo mi aveva suggerito la seguente sequenza: africano, custodia cautelare, droga. Gli africani vengono arrestati soprattutto per questo motivo [...]. Abdou nel suo paese - il Senegal - era un maestro e guadagnava l'equivalente di circa duecentomila lire al mese. Vendendo le borse, le scarpe e i portafogli guadagnava dieci volte di più. Parlava tre lingue, voleva studiare psicologia e voleva restare in Italia.

G. Carofiglio, *Testimone inconsapevole*

Fin dalle sue origini la storia dell'umanità è sempre stata caratterizzata da una forte spinta alla mobilità territoriale e alla colonizzazione di nuovi spazi<sup>135</sup>. Queste prerogative umane hanno favorito la diffusione della nostra specie sull'intero globo terrestre, la sua crescita numerica e lo sviluppo delle sue capacità di adattamento biologico, culturale e sociale a nuovi ambienti:

Spostarsi sul territorio è una «prerogativa» dell'essere umano, è parte integrante del suo «capitale», è una capacità in più per migliorare le proprie condizioni di vita. È una qualità connaturata, che ha permesso la sopravvivenza dei cacciatori e raccoglitori, la dispersione della specie nei continenti, la diffusione dell'agricoltura, l'insediamento in spazi vuoti, l'integrazione del mondo, la prima globalizzazione ottocentesca<sup>136</sup>.

Lo spostamento geografico ha permesso, dunque, non solo l'estensione della popolazione su scala planetaria, ma soprattutto la trasmissione culturale di conoscenze, pratiche e tecniche che hanno sorretto il progresso dell'umanità. Migrare, in altre parole, è sempre stata una prerogativa congenita all'uomo e un fenomeno costitutivo degli assetti culturali e societari.

Il consolidamento e l'accresciuta complessità delle organizzazioni sociali, lo sviluppo tecnologico e l'espansione degli assetti produttivi hanno contribuito ad incentivare ed espandere la mobilità umana:

Il progresso delle tecniche produttive, la crescente capacità di controllare e modificare l'ambiente e lo sviluppo di forme sociali sempre più complesse arricchì di nuovi elementi la spinta alla mobilità.

---

<sup>135</sup> Sono due le interpretazioni più accreditate che spiegano il successo della nostra specie attraverso la sua propensione alla mobilità spaziale: 1) la teoria policentrica, secondo cui già l'*Homo erectus*, 1,5 milioni di anni fa, partendo dall'Africa colonizzò circa il 75% del pianeta, per poi evolversi gradualmente nell'uomo moderno attraverso continui scambi genetici e culturali tra le diverse popolazioni; 2) la teoria monocentrica, secondo cui lo spostamento avvenne solo con l'*Homo sapiens* presente nell'Africa orientale 100.000 anni fa e dedito alla caccia e alla raccolta. Non è questa la sede per una disamina attenta delle due dottrine. Quello che qui preme sottolineare è che ben prima della rivoluzione neolitica e dell'introduzione dell'agricoltura e della pastorizia, processi iniziati 9.000 anni addietro nel vicino oriente e terminati 5.000 anni fa in Europa, l'umanità è riuscita a diffondersi sull'intero pianeta. Per maggiori approfondimenti si rinvia alla lettura di A. J. Ammerman, L. L. Cavalli-Sforza, *La transizione neolitica e la genetica di popolazioni in Europa*, Bollati Boringhieri, Torino, 1986; L. L. Cavalli-Sforza, P. Menozzi, A. Piazza, *Storia e geografia dei geni umani*, Adelphi, Milano, 2000; A. G. Thorne, M. H. Wolpoff, *Un'evoluzione multiregionale*, in «Le Scienze Quaderni», n. 86, 1995.

<sup>136</sup> M. Livi Bacci, *In cammino. Breve storia delle migrazioni*, Il Mulino, Bologna, 2010, pp. 7-8.

Motivazioni economiche, sociali e culturali sempre più articolate si affiancarono e si sovrapposero a quelle che avevano spinto, sin dagli albori della specie, i nostri progenitori alla ricerca di nuovi territori. Così è stato con la nascita della pastorizia nomade, con la diffusione dell'agricoltura, con l'acquisizione della capacità di costruire imbarcazioni e di navigare, che permise la colonizzazione anche delle isole, con lo sviluppo delle prime civiltà basate su una vera e propria divisione del lavoro, con i grandi imperi dell'antichità e, durante il Medioevo, con l'estendersi dei traffici e dei legami commerciali<sup>137</sup>.

Tutti questi mutamenti delle forme sociali hanno ridisegnato gradualmente il quadro migratorio. Alcuni flussi si sono esauriti, mentre altri sono nati da presupposti differenti. Alle migrazioni preistoriche<sup>138</sup>, caratterizzate da un avanzamento lento ma inesorabile su territori vuoti o scarsamente popolati, dove difficilmente si entrava in contatto con altri gruppi umani per contendersi la disponibilità delle risorse, si sostituirono gradualmente nuove dinamiche migratorie in cui, in un mondo sempre più densamente popolato, si dovette fare i conti con le culture e gli interessi economici delle popolazioni locali e instaurare con queste differenti modalità di convivenza. Questi nuovi flussi migratori, insomma, generarono svariate forme di coabitazione - a volte pacifiche e negoziali, a volte violente e conflittuali - e produssero graduali forme di mescolanza e di ibridazione a livello culturale, sociale e biologico.

Durante tutta l'antichità e nel Medioevo le migrazioni costituiscono, in Europa e negli altri continenti, una delle forze propulsive dello sviluppo culturale, politico ed economico delle società umane. Nei secoli precedenti l'affermazione dello sviluppo industriale, infatti, molti uomini e molte donne hanno scelto di spostarsi per garantirsi la sopravvivenza e per migliorare le proprie condizioni di vita. Migrare, insomma, è stata da sempre una strategia consapevole, un'enorme risorsa, che ha contribuito a sostenere i bilanci familiari e di intere comunità.

Spesso, inoltre, i movimenti di popolazione sono stati determinati e guidati da scelte politiche ben precise. Con lo sviluppo delle organizzazioni statuali, appunto, si moltiplicarono i tentativi di preordinare e regolare i movimenti migratori al fine di garantire lo sviluppo sociale<sup>139</sup>.

La modernità, però, sembra aver perso di vista la funzione sociale positiva delle migrazioni e si è trincerata progressivamente dietro posizioni di chiusura e di paura nei confronti degli stranieri.

Naturalmente non è questa la sede per ricostruire e approfondire tutti gli spostamenti di popolazione che hanno caratterizzato la lunga storia dell'umanità. Lo scopo principale di queste pagine rimane quello di offrire una panoramica generale ed un *excursus* storico del fenomeno migratorio in epoca moderna e contemporanea e, in particolare, di quei flussi che hanno interessato la storia del nostro paese, recentemente trasformatosi, a partire dagli anni Settanta del Novecento, da tradizionale paese d'emigrazione in nuova meta d'immigrazione<sup>140</sup>.

A tal proposito, allora, si cercherà di delineare, in maniera sommaria e riassuntiva, l'evoluzione del fenomeno migratorio dal periodo mercantilista fino ai giorni nostri, cercando

---

<sup>137</sup> C. Bonifazi, *L'immigrazione straniera in Italia*, Il Mulino, Bologna, 1998, p. 16.

<sup>138</sup> Per migrazioni preistoriche si intendono quelle legate all'alta mobilità dei cacciatori e dei raccoglitori e quelle più lente dovute alla diffusione dell'agricoltura.

<sup>139</sup> Si pensi, ad esempio, ai grandi processi di colonizzazione medievale - come il *drang nach osten* che nel XII secolo portò circa 200.000 persone di origine tedesca a spostarsi verso i territori compresi tra l'Elba e l'Oder - che consolidarono la struttura insediativa del continente europeo.

<sup>140</sup> Ancora oggi, però, molti italiani, di diversa estrazione sociale e formazione culturale, intraprendono un percorso migratorio sia interno alla nazione stessa, ad esempio lungo la direttrice che dal Mezzogiorno porta al Nord Italia, sia verso l'estero, in Europa o in direzione delle mete transoceaniche. È nell'esperienza comune di molti giovani connazionali che tuttora possiamo rilevare quella cultura della mobilità che per lungo tempo, anche se con attributi differenti rispetto al passato, ha caratterizzato ampie fasce della popolazione peninsulare. Ovviamente molte variabili strutturali e altrettante motivazioni individuali sono cambiate. Nonostante le differenze quantitative rispetto al passato - anche se negli ultimi anni è possibile osservare un incremento del fenomeno, al punto che alcuni fenomeni come il *brain drain* iniziano a suscitare un certo allarmismo sociale - l'emigrazione italiana è un fenomeno ben lontano dall'essere totalmente concluso.

così di sottolineare la continuità storica di molti flussi. Si concentrerà l'attenzione principalmente sulle vicende attinenti l'Europa e la sua popolazione, senza però tralasciare gli altri continenti. Verrà analizzato anche il modo in cui i processi migratori hanno inciso sulla nostra storia nazionale, affrontando sia l'evoluzione storica dell'emigrazione italiana, sia quella dell'immigrazione straniera sul nostro territorio. Si proverà, inoltre, ad evidenziare alcune caratteristiche peculiari dei movimenti migratori in età moderna, fornendo così alcune considerazioni teoriche preliminari in vista della futura analisi filmica. Infine, sarà illustrato l'apporto del cinema all'edificazione dell'identità nazionale e della memoria sociale, cercando anche di ipotizzare come questo straordinario medium di massa riesca a costruire, in funzione mnemonica, un discorso di continuità tra le due fasi migratorie - quella dell'emigrazione italiana e quella dell'immigrazione straniera - che hanno attraversato la storia nazionale, sottolineando così un'esigenza, sentita ormai come vitale dalla nostra società, di guardare nella giusta prospettiva le migrazioni internazionali che sempre più spesso ci interessano da vicino, senza dimenticare quello che per molto tempo siamo stati: un paese di emigranti.

Tutte le considerazioni teoriche presenti in questo capitolo vanno considerate un'anticipazione delle problematiche legate al fenomeno migratorio (ad esempio, integrazione sociale e dinamiche culturali) che verranno poi trattate, con maggiore ampiezza, nei prossimi capitoli di questa dissertazione: ovvero, durante l'analisi filmica e nella parte conclusiva di questo lavoro, dove si tenterà di tracciare alcune conclusioni sulle diverse questioni che sono alla base del progetto di ricerca. Per questo motivo, si è deciso in queste pagine di concentrarsi prevalentemente sulla ricostruzione storica dei processi migratori, con un particolare occhio di riguardo all'Europa e all'Italia.

## **2.1 LE MIGRAZIONI INTERNAZIONALI IN EPOCA MODERNA E CONTEMPORANEA**

Per ovvie ragioni di chiarezza espositiva e semplificazione dell'analisi la storia delle migrazioni internazionali in epoca moderna e contemporanea viene solitamente divisa in cinque periodi: 1) le migrazioni di *ancien régime*; 2) le migrazioni tra Ottocento e Novecento: l'età liberale; 3) le migrazioni tra le due guerre mondiali; 4) le migrazioni dal secondo dopoguerra agli inizi degli anni Settanta; 5) le migrazioni dagli anni Settanta ad oggi. Naturalmente questi differenti periodi, teoricamente divisi, sono in realtà connessi tra di loro, a tal punto che è possibile evidenziare una certa continuità storica tra i vari flussi.

### *Le migrazioni di ancien régime*

L'epoca moderna, fino agli albori della rivoluzione industriale, fu contrassegnata da un aumento della mobilità umana. All'interno del Vecchio continente, infatti, crebbero i movimenti sulle medie e lunghe distanze: le aree urbane estesero notevolmente i loro confini; gli spostamenti dalle campagne verso le città aumentarono d'intensità; i mercati del lavoro vennero ampliati e furono ultimate le migrazioni d'insediamento nelle parti meno popolate dell'Europa orientale.

L'aumento delle disponibilità energetiche (soprattutto termiche e meccaniche), lo sviluppo di innovazioni tecnologiche (progressi nella navigazione a vela e accresciuta efficienza dei finimenti per animali) e il miglioramento delle infrastrutture terrestri e marine, costituirono i principali fattori di questo incremento.

Nelle aree urbane, come in quelle rurali, si intensificarono le migrazioni circolari dovute ai lavori stagionali:

Già nell'età preindustriale la mobilità territoriale rappresentò una costante risorsa dell'economia domestica e comunitaria. L'apprendistato dei giovani, le consuetudini matrimoniali, i fenomeni di colonizzazione agricola, i ritmi dei lavori agricoli, le esigenze delle attività manifatturiere, l'esercizio

di mestieri e commerci richiedevano un'intensa circolazione della popolazione sul territorio. L'allontanamento dei giovani per contribuire fattivamente all'economia familiare, o per procurarsi un reddito in vista del matrimonio, era una pratica che apparteneva allo stesso ciclo della vita domestica. A questo modello di comportamento, analizzato in noti studi inglesi e denominato *life-cycle-servants*, si correlavano alcune delle più nutrite forme di mobilità territoriale dell'età preindustriale.<sup>141</sup>

Questi spostamenti, che interessarono sia uomini sia donne, riguardarono soprattutto il lavoro domestico, il lavoro agricolo e quello proto-industriale e furono una costante in tutta Europa dalla seconda metà del XVI ai primi decenni dell'Ottocento<sup>142</sup>. Si trattò per lo più di movimenti circolari e stagionali da aree meno dotate di risorse e con un'alta densità demografica e bassi livelli salariali, verso zone caratterizzate dalla presenza di vasti sistemi di coltivazione, di manifatture e di attività minerarie, dove era possibile percepire redditi più alti.

Un altro considerevole movimento migratorio fu quello proveniente dalle zone montane povere, a causa della loro particolare configurazione ecologica. Uno spostamento continuo di individui, infatti, si diresse verso le pianure e le città circostanti le Alpi e gli altri rilievi montuosi del Vecchio continente. Anche in questo caso fu seguito un modello circolare (caratterizzato dalla temporaneità dell'esperienza migratoria, dalla persistenza dei legami con il paese d'origine e dalla perpetuazione del mestiere tradizionale), nacquero vere e proprie catene migratorie professionali con una rigida gerarchia interna e si formarono floride reti commerciali, come quella dei libri in Europa occidentale, alla cui espansione territoriale si correlò la formazioni di influenti élite locali all'interno dei villaggi montani. Accanto a queste ricche reti mercantili, si affiancarono, inoltre, gli spostamenti di piccoli commercianti ambulanti (*colportage*), di artigiani, che consideravano il periodo di apprendistato in un'altra località un'esperienza necessaria per la propria formazione professionale, e di lavoratori stagionali, tanto in agricoltura quanto nel settore dei servizi urbani.

In relazione al modello migratorio alpino italiano verso le città, ma il discorso può essere allargato anche agli altri flussi presi in considerazione, è interessante segnalare quello che afferma G. Pizzorusso:

La storiografia recente, unendo all'approccio storico quello antropologico e quello demografico, ha dimostrato che questa emigrazione era il frutto di strategie «imprenditoriali» di incremento delle prospettive di guadagno. Lo spostamento non costituiva la reazione passiva di una popolazione povera e ignorante, oppure la risposta a una crisi economica e demografica. Al contrario si trattava di una strategia resa possibile dai ritmi del lavoro agricolo, nella quale i proventi del lavoro lontano da casa (le «rimesse» degli emigranti) costituivano la voce principale dei bilanci familiari. Questo sistema ha comportato rilevanti conseguenze sul regime demografico. L'assenza degli uomini produceva un ritardo dei matrimoni e, conseguentemente, un controllo delle nascite. Non si trattava quindi di aree sovrappopolate che si liberavano dell'eccesso malthusiano della popolazione, ma di zone sottopopolate che utilizzavano l'emigrazione come risorsa economica. In effetti il sistema prevedeva un'organizzazione a livello di famiglia o di comunità volta a massimizzare l'utile ricercando le destinazioni più promettenti. Come è stato rilevato, ciò comportava anche un notevole livello d'istruzione, per scambiare lettere e informazioni sulle varie destinazioni (in particolare le città dove esercitare l'edilizia), e la formazione di una mentalità imprenditrice da parte di figure di mediatori, spesso residenti nei luoghi d'arrivo, che si preoccupavano di regolare il flusso<sup>143</sup>.

Come si evince da questo brano, è necessaria una più attenta valutazione delle cause e dei meccanismi di perpetuazione dei flussi migratori. È insufficiente spiegare la mobilità territoriale facendo riferimento alla sola povertà dei soggetti coinvolti. Se le condizioni di indigenza e sovraffollamento - ieri come oggi - giocano un ruolo fondamentale nella definizione della scelta migratoria, molte altre valutazioni e circostanze - come le decisioni

---

<sup>141</sup> P. Corti, *Storia delle migrazioni internazionali*, Laterza, Roma-Bari, 2010, p. 3.

<sup>142</sup> Va notato però che in molte zone del continente europeo, comprese anche alcune località della nostra penisola, già a partire dal Medioevo si era diffusa una cultura migratoria basata sul modello circolare.

<sup>143</sup> G. Pizzorusso, *I movimenti migratori in Italia in antico regime*, in P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze*, Donzelli, Roma, 2009, pp. 7-8.

individuali, le strategie familiari e la formazione di una cultura imprenditoriale - partecipano alla precisazione di una tale opzione. Questa considerazione spiega anche perché i protagonisti dei movimenti migratori non sono mai, in ogni epoca e contesto, i soggetti più poveri e disperati in termini assoluti e, soprattutto, perché la maggior parte dei migranti non proviene da quelle zone geografiche le cui condizioni socioeconomiche sono oggettivamente più disperate.

Molti dei flussi fin qui analizzati si diressero verso le aree urbane. Le città costituirono un costante polo di attrazione grazie alle possibilità di impiego che offrivano in vari settori. La crescita della trama urbana fu consistente in tutta Europa, proprio per l'afflusso delle popolazioni rurali e, in misura minore, di individui altamente specializzati nella progettazione e nella costruzione delle nuove infrastrutture. I livelli di mortalità urbana rimasero comunque alti per tutto il periodo, ma le dinamiche migratorie contribuirono al riequilibrio demografico e alla crescita della popolazione delle città.

Per ciò che concerne invece gli spostamenti di lungo raggio, dopo il 1500 il Vecchio mondo, che per secoli era stato meta di flussi immigratori, divenne origine di correnti emigratorie transoceaniche. Con le grandi esplorazioni geografiche, la colonizzazione di nuove terre e lo sviluppo di commerci intercontinentali si definì la composizione etnica di vari popoli e le lingue, la cultura, la religione e le istituzioni di origine europea si imposero in buona parte del globo terrestre.

La colonizzazione delle Americhe e, successivamente, del Sud Africa, dell'Australia e della Nuova Zelanda portò milioni di europei - commercianti, artigiani, contadini, missionari, funzionari politici e amministrativi, militari, profughi in fuga dalle guerre e dai conflitti religiosi, dissidenti politici, galeotti<sup>144</sup>, ed altri - a stabilirsi nei nuovi insediamenti. Questi spostamenti furono realizzati all'insegna di un'ideologia mercantilista che individuava nella crescita dei capitali e della popolazione una fonte di prosperità e di potere. Per queste ragioni l'immigrazione rimase libera e non fu ostacolata, anzi venne incoraggiata, mentre vari paesi adottarono provvedimenti diretti a ostacolare l'emigrazione.

Il numero di europei che incrementarono i flussi migratori transoceanici rimase per lungo tempo modesto. Gli imperi coloniali decisero, infatti, di servirsi in un primo momento delle popolazioni indigene per sfruttare le risorse dei nuovi possedimenti. Successivamente, per soddisfare le maggiori esigenze produttive e commerciali dei paesi del Vecchio mondo, ricorsero alla migrazione forzata degli schiavi e agli spostamenti volontari degli *indentured workers* o *coolies*, cioè dei lavoratori a contratto.

Gli schiavi trasportati coattivamente dall'Africa alle Americhe furono 10-15 milioni tra il XVI e il XVII secolo. La «tratta atlantica» istituì un vero e proprio sistema economico internazionale tra Europa, paesi coloniali e Africa subsahariana. I prodotti provenienti dall'Europa venivano barattati in Africa con gli schiavi. Questi, a loro volta, si scambiavano in Brasile e nei Caraibi con lo zucchero. Infine, nei mercati europei lo zucchero veniva smerciato per contropartite in valuta<sup>145</sup>.

Con l'abolizione della schiavitù, nel corso dell'Ottocento, gli schiavi vennero sostituiti con gli *indentured workers*, che vivevano in condizioni di semilibertà, per le mansioni più gravose nelle piantagioni, nelle miniere e nelle grandi opere edili degli imperi coloniali. Questi lavoratori a contratto, europei o asiatici, «si impegnavano a pagare le alte tariffe del viaggio in nave mediante il lavoro vincolato presso un padrone; ottenevano paghe assai contenute, non ricevevano nessuna garanzia di tutela sul lavoro<sup>146</sup>» e molto raramente riuscivano ad estinguere il loro debito iniziale. Si stima che il numero dei *coolies* impiegati nei territori

---

<sup>144</sup> Si ricordi che, ad esempio, l'Australia dopo la guerra d'indipendenza americana divenne una colonia penale inglese. Tra il 1788 e il 1822 arrivarono sull'isola circa 32.000 persona, di cui solo 1.300 giunsero in condizione di libertà.

<sup>145</sup> P. Bairoch, *Storia economica e sociale del mondo. Vittorie e insuccessi dal XVI secolo a oggi*, Einaudi, Torino, 1999.

<sup>146</sup> P. Corti, *Storia delle migrazioni internazionali*, cit., p. 19.

coloniali si aggira tra i 12 e i 37 milioni di persone<sup>147</sup>: un numero decisamente più elevato di quello degli stessi schiavi africani.

### *Le migrazioni tra Ottocento e Novecento: l'età liberale*

La grande transizione demografica dell'Europa di fine Settecento che determinò un incremento considerevole della popolazione (grazie anche all'apporto della rivoluzione scientifica che favorì l'introduzione di nuovi modelli comportamentali), i mutamenti economici prodotti dalla rivoluzione industriale, le trasformazioni, sul piano politico e culturale, generate dalle rivoluzioni in Francia e negli Stati Uniti e uno sviluppo tecnologico sempre più veloce, ad esempio nel campo della navigazione, incrementarono i movimenti migratori fino a trasformarli in un vero e proprio esodo di massa. Contribuì all'intensificazione di questi flussi anche l'ideologia liberista alla base del modello di produzione capitalistico. Il nucleo centrale di questo pensiero risiede nella libertà individuale di auto-determinare la propria fortuna (*self-made man*) e nella concezione di liberi mercati concorrenziali (*laissez faire*) in cui gli attori economici possono, senza alcuna intromissione statale, decidere liberamente di allocare le proprie risorse.

In questo clima liberale, gli Stati nazionali decisero di non opporre alcun limite ai processi migratori, sia in entrata che in uscita. Furono eliminati i divieti precedentemente in vigore, si inaugurò un regime di libera circolazione delle merci e delle persone e si intensificò il processo d'internazionalizzazione dell'economia. La conseguenza fu una crescita delle migrazioni intraeuropee, delle migrazioni politiche, a seguito degli sconvolgimenti rivoluzionari, e, con la nuova espansione coloniale, delle migrazioni verso i possedimenti in Asia e in Africa di amministratori, politici, militari, missionari e affaristi, nonché degli spostamenti all'interno delle colonie stesse della manodopera indigena.

Il flusso migratorio che però caratterizzò in maniera più decisa questo periodo fu: la Grande emigrazione transoceanica degli europei verso il Nord e il Sud America, l'Australia e la Nuova Zelanda. I movimenti territoriali a lungo raggio ricevettero un rinnovato impulso dalle intense campagne di propaganda delle società di navigazione, dagli incentivi offerti da alcune compagnie nazionali, prevalentemente sudamericane, al fine di popolare vaste aree territoriali e dalla percezione del lavoro immigrato come indispensabile strumento per la crescita economica delle società d'accoglienza. A guidare gli immigrati fu il cosiddetto "sogno americano", ovvero il desiderio di sottrarsi alla condizione di povertà e sfruttamento che vivevano nel Vecchio continente per acquisire una maggiore libertà di mobilità sociale verticale.

Dunque, la Grande emigrazione transoceanica europea trovò la propria origine, tanto in fattori strutturali (i grandi sconvolgimenti economici, sociali, politici, culturali e demografici che attraversarono il XIX secolo), quanto nelle scelte individuali e familiari, che trovarono nell'appoggio delle catene migratorie un utile supporto.

I primi a partire, già nella prima metà dell'Ottocento, furono gli inglesi, seguiti subito dopo dai tedeschi e dagli scandinavi. Questi gruppi costituirono, ad esempio negli Stati Uniti, il nucleo di una *old migration* considerata più facilmente assimilabile alla cultura delle società di arrivo. Se in precedenza gli immigrati provenienti dal Centro e dal Nord Europa furono di origine contadina e si diressero al di là degli oceani per ottenere nuovi possedimenti di terra da coltivare, nel corso dell'Ottocento iniziarono gradualmente a mobilitarsi anche i ceti urbani.

Dal 1870 in poi, ovvero nel vivo dell'età liberale, l'immigrazione verso i Nuovi mondi cambiò radicalmente la propria composizione. Arrivarono, infatti, prevalentemente individui provenienti dall'Europa meridionale e orientale. Questi soggetti costituirono una *new migration* che venne percepita dalle società di destinazione come difficilmente assimilabile.

---

<sup>147</sup> S. Castles, M. J. Miller, *The age of migration. International population movements in the modern world*, Palgrave Macmillan, New York, 2003.

Non mancarono, allora, forme di razzismo e xenofobia alimentate da movimenti politici. Si trattava in prevalenza di giovani uomini soli, di origine contadina e con bassi livelli d'istruzione, decisi a lavorare in terra straniera per un periodo di tempo sufficiente a raccogliere le somme di denaro necessarie a pagare i debiti contratti per il viaggio e a garantire una vita più comoda una volta rientrati in patria<sup>148</sup>.

La distinzione tra *old migration*, prevalentemente urbana, e *new migration*, per lo più rurale, appare però meno netta di quanto sembri. È infatti possibile rilevare compagini rurali anche nell'immigrazione proveniente dalle isole britanniche e dalle regioni tedesche, si pensi ad esempio all'immigrazione dalle campagne irlandesi colpite tra il 1845 e il 1847 da una terribile carestia delle patate che causò la morte di circa un milione di persone. Allo stesso modo va rivista l'idea che la *new migration*, soprattutto quella italiana, sia costituita solo da una matrice rurale. Prima dei contadini arrivarono, in realtà, artigiani, commercianti, ambulanti, lavoratori protoindustriali e lavoratori qualificati dell'edilizia. Tali flussi videro nelle catene migratorie, che interessarono anche le donne, un utile strumento di facilitazione degli spostamenti, costituirono gli apripista del più ampio esodo di massa e garantirono, in un certo senso, una continuità storica con il passato preindustriale. Inoltre, la precocità delle partenze transoceaniche non fu una prerogativa della sola vecchia emigrazione anglosassone. Alcune zone costiere del Sud Europa, come la Liguria, videro partire i propri correghionali già alla fine del XVIII secolo.

Al di là di queste dispute storiografiche<sup>149</sup>, quello che qui preme sottolineare è che nella seconda metà dell'Ottocento i processi migratori si svolsero in un clima di aperto liberismo. Non mancarono comunque episodi di chiusura legislativa e di discriminazione istituzionale - sostenuti da buona parte dell'opinione pubblica locale, da alcune componenti politiche e dai movimenti nativisti - che limitarono l'ingresso di determinati gruppi etnici. I blocchi riguardarono i soggetti in cattive condizioni sanitarie e quelli "indesiderati", ovvero connotati da una maggiore diversità etnica e culturale e per questo considerati più difficilmente assimilabili alla società d'accoglienza: gli asiatici, ma anche gli europei meridionali e orientali, valutati negativamente rispetto ai loro predecessori del Nord Europa<sup>150</sup>.

Lo scopo di queste politiche migratorie fu quello di favorire lo stanziamento degli stranieri considerati "assimilabili" e di contenere, se non addirittura di frenare, quello dei "non-assimilabili", diversi per razza e cultura. A quest'ultima categoria di immigrati fu, insomma, concessa solo una permanenza temporanea, necessaria a svolgere i lavori per i quali erano stati chiamati, ma si cercò in tutti i modi di limitare un loro insediamento duraturo all'interno del territorio nazionale.

Alla base di queste decisioni vi fu la consapevolezza che questi flussi migratori dall'Asia e dall'Europa meridionale e orientale - costituito per lo più da lavoratori non qualificati (*unskilled*) - rappresentava, per l'eccessiva distanza culturale, una minaccia per l'intelligenza e l'integrità morale dei popoli autoctoni. Alla vigilia del primo conflitto mondiale, con la saturazione del mercato del lavoro e il consolidamento del sistema di welfare, l'arrivo di questi individui fece naufragare il modello assimilazionista e mise in crisi l'idea di *melting pot*, ovvero di un crogiuolo composto da diverse etnie in cui gli immigrati dovevano

---

<sup>148</sup> S. Luconi, M. Pretelli, *L'immigrazione negli Stati Uniti*, Il Mulino, Bologna, 2008.

<sup>149</sup> La letteratura accademica a tal proposito, soprattutto quella americana, è sconfinata. Per un quadro d'insieme si veda R. Daniels *Coming to America. A history of immigration and ethnicity in american life*, Perennial, New York, 2002; M. D. R. Gabaccia, *Is everywhere nowhere? Nomads, nations and the immigrant paradigm of United States history*, in «Journal of American History», n. 3, 1999, pp. 1115-1134; F. Jacobson, *Whiteness of a different color, european immigrants and the alchemy of race*, Harvard University Press, Massachusetts, 1998; R. J. Vecoli, S. M. Sinke (a cura di), *A century of european migrations, 1830-1930*, University of Illinois Press, Urbana, 1991; C. Wittke, *We who built America. The saga of the immigrants*, Prentice Hall, New York, 1939; I. Zangwill, *The melting pot. A drama in four acts*, Macmillan, New York, 1909.

<sup>150</sup> Un esempio famoso di discriminazione etnica sul piano legislativo fu il *Chinese Exclusion Act* del 1882, con cui le autorità statunitensi cercarono di bloccare l'immigrazione cinese. Provvedimenti simili furono presi anche in Canada e in Australia.



sradicarsi dalle loro ataviche radici culturali per inserirsi, perfettamente assimilati, nella cultura e nella società d'arrivo.

Con la chiusura delle frontiere, il fallimento dei tentativi di assimilazione e lo scoppio del primo conflitto mondiale terminò l'età liberale.

### *Le migrazioni tra le due guerre mondiali*

A partire dalla Grande Guerra si verificò una chiusura in senso nazionalista di molti paesi e vennero introdotte politiche migratorie stataliste e dirigiste di stampo restrittivo. Molte nazioni limitarono - con il sistema delle quote annuali e una severa selezione basata sulle qualifiche professionali possedute dai candidati - l'ingresso di stranieri sui propri territori, cercando così di regolarne i flussi. Furono introdotte anche discriminazioni legali su base etnica e si intensificarono i segnali d'ostilità della società civile contro gli immigrati, accusati di peggiorare le condizioni occupazionali e salariali. Gli stranieri, inoltre, vennero guardati con sospetto in virtù della loro presunta "non-assimilabilità", del loro potenziale sovversivo e della loro pericolosità politica, in quanto cittadini di paesi rivali<sup>151</sup>. Si diffuse, insomma, oltre alle ben note accuse razziste e xenofobe, anche il sospetto che gli immigrati rappresentassero dei "nemici interni" alla nazione ospite.

Gli spostamenti di popolazione, comunque, non si esaurirono del tutto. Le migrazioni transoceaniche e intraeuropee diminuirono considerevolmente, ma non terminarono. Inoltre, ai movimenti di rimpatrio, peraltro limitati, si sommarono i trasferimenti di manodopera coloniale e dei prigionieri di guerra per far fronte alle necessità dei sistemi produttivi. Allo stesso scopo vennero siglati una serie di accordi bilaterali con cui alcuni paesi, tra cui l'Italia, si impegnarono a fornire manodopera ad altre nazioni per soddisfare le esigenze economiche del periodo bellico e, successivamente, della fase di ricostruzione.

Con la fine del primo conflitto mondiale e la dissoluzione dei grandi imperi si verificarono ingenti spostamenti di popolazione determinati dalla ridefinizione, a seguito dei trattati di pace, di molti confini nazionali.

La depressione del 1929 incrementò ulteriormente il controllo delle frontiere nazionali e il regime di esclusione sociale interno alle società d'accoglienza. I flussi intercontinentali calarono ancora e si registrò un incremento delle migrazioni di ritorno durante tutti gli anni Trenta:

A causa delle politiche restrittive adottate da molti Stati, in questi anni si registrò una forte contrazione dell'emigrazione di massa verso le più consuete destinazioni transoceaniche, dove i flussi migratori dall'Europa si erano ridotti, di fatto, già durante gli anni di guerra, quando le cifre degli immigrati erano scese di circa un terzo [...]. Con l'arrivo della crisi i flussi si ridussero ulteriormente: nell'intero decennio 1931-40 l'emigrazione dall'Europa scese di un quinto rispetto a quella registrata negli anni Venti<sup>152</sup>.

L'avvento dei totalitarismi, che a sua volta determinò un movimento di profughi politici e civili verso destinazioni europee e intercontinentali, e lo scoppio del secondo conflitto mondiale produssero un'ulteriore restringimento dei flussi migratori. In questo periodo, vanno comunque rilevati movimenti di popolazione prodotti dagli accordi bilaterali, come quello tra la Germania hitleriana e l'Italia fascista, per sopperire alle esigenze di guerra, dalla colonizzazione forzata della Siberia, dalla penetrazione giapponese in Asia e dall'avanzata nazista in Europa.

Senza dilungarci ulteriormente su questo periodo, occorre in conclusione sottolineare che, dopo il liberalismo legislativo e l'ampia circolazione della manodopera sui mercati

---

<sup>151</sup> Si pensi, solo per fare un esempio, al caso degli Stati Uniti in cui il governo federale mise in atto provvedimenti legislativi diretti a limitare l'affluenza di immigrati provenienti dalle regioni asiatiche e dal Sud dell'Europa.

<sup>152</sup> P. Corti, *Storia delle migrazioni internazionali*, cit., p. 56.

internazionali del lavoro, tra le due guerre i flussi migratori, soprattutto quelli transoceanici, subirono una notevole battuta d'arresto. Le cause di questa inversione di tendenza vanno ricercate nello scoppio della Grande Guerra, negli interventi legislativi restrittivi di molti paesi (Stati Uniti, Canada, Australia, Argentina, Brasile, Francia), nel rallentamento della crescita della popolazione in molti Stati, nell'intensificarsi delle pressioni xenofobe, nell'incremento delle occasioni di scontro tra lavoratori autoctoni e quelli alloctoni, nella crisi economica mondiale, nell'avvento dei totalitarismi e nell'avvio del secondo conflitto mondiale.

### *Le migrazioni dal secondo dopoguerra agli anni Settanta*

Se durante la seconda guerra mondiale si registrarono enormi spostamenti di popolazione dovuti alle operazioni belliche e alle scelte dei governi, nel dopoguerra vi fu una sostanziale ripresa dei movimenti migratori. L'Europa ritornò ad essere un'importante area di destinazione dei flussi, senza comunque perdere del tutto la sua funzione di terra d'emigrazione.

Con la firma dei trattati di pace e la conseguente ridefinizione delle linee di confine si assistette a consistenti movimenti forzati di popolazione, come ad esempio l'esodo dall'Istria in cui si stima che tra i 200 e i 350 mila individui furono costretti ad abbandonare le proprie abitazioni<sup>153</sup>. Allo stesso tempo, con la disgregazione degli imperi coloniali europei e con l'avvio dei processi di decolonizzazione<sup>154</sup>, nuovi flussi migratori presero il via:

- molti coloni europei furono costretti a rientrare in patria, preoccupati dagli sconvolgimenti politici e sociali nelle ex colonie;
- diverse migliaia di cittadini dei paesi del Terzo mondo si trasferirono nel Vecchio continente, in particolare negli ex paesi colonizzatori, o si spostarono in altre nazioni in via di sviluppo. Questi individui molto spesso si dovettero rassegnare a vivere, nelle nuove sedi di arrivo, in posizioni subordinate sul piano economico e culturale;
- ingenti fasce di popolazione dell'Africa e dell'Asia si dovettero trasferire da un territorio all'altro a seguito della ridefinizione dei confini dei nuovi Stati indipendenti o a causa di nuovi conflitti etnici.

Il problema dei profughi e della definizione delle nuove frontiere statali, che trovavano la loro origine in fasi storiche precedenti, furono problemi alquanto gravosi con cui si dovette fare i conti subito dopo la fine del secondo conflitto mondiale. Particolarmente delicata, tanto che ancora oggi è presente nelle agende della politica internazionale, fu la questione degli esuli palestinesi dopo la costituzione dello Stato di Israele nel 1948. È stato calcolato che il numero di profughi palestinesi ammontava a 900.000 unità subito dopo i primi conflitti armati, mentre a conclusione degli scontri negli anni Sessanta sia arrivato a 1.371.000<sup>155</sup>.

Le migrazioni transoceaniche degli europei ripresero, anche se non raggiunsero più i livelli precedenti al 1914. Tali flussi furono favoriti dal ritorno delle politiche liberali e si riproposero anche alcune tendenze del passato. Gli europei provenienti dal Centro e dal Nord Europa preferirono dirigersi nei paesi anglosassoni d'oltreoceano, mentre i migranti del Sud Europa optarono prevalentemente per l'America latina<sup>156</sup>. Un incremento cospicuo degli ingressi si registrò in Australia, Canada e Venezuela, dove anche gli italiani iniziarono ad

---

<sup>153</sup> Un vero censimento degli esuli non fu mai realizzato, di conseguenza gli storici si basano su stime approssimative dovute alla carenza di dati e a ricostruzioni "partigiane" che enfatizzano o ridimensionano la portata del fenomeno a seconda degli interessi politici in gioco. Ad esempio, la storiografia slovena e croata valuta in 200.000 unità la consistenza numerica dell'esodo, mentre secondo i calcoli delle organizzazioni di esuli giuliano-dalmati la quota complessiva si approssimerebbe intorno a 350.000 persone.

<sup>154</sup> R. F. Betts, *La decolonizzazione*, Il Mulino, Bologna, 2007.

<sup>155</sup> G. Codovini, *Storia del conflitto arabo-israeliano. Tra dialoghi di pace e monologhi di guerra*, Bruno Mondadori, Milano, 2001.

<sup>156</sup> Proprio in America Latina si diressero anche molti reduci nazisti e fascisti che, sotto falso nome e usufruendo del sostegno delle reti militari e commerciali precedentemente create, trovarono riparo in questi paesi confondendosi tra le pieghe delle nuove emigrazioni di lavoro.

arrivare in modo consistente. Spesso questi spostamenti di popolazione furono favoriti da un sistema di accordi internazionale.

A partire dagli anni Sessanta, però, l'immigrazione europea si ridusse di molto e i tradizionali paesi d'immigrazione videro giungere sui loro territori nuovi flussi di immigrati extraeuropei. Il modello d'integrazione prevalente, fino agli anni Settanta, rimase comunque quello dell'insediamento permanente, di norma accompagnato dalla naturalizzazione.

Particolarmente significativo fu, invece, a partire dagli anni Cinquanta e fino agli anni Settanta, l'aumento delle migrazioni intraeuropee. Paesi come l'Inghilterra, la Francia iniziarono fin subito a importare forza lavoro dalle altre nazioni del continente per sopperire all'insufficienza dell'offerta locale, falciata dalla guerra e segnata da una crescita demografica ancora modesta. Successivamente, il Belgio, la Germania e la Svizzera divennero le zone di destinazione prevalenti. Il grosso degli immigrati provenivano dai paesi europei meridionali, compresa l'Italia, ancora in ritardo nei processi di industrializzazione.

Questi spostamenti di popolazione furono favoriti da un complesso di accordi bilaterali tra le parti interessate<sup>157</sup>. Lo scopo principale dei paesi d'origine dei flussi fu quello di alleggerire la disoccupazione interna e, conseguentemente, i livelli di conflittualità sociale, mentre per le aree di destinazione la preoccupazione principale rimase quella di accelerare il processo di ricostruzione e dare nuovo impulso alla crescita industriale, soddisfacendo la crescente domanda di lavoro a bassa qualificazione.

In Europa, il modello prevalente adottato fu quello del "lavoratore ospite" (*Gastarbeiter*), secondo cui i lavoratori stranieri dovevano essere reclutati per scopi specifici e per un periodo di tempo determinato. All'immigrato veniva garantita una permanenza temporanea finalizzata al lavoro, grazie al rilascio di un permesso di soggiorno, e non erano assicurati diritti civili e sociali. I governi dei paesi di destinazione cercarono così di far fronte alle esigenze della produzione interna, senza però sobbarcarsi i costi di un'eventuale integrazione della componente straniera all'interno della società nazionale. L'immigrazione doveva, insomma, garantire i fabbisogni congiunturali di manodopera, sostenere lo sviluppo industriale, senza però procurare problemi di carattere sociale e culturale nelle società locali. A differenza di queste entusiastiche previsioni, buona parte degli immigrati finirono per stabilirsi in maniera definitiva nelle nuove aree d'approdo. Nacquero così tutta una serie di problematiche sociali, culturali e di convivenza che chiamarono in causa le comunità immigrate, da una parte, e le società d'accoglienza, dall'altra.

Con la crisi petrolifera del 1973-74, il fabbisogno di manodopera calò bruscamente e si inaugurò una nuova fase di contrazione dei movimenti migratori con le politiche di stop:

[...] 1973: l'anno del primo shock petrolifero è anche l'anno che inaugurava in Europa le politiche restrittive dell'immigrazione con l'*Anwerbenstop* in Germania. La data ha un valore simbolico particolare per l'intera vicenda migratoria europea giacché da quel periodo hanno inizio in Europa progressivamente, e con differenze tra un paese e l'altro, le politiche regolative dell'immigrazione<sup>158</sup>.

Le società d'accoglienza, infatti, manifestarono una crescente preoccupazione per la presenza straniera. Gli immigrati iniziarono a rappresentare una compagine concorrente nei confronti dei lavoratori autoctoni (impensieriti per i livelli occupazionali, salariali e sindacali) e una voce aggiuntiva sui bilanci nazionali e sui sistemi di welfare, soprattutto in caso di disoccupazione strutturale o di maggiore stabilizzazione delle comunità straniere attraverso i ricongiungimenti familiari.

Negli anni Settanta, in conclusione, grazie all'incremento della produzione petrolifera e alla costruzione di importanti infrastrutture si registrò anche un aumento dell'immigrazione nei

---

<sup>157</sup> Va ricordato che i paesi europei importatori di manodopera strinsero accordi internazionali anche con nazioni extraeuropee. Si pensi ai trattati tra la Francia e l'Algeria (ex colonia francese) o tra la Germania e la Turchia. Questi flussi programmati hanno favorito la costituzione di importanti comunità immigrate, ancora oggi prevalenti in termini quantitativi, nei paesi di destinazione.

<sup>158</sup> E. Pugliese, *L'Italia tra migrazioni internazionali e migrazioni interne*, Il Mulino, Bologna, 2006, pp. 81-82.

paesi del Medio Oriente e in Libia. Negli anni Ottanta, però, questi movimenti iniziarono a diminuire a seguito della decelerazione nell'estrazione del greggio.

### *Le migrazioni dagli anni Settanta ad oggi*

Negli ultimi decenni del Novecento si è verificata una crescita consistente delle migrazioni internazionali. Secondo le stime dell'OIM, l'Organizzazione mondiale delle migrazioni, oltre il 3% della popolazione mondiale vive all'estero<sup>159</sup>. È stato calcolato che in questi anni di inizio XXI secolo circa una persona ogni 35 è un migrante.

L'aumento del numero di migranti internazionali riguarda: i paesi di tradizionale destinazione, come gli Stati Uniti e l'Australia, in cui sta cambiando la composizione sociale degli immigrati, visto che questi provengono ormai dai paesi in via di sviluppo anziché dall'Europa<sup>160</sup>; le nazioni europee, che hanno definitivamente affermato il loro ruolo di mete di destinazione di nuovi flussi provenienti dall'Est e dal Sud del mondo<sup>161</sup>; vaste aree dell'Africa, dell'Asia e del Sud America, dove sono stati registrati consistenti movimenti di profughi e di migranti internazionali.

Oggi, insomma, le migrazioni internazionali, volontarie o coatte che siano, coinvolgono tutti e cinque i continenti. I maggiori poli attrattivi rimangono il Nord America e l'Europa, compresa la Russia. A queste zone vanno aggiunte il Giappone e gli altri paesi asiatici di recente industrializzazione, il Sud Africa, il Golfo Persico, l'Australia. Le zone di provenienza sono, prevalentemente, i paesi in via di sviluppo dell'Africa, dell'Asia, comprese le zone rurali dell'India e della Cina, dell'America latina e dell'Est Europa, ma i cospicui flussi a livello intraregionale, i consistenti livelli di immigrazione irregolare e l'inadeguatezza di molte statistiche, a livello nazionale e internazionale, rendono difficile stabilire esattamente da quali paesi provengano gli immigrati.

Le traiettorie migratorie di questi ultimi anni sono spesso legate a quelle definite nel passato con le politiche di reclutamento, con i legami coloniali, con le strategie d'espansione e di dominazione politico-militare dei paesi ricchi. Vi è quindi una continuità storica, a cui si sommano anche inediti percorsi e una nuova composizione etnica, religiosa e professionale dei flussi. Nuove destinazioni, infatti, si sono aggiunte a quelle tradizionali e nuove aree d'esodo si sono sovrapposte a quelle antiche. Se fino agli anni '70 vi era un legame preciso - di natura politica, di dipendenza coloniale, di interesse economico, di vicinanza geografica - tra aree di partenza e zone di arrivo che spesso si concretizzava in politiche attive di reclutamento. Negli ultimi decenni del Novecento, si assiste ad un sostanziale sgretolamento di questo sistema e allo sviluppo di una rete relazionale molto più composita e complessa. Tanto è vero che all'intensificazione dei macrorapporti economici a livello internazionale si è aggiunto un incremento di microlegami informali e sotterranei che ha messo in contatto, attraverso vaste reti individuali, familiari e comunitarie, anche le aree geograficamente più lontane:

I flussi migratori sono ormai diventati un fenomeno veramente globale; riesce infatti sempre più difficile stabilire i limiti delle diverse aree migratorie, e se la vicinanza geografica o l'esistenza di vincoli di altra natura, specie la presenza di una collettività immigrata, hanno ancora una loro ovvia

---

<sup>159</sup> Secondo le Nazioni Unite, il migrante internazionale è colui che ha cambiato il paese di residenza abituale per un periodo minimo di un anno. Si veda United Nations, *Recommendations on Statistics of international migration. Revision 1*, United Nations, New York, 1998.

<sup>160</sup> Si pensi al caso degli Stati Uniti, in cui la nuova immigrazione proveniente dal Centro e dal Sud America (i *latinos*) sta creando diverse tensioni e preoccupazioni sociali e l'avversione del governo statunitense, intento ad utilizzare qualsiasi mezzo, finanche un muro di 700 miglia lungo il confine con il Messico, per ridurre e controllare tali flussi.

<sup>161</sup> Questa tendenza ha investito per prime le società del Centro e del Nord dell'Europa, a causa della dissoluzione degli imperi coloniali e delle esigenze di ricostruzione postbellica e, a partire dagli anni Settanta e soprattutto dagli anni Ottanta, anche i paesi dell'Europa meridionale, grazie allo sviluppo delle loro economie e all'integrazione nello spazio comunitario

importanza nella determinazione dell'intensità del fenomeno, è definitivamente saltata quella quasi totale esclusività che in precedenza caratterizzava la mobilità internazionale e ne determinava le direzioni principali<sup>162</sup>.

Per l'Europa, come abbiamo visto, è possibile individuare nello shock petrolifero del 1973-74 lo spartiacque tra la precedente fase e questa attuale delle migrazioni internazionali:

Tra la fine degli anni '60 e i primi anni '70, in corrispondenza della recessione dell'economia mondiale, i paesi europei misero fine alle politiche di reclutamento attivo. Lo shock petrolifero del 1973 segna il definitivo compimento della fase precedente: da qui in poi le migrazioni assumeranno il carattere di presenze «non volute», tollerate o respinte secondo i casi, ma comunque sempre meno legittimate da considerazioni economiche [...]. E l'immigrazione verrà raffigurata alla stregua di un'emergenza dalla quale difendersi<sup>163</sup>.

A partire dagli anni '80 la Comunità Europea assunse un ruolo attivo nel coordinamento delle politiche migratorie a livello sovranazionale. È in questo periodo che si inaugura nel Vecchio continente il tentativo di individuare una linea comune a tutti i paesi per regolare i flussi migratori provenienti da paesi extraeuropei<sup>164</sup>. L'accelerazione della convergenza delle politiche a livello europeo avvenne attraverso accordi sia a livello intergovernativo, sia a livello comunitario. Con gli accordi di Schengen, in particolare, si stabilì uno spazio comunitario senza frontiere interne, ma con confini serrati verso l'esterno, e con l'introduzione del Sistema informativo, che fornisce informazioni ai vari stati sulle persone indesiderabili, si inaugurò un regime di chiusura e di controllo.

Con i successivi trattati d'integrazione europea, quello di Maastricht del 1992, che introdusse la cittadinanza europea, e quello di Amsterdam del 1997, che rese l'immigrazione una tematica di diretta competenza dell'Unione e stabilì le condizioni d'ingresso dei cittadini di paesi terzi e le procedure per il rilascio da parte degli stati membri dei visti e dei permessi di soggiorno a lungo termine, si consolidò questa tendenza di chiusura nei confronti dei flussi extraeuropei.

Con il summit di Tampere del 1999 - in cui venne superato l'obiettivo dell'"immigrazione zero", furono previste misure per combattere il razzismo e le discriminazioni e si svilupparono i diritti degli immigrati regolari all'interno dei confini comunitari, mentre si acuì la lotta all'immigrazione irregolare - si inaugurò una nuova stagione della politica continentale. Infatti, da un lato rimase una politica di controllo e repressione dei flussi irregolari, dall'altro si cercò di garantire agli immigrati regolari presenti sul suolo comunitario una serie di diritti e di benefici in relazione alle politiche di welfare.

Insomma, l'Unione Europea ha riservato a sé il compito di fissare le linee generali e le coordinate di base, mentre ai singoli Stati rimane un libero spazio di manovra entro cui possono stabilire i contenuti specifici, soprattutto a livello delle politiche sociali, dei singoli interventi e viene riconosciuta loro la possibilità di stabilire accordi con paesi terzi per contrastare l'immigrazione clandestina. Questi tentativi di repressione dei movimenti migratori però non ha portato i frutti sperati. L'immigrazione in Europa, in questi primi anni del XXI secolo, è difatti cresciuta, nonostante le politiche restrittive.

Inoltre, con l'allargamento a Est dell'Unione nel 2004 una nuova sindrome da invasione si è manifestata in molti paesi, soprattutto l'Italia, per l'intensificarsi dei flussi provenienti da questa regione. In questo clima di accresciuta preoccupazione sociale, sono state poste in

---

<sup>162</sup> C. Bonifazi, *L'immigrazione straniera in Italia*, cit., p. 124.

<sup>163</sup> L. Zanfrini, *Sociologia delle migrazioni*, Laterza, Roma-Bari, 2007, p. 62.

<sup>164</sup> Le politiche d'integrazione europea e di libera circolazione della manodopera e dei cittadini iniziano a determinare una progressiva separazione e differenziazione fra la condizione degli stranieri provenienti da paesi dell'Unione e quella degli stranieri provenienti da nazioni esterne.

essere limitazioni ingiustificate alla circolazione dei neocomunitari, che però sono continuati ad affluire<sup>165</sup>.

In generale, comunque, è possibile affermare che a livello strutturale i mutamenti economici, politici, tecnologici e sociali dell'ultimo scorcio del Novecento sono risultati determinanti per lo sviluppo delle nuove ondate migratorie. In maniera sintetica, e certamente non esaustiva, possiamo elencare tra le cause macrostrutturali (*push and pull effects*, ovvero fattori di spinta dai contesti di origine e di attrazione nelle aree di destinazione) delle odierne migrazioni intercontinentali: 1) il crollo del sistema bipolare e del socialismo reale, dopo la caduta del Muro di Berlino nel 1989, e il conseguente avvento di un sistema mondiale multicentrico; 2) l'avvento della globalizzazione economica di stampo neoliberale, che ha favorito l'elaborazione di nuove strategie d'investimento, basate su una crescente esportazione di capitali dai paesi economicamente più avanzati, e la creazione di industrie manifatturiere in zone sottosviluppate del globo, oltre la disgregazione, in molti contesti, delle forme tradizionali di economia; 3) il crescente divario tra un Nord, ricco e opulento, e un Sud del mondo, povero e improduttivo<sup>166</sup>, in cui bassi livelli di reddito pro capite, ridotte aspettative di vita, macroscopiche disparità sociali, sovraffollamento demografico e infimi livelli di democrazia politica spingono sempre più individui a intraprendere dei percorsi migratori; 4) l'avvento della terza rivoluzione industriale, che con lo sviluppo della microelettronica ha ridotto il bisogno di lavoro manuale nell'industria e dilatato a dismisura le necessità di impiego nel settore terziario; 5) lo sviluppo di tecnologie informatiche, comunicative e di trasporto, che hanno accorciato le distanze tra le varie regioni del mondo, contribuendo così ad incrementare l'interconnessione globale e diffondendo modelli di consumo occidentali sull'intero pianeta; 6) l'avvento di una società postindustriale e postfordista, caratterizzata dalla diminuzione delle tradizionali occupazioni manuali qualificate, dalla crescita delle occupazioni a bassa ed alta qualificazione nel terziario, dall'aumento dell'economia formale, da forme di flessibilità e precarizzazione del lavoro, dalla differenziazione delle forze lavoro lungo linee di genere, età ed etnia<sup>167</sup>; 7) la creazione di un mercato duale del lavoro a livello internazionale, costituito da un settore primario, basato su produzioni *capital intensive* in cui sono impiegati individui con alti livelli di qualificazione, ampie possibilità di carriera ed eccellenti sistemi di tutela occupazionale e sociale, e da un settore secondario, basato su produzioni *labour intensive* con lavori a bassissima qualificazione, scarsamente retribuiti, con esigue garanzie sindacali e con basse probabilità di progressione professionale<sup>168</sup>; 8) il ripetersi di crisi economiche, politiche e demografiche in gran parte dei paesi in via di sviluppo e l'inesistenza, al loro interno, di adeguati sistemi di welfare; 9) l'incremento del numero di profughi e rifugiati a causa di guerre, repressioni politiche e catastrofi naturali.

---

<sup>165</sup> In Italia, ad esempio, il governo italiano ha ritenuto opportuno prevedere, per i primi due anni, alcune limitazioni alla circolazione dei lavoratori provenienti dai nuovi Stati membri. A tal proposito si veda E. Pugliese, *L'Italia tra migrazioni internazionali e migrazioni interne*, cit., pp. 92-98.

<sup>166</sup> D. Held, A. McGrew, *Globalismo e antiglobalismo*, Il Mulino, Bologna 2002, in cui a p. 79 si legge: « Il fatto che nel mondo in via di sviluppo quasi 30.000 bambini sotto i cinque anni muoiano ogni giorno per malattie facilmente prevenibili e che sono state quasi del tutto eliminate nel mondo occidentale, è un dato sconvolgente. Secondo calcoli effettuati, fornire un servizio sanitario minimo a quanti ne sono attualmente privi costerebbe 13 miliardi di dollari l'anno, circa 4 miliardi di dollari in meno di quanto i consumatori europei e giapponesi spendono annualmente per l'alimentazione dei loro animali domestici. Tali enormi disparità nelle aspettative di vita non sono limitate alla salute ma replicate quasi in ogni indicatore di sviluppo globale. Si prenda ad esempio il reddito pro capite mondiale, che si aggirava intorno a 7.350 dollari nel 2000 (World Bank 2001). Questo dato nasconde un enorme divario tra il reddito pro capite dei 900 milioni di abitanti delle regioni più ricche del mondo, che si avvicina ai 27.450 dollari, e dei 5,1 miliardi di abitanti delle regioni più povere, dove la figura corrispondente è di 3.890 dollari. I 900 milioni di persone che hanno la fortuna di risiedere nella ricca sfera occidentale sono responsabili dell'86% dei consumi mondiali, del 79% del reddito e del 58% del consumo energetico del pianeta, del 47% di tutte le emissioni di anidride carbonica e del 74% di tutte le linee telefoniche. Al confronto, la quota più povera della popolazione mondiale, che ammonta a 1,2 miliardi, ha da spartirsi solo l'1,3% dei consumi, il 4% del consumo energetico globale, il 5% del consumo mondiale di carne e pesce e l'1,5% di tutte le linee telefoniche».

<sup>167</sup> S. Castles, M. J. Miller, *The age of migration* cit.

<sup>168</sup> S. Sassen, *Le città globali*, UTET, Torino, 1997.

A questo complesso di fattori si sommano motivazioni personali o familiari. Di recente, molta letteratura scientifica internazionale si è concentrata sullo studio delle strategie individuali e familiari che stanno alla base della scelta migratoria. È stato rilevato che la sola povertà è una causa insufficiente a spiegare le dinamiche emigratorie. Molte famiglie, infatti, decidono di inviare, a causa anche di sistemi di welfare poco efficienti in patria, uno o più dei loro membri in altri Stati per diversificare le entrate del reddito familiare e garantirsi una migliore qualità di vita o, quantomeno, evitare possibili fallimenti. È stata osservata, inoltre, la diffusione, in molte zone del mondo, di una cultura della mobilità che vede nell'opzione emigratoria un'utile strumento per assicurare più alti tenori di vita sia a coloro che partono, sia ai congiunti rimasti in patria. Spesso alla base della decisione migratoria vi è il concetto di deprivazione relativa<sup>169</sup>. Tale nozione indica la convinzione del migrante di vivere in condizioni peggiori rispetto ai cittadini dei paesi d'immigrazione. Questo processo è spesso il prodotto di una sorta di cortocircuito mediatico secondo cui il proliferare di media transfrontalieri e pluralisti, dovuto alla diffusione su scala planetaria dei mezzi di comunicazione di massa, incrementano la visibilità del benessere dei paesi sviluppati e genera «drammatici effetti di privazione relativa<sup>170</sup>» nelle *audience* dei paesi in via di sviluppo. Un altro meccanismo collegato ai media è quello denominato socializzazione anticipatoria. In questo caso, i potenziali migranti acquisiscono, appunto grazie ad una maggiore esposizione ai messaggi mediatici e all'importazione nei propri paesi di sistemi produttivi e di consumo tipici dell'Occidente, modelli di comportamento e stili di vita caratteristici delle società di futuro approdo<sup>171</sup>.

Un contributo fondamentale all'avvio e alla perpetuazione dei flussi migratori, tanto oggi quanto in passato, è dato anche dai network migratori - che costituiscono, in molte occasioni, il capitale sociale su cui possono confidare i migranti per le più disparate esigenze - intesi come:

[...] gruppi di legami sociali formati sulla base della parentela, dell'amicizia e di un'origine comune, che legano insieme migranti e non migranti in un sistema di obblighi reciproci e mutue aspettative. Si sviluppano rapidamente perché lo stesso atto della migrazione genera legami: ogni nuovo migrante ha un gruppo di amici e parenti che si trova ad avere un legame sociale con qualcuno che ha un'esperienza migratoria. Le reti favoriscono lo sviluppo dei flussi perché ogni nuovo migrante riduce i costi della migrazione per un gruppo di non migranti, inducendo alcuni di loro a migrare, creando altri legami di rete, e così via. L'impatto strutturale delle reti agisce sul lato dei costi dell'analisi costi-benefici dando un forte impulso dinamico al processo migratorio<sup>172</sup>.

Per quanto riguarda invece gli attuali movimenti migratori, si cercherà, anche in questa occasione in maniera sintetica e sicuramente non esaustiva, di delineare alcune loro peculiarità. Una delle qualità specifiche dei più recenti flussi è costituita da una maggiore presenza femminile. In molti paesi d'emigrazione, come alcuni dell'Europa orientale, la percentuale di donne migranti, attratte dalle opportunità lavorative, soprattutto nei servizi domestici e di assistenza agli anziani nei paesi d'approdo, supera quella degli uomini. Spesso il primomigrante è proprio una donna. Questa situazione ha indotto buona parte del mondo accademico a parlare di femminilizzazione dei recenti flussi immigratori.

Un altro aspetto caratteristico dei fenomeni migratori in atto si ritrova nella segmentazione del mercato del lavoro interno alle società di destinazione, che porta molti cittadini dei paesi d'arrivo a identificare alcune professioni, poco nobilitate a livello sociale e marcate da forte pericolosità e da scarsi livelli salariali e di protezione sindacale, come "lavori da immigrati".

---

<sup>169</sup> R. K. Merton, A. S. Kitt, *Contributions to theory of reference group behaviour*, in R. K. Merton, P. Lazarsfeld (a cura di), *Continuities in social research: studies in the scope and method of «the american soldier»*, The Free Press, Glencoe, Illinois, 1950.

<sup>170</sup> F. Battistelli, *Gli italiani e la guerra. Tra senso di insicurezza e terrorismo internazionale*, Roma, Carocci, 2004, p. 20.

<sup>171</sup> F. Alberoni, G. Baglioni, *L'integrazione dell'immigrato nella società industriale*, Il Mulino, Bologna, 1965.

<sup>172</sup> D. S. Massey, *Social structure, household strategies and the cumulative causation of migration*, in «Population Index», vol. 56, n. 1, 1990.

Questi *bad jobs*, o lavori dalle tre D: *dirty, dangerous, difficult*, diventano le nicchie professionali dove si inseriscono naturalmente gli stranieri. Tale situazione produce nelle società d'accoglienza una sorta di identificazione tra queste occupazioni e determinate etnie immigrate, adatte a svolgerle per presunte caratteristiche innate. Questo processo, a sua volta, genera una sorta di disoccupazione volontaria poiché, appena avvenuta l'immedesimazione tra mansione ed etnia straniera, gli autoctoni tendono a rifiutare questi lavori. Di conseguenza, in molti paesi d'immigrazione nasce un'esigenza di manodopera straniera per garantire la continuità di alcuni settori produttivi. In sostanza, è cambiata «la funzione della forza lavoro immigrata nei paesi d'arrivo: non più un ruolo di riequilibrio “quantitativo” dei mercati del lavoro, a sostegno della crescita dell'offerta di lavoro, ma uno “qualitativo”, per ricoprire i vuoti che, anche in una situazione lontana dalla piena occupazione, possono manifestarsi in specifici comparti lavorativi»<sup>173</sup>.

L'accresciuto invecchiamento della popolazione delle società ospiti, dovuto a modelli comportamentali e a dinamiche societarie tipiche della tarda modernità, incentiva ulteriormente l'arrivo di stranieri. In questa condizione, l'immigrazione diviene un utile strumento per riequilibrare la piramide dell'età della popolazione e comprimere le ricadute sociali, soprattutto sul sistema produttivo e previdenziale, originate appunto dal deficit demografico.

La mancanza di intervento pubblico nella gestione dei flussi è un altro elemento tipico dei moderni fenomeni migratori. Questi, rispetto al passato, non sono più amministrati dagli Stati e si rendono indipendenti dalle politiche di programmazione. Non si assiste più, infatti, a quel sistema di accordi bilaterali per controllare i flussi di manodopera, o quantomeno i più recenti negoziati sono diretti a limitare l'affluenza dei migranti, anziché a programmarne l'arrivo.

Le dinamiche migratorie contemporanee si caratterizzano inoltre per lo sviluppo di politiche fortemente restrittive in tutti i paesi di destinazione<sup>174</sup>. Il maggior controllo sulle frontiere nazionali e la precarizzazione della condizione sociale dei migranti all'interno delle società d'approdo non fa altro che incrementare gli spazi di clandestinità, finendo così per far crescere proprio quel fenomeno che si intende combattere. Allo stesso tempo, questa situazione induce molti migranti a stabilirsi permanentemente sul territorio dello Stato in cui si sono insediati per paura di non poter rientrare, in un secondo momento, dopo un eventuale rientro in patria. Molti paesi hanno anche inserito nelle loro legislazioni nazionali quote annue d'ingresso e criteri di selezioni dei migranti, al fine di favorire l'arrivo solo di immigrati altamente qualificati. Tale condizione alimenta il fenomeno del *brain drain* nelle società di partenza, deprivandole ancora di più delle risorse umane necessarie al loro sviluppo. Si tratta di una vera e propria beffa per il paese d'origine, che ha investito dei soldi per formare il proprio cittadino, ma non può usufruire del contributo che tale individuo avrebbe potuto offrire alla società. Inoltre, la presenza di cospicue sacche d'immigrazione irregolare spinge molti governi a realizzare continue sanatorie per regolarizzare la presenza straniera. Questa, in ultima analisi, sembra essere la caratteristica saliente del modello mediterraneo d'immigrazione, dove molti Stati nazionali, compreso il nostro, si sono ritrovati impreparati dinanzi all'arrivo massiccio, e sostanzialmente imprevisto, di cittadini stranieri.

L'aumento del numero di clandestini alimenta anche forme di sfruttamento del lavoro all'interno delle società d'accoglienza e forme di *trafficking*, ovvero di reclutamento e trasporto di persone mediante l'uso della forza o dell'inganno a fini di lavoro forzato o di sfruttamento sessuale, e *smuggling*, cioè di trasporto e introduzione, dietro compenso economico, di individui nel territorio di uno Stato a cui questi non appartengono, gestite da organizzazioni criminali internazionali<sup>175</sup>. Sempre più frequentemente siamo raggiunti da notizie circa le drammatiche condizioni di viaggio, per mare o per terra, dei clandestini e le sciagure, compresa la morte, a cui vanno incontro. È, però, necessario precisare che la maggior parte degli irregolari è costituita dai cosiddetti *overstayers*, cioè coloro che entrano

---

<sup>173</sup> C. Bonifazi, *L'immigrazione straniera in Italia*, cit., p. 19.

<sup>174</sup> S. Sassen, *Migranti, coloni, rifugiati. Dall'emigrazione di massa alla fortezza Europa*, Feltrinelli, Milano, 1999.

<sup>175</sup> S. Becucci, M. Massari, *Globalizzazione e criminalità*, Laterza, Roma-Bari, 2003.



nel territorio del paese d'immigrazione con un regolare visto, ma prolungano la loro permanenza oltre il periodo di tempo per cui sono stati ammessi all'interno dei confini nazionali.

Si registra poi un incremento dei richiedenti asilo per motivi umanitari o ambientali, a cui le società occidentali contrappongono sempre più restrittivi e rigidi parametri per ottenere lo status di rifugiato (*displaced person*). La maggior parte dei profughi si trova, però, nei paesi in via di sviluppo e non in quelli economicamente avanzati, anche grazie appunto a queste difficoltà burocratiche.

È poi da rilevare un maggiore livello d'istruzione, rispetto al passato, dei nuovi migranti. A questi, tuttavia, una volta giunti a destinazione, non viene spesso riconosciuto il titolo di studio conseguito in patria. Allora, il cosiddetto *brain drain*, di cui abbiamo parlato in precedenza, si trasforma in *brain wasting*, ovvero in spreco di risorse umane. Infatti, i migranti subiscono delle ripercussioni a livello psicologico e la società d'arrivo perde la possibilità di trarre un maggior profitto dalle loro competenze, per le quali, tra l'altro, non ha speso nulla. Naturalmente, ancora oggi molti flussi migratori trovano come loro protagonisti individui con scarsi livelli d'istruzione.

Altra proprietà specifica dei recenti movimenti di popolazione risiede in un'accentuata politicizzazione dell'immigrazione, molte volte finalizzata alla criminalizzazione della stessa e alla definizione degli stranieri come capro espiatorio dei mali della società. Va evidenziata anche una crescente percezione sociale negativa dell'immigrazione da parte delle opinioni pubbliche dei paesi di destinazione, spesso incentivata da strumentalizzazioni di tipo politico e mediatico, e un incremento delle migrazioni temporanee, nonché delle migrazioni circolari. Un numero crescente di individui, infatti, emigra diverse volte nel corso della vita, spesso in paesi diversi, facendo periodicamente ritorno a casa, grazie anche a voli internazionali sempre più economici e accessibili<sup>176</sup>.

Infine, si registra un ampliamento delle pratiche transnazionali, che si svolgono tra la società di partenza e quella di arrivo, a livello economico (prassi e professioni collegate al flusso delle rimesse e attività imprenditoriali transnazionali), politico (associazioni di immigrati finalizzate allo sviluppo della madrepatria o delle comunità locali e intensificazione dei contatti politico-diplomatici tra i due paesi interessati), familiare (famiglie *left behind* in cui, ad esempio, uno dei genitori, o entrambi, risiedono in un paese estero, mentre i figli rimangono in patria accuditi da parenti e amici) e culturale (identità culturali fluide e forme di sincretismo culturale)<sup>177</sup>.

Va segnalata altresì un'accresciuta frequenza di espressioni di revival etnico, che spesso degenerano in forme di assimilazione oppositiva nelle seconde generazioni, determinate da regimi di marginalità ed esclusione sociale sempre più alti all'interno delle aree di destinazione. La presenza di seconde generazioni genera in molti Stati un certo allarmismo sociale e reazioni xenofobe legate alla paura dello straniero.

In conclusione, le motivazioni alla base delle attuali dinamiche migratorie non vanno ricercate solo a livello economico, ma si assiste, piuttosto, ad un continuo intreccio di fattori legati agli andamenti dei mercati del lavoro, quindi economici, con elementi sociali, demografici, politici, finanche culturali. Infatti, «sempre più spazio hanno acquistato variabili in precedenza meno importanti, come le dinamiche sociali e culturali nelle zone d'esodo e in quelle d'arrivo, e i legami di varia natura, ma soprattutto di tipo "informativo", che nel "villaggio globale" vengono a crearsi tra aree anche molto lontane»<sup>178</sup>.

Una volta conclusa questa panoramica generale delle migrazioni internazionali in età moderna, non resta altro che approfondire come le dinamiche migratorie, sia d'emigrazione sia d'immigrazione, hanno inciso sulla nostra storia nazionale.

---

<sup>176</sup> K. Koser, *Le migrazioni internazionali*, Il Mulino, Bologna, 2009.

<sup>177</sup> Una più attenta ed esauriente spiegazione della prospettiva transnazionale è rintracciabile nel paragrafo relativo all'analisi di alcune caratteristiche dei moderni flussi migratori e nel capitolo conclusivo di questa dissertazione.

<sup>178</sup> C. Bonifazi, *L'immigrazione straniera in Italia*, cit., p. 24.

## 2.2 L'EMIGRAZIONE ITALIANA

Straordinariamente consistente sarebbe il numero degli oriundi italiani (figli, nipoti, pronipoti o affini stretti di italiani che hanno poi acquisito una cittadinanza straniera). Secondo quanto riferito dal ministero degli Esteri («Migranti press» 19-25/11/1994) sarebbero 58,5 milioni. Una cifra del genere potrebbe spingere a dire che esiste un'altra Italia al di fuori dell'Italia. Di questi oriundi il 3,4% si troverebbe in Europa (quasi tutti in Francia), il 27,5 in Nord America (con una proporzione di 26 a 1 fra Stati Uniti e Canada), il 68,1 nell'America del Sud (in particolare in Brasile, 38,9, e in Argentina, 27,1)<sup>179</sup>.

Basta questa citazione per capire quale è stata la consistenza dell'emigrazione italiana e verso quali mete essa si è prevalentemente diretta. Il grosso dei flussi migratori, un vero e proprio esodo di massa, si è verificato tra il 1870 e il 1970. Sarebbe comunque un errore limitare la storia dell'emigrazione italiana entro questi cento anni.

Molte aree del nostro territorio hanno conosciuto, fin dal Medioevo, fenomeni di mobilità territoriale sia interni alla penisola, sia diretti verso l'estero e organizzati secondo precise catene migratorie. Questa lunga tradizione ha sedimentato una mentalità migratoria, basata sull'idea della mobilità come risorsa per migliorare le proprie condizioni di vita e per esercitare determinate professioni. Ad una strategia di sopravvivenza si unì, allora, una strategia imprenditoriale indispensabile per praticare mestieri e professioni che talora non erano affatto marginali. Tutto ciò contribuì a favorire l'esodo contadino della fine del XIX secolo.

### *L'emigrazione italiana in età preindustriale*

Già nel Tardo Medioevo, da molte città dell'Italia settentrionale partirono mercanti, artigiani, tecnici della finanza e altri professionisti verso le più importanti città europee, le colonie veneziane e genovesi nel Levante e le zone dell'Italia meridionale. Nel contempo, queste stesse città del Nord Italia costituirono un polo d'attrazione per la manodopera specializzata, italiana e non. Nelle campagne, inoltre, si verificarono ripetuti tentativi di colonizzazione di nuove terre.

A questi flussi si aggiunsero spostamenti di militari, di artigiani di altissima specializzazione (come i vetrai liguri), di studenti, di esiliati politici e religiosi (si pensi, ad esempio, al caso dei valdesi che dal Piemonte si diressero verso la Provenza e il Delfinato, ma anche verso la Puglia e la Calabria) e di vagabondi. Si trattò prevalentemente di migrazioni temporanee, anche se non mancarono insediamenti permanenti di coloni italiani che continuarono ad intrattenere stretti rapporti con il paese natio<sup>180</sup>.

Temporaneità dell'esperienza migratoria, rapporti continui con la terra d'origine e riproduzione dei mestieri tradizionali, sono caratteri comuni anche all'emigrazione italiana in epoca moderna. I flussi migratori subirono un incremento numerico a causa del perduto primato economico della penisola a favore dei paesi dell'Europa settentrionale. Come abbiamo già avuto modo di vedere, il modello circolare d'emigrazione delle zone alpine fu quello prevalente. Continuò, anche, il processo di colonizzazione di nuove terre e molti lavoratori salariati, soprattutto in ambito agricolo, seguirono i ritmi dei lavori stagionali.

Non mancarono anche forme d'insediamento più durature che contribuirono, tra l'altro, ad allargare la trama urbana della penisola. La crescita demografica, ad esempio, favorì la costruzione di nuovi quartieri a Roma, mentre città commerciali come Venezia e Milano videro notevolmente incrementare la popolazione locale. Il flusso di lavoratori italiani

---

<sup>179</sup> A. Golini, F. Amato, *Uno sguardo a un secolo e mezzo di emigrazione italiana*, in P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze*, Donzelli, Roma, 2009, p. 59.

<sup>180</sup> Su questi argomenti si veda R. Comba, G. Piccinini, G. Pinto, *Strutture familiari, epidemie, migrazioni nell'Italia medievale*, Esi, Napoli, 1984.

altamente qualificati, si pensi ad esempio ai banchieri e ai ricchi mercanti, e di artigiani, venditori ambulanti, lavoratori specializzati e non, musicisti, ballerini, commedianti, funzionari amministrativi e militari continuò per tutto il periodo e si diresse anche verso l'Europa centro-settentrionale e quella orientale. Comunità di italiani si formarono in gran parte delle maggiori città europee e spesso, come nel caso di San Pietroburgo, la professionalità dei nostri connazionali diede un apporto sostanziale allo sviluppo e allo splendore dei grandi agglomerati urbani. Allo stesso tempo, proseguì lo spostamento di protestanti italiani verso i paesi toccati dalla Riforma di Lutero. Le cause di questi esodi vanno ricercate non solo nella povertà di alcuni territori, ma soprattutto in una trama di strategie individuali e familiari differenziate.

Per tutto il Settecento il sistema migratorio italiano rimase inalterato, ma crebbe sul piano quantitativo e si ampliarono, anche, le categorie professionali interessate e le aree di destinazione. La crescita demografica, soprattutto nelle aree rurali, incrementò i flussi a carattere permanente. Molti contadini, a causa delle misere condizioni di vita, si spostarono definitivamente nelle aree urbane. Si intensificarono, altresì, gli spostamenti a corto e medio raggio dei lavoratori stagionali che seguivano gli andamenti del mercato. Alcune amministrazioni statali, come quella austriaca nel Lombardo-Veneto, cercarono di organizzare i movimenti di popolazione per dirigerli verso le terre da bonificare e da sfruttare con nuove coltivazioni. Proseguirono, inoltre, le migrazioni alpine e quelle dei mercanti e degli ambulanti.

Tra la fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo, nuovi itinerari cominciarono ad essere percorsi dai nostri connazionali, sia all'interno dell'Europa, sia verso il continente americano, e gli antichi insediamenti italiani nel Mediterraneo si consolidarono. I movimenti migratori interni all'Italia si protrassero e molti migranti si adattarono velocemente ai cambiamenti dei settori produttivi e alle trasformazioni politiche. Si intensificarono anche, a seguito delle vicende rivoluzionarie, le migrazioni di esuli politici e le migrazioni femminili:

A partire da questo periodo si affermò definitivamente l'importanza dell'emigrazione femminile, di cui in precedenza si registrarono soprattutto spostamenti stagionali in agricoltura, come per la raccolta delle olive nel Mezzogiorno. La maggior pressione sulla famiglia contadina spingeva le donne della campagna verso i servizi nelle città. Inoltre il baliatico moltiplicò le destinazioni raggiungendo distanze rilevanti come dalla Toscana alla Francia del Sud. Inversamente, nelle valli alpine le donne continuavano a svolgere il ruolo dei maschi, lontani (*a causa del modello circolare*) per molti mesi l'anno, occupandosi della proprietà e anche impegnandosi nell'industria a domicilio<sup>181</sup>.

Agli inizi del XIX secolo, insomma, le migrazioni transoceaniche, quelle interne e quelle intraeuropee seguirono a crescere. Gli scarsi raccolti del 1815 e del 1816 produssero una grave carestia che spinse molti contadini settentrionali a cercare fortuna al di là dell'oceano. Questi flussi furono ostacolati dalle autorità pubbliche, segnate da un'ideologia mercantilista che vedeva nella perdita di fasce di popolazione un pericolo per lo sviluppo economico, e già nel 1818 si poterono considerare conclusi<sup>182</sup>.

Furono, invece, le molte professioni girovaghe, a confine tra vagabondaggio e accattonaggio, che coinvolsero alcune migliaia di individui provenienti dalle zone montane del Centro e del Nord Italia, come Liguria e Toscana, ad ampliare le prospettive migratorie dei contadini montanari e, di conseguenza, ad incrementare i flussi transoceanici e intraeuropei. Un esercito, prevalentemente maschile, di orsanti e scimmianti<sup>183</sup>, suonatori d'organo, figurinai<sup>184</sup>, venditori di stampe, venditori ambulanti, battibirba<sup>185</sup>, segatori di legname,

---

<sup>181</sup> G. Pizzorusso, *I movimenti migratori in Italia in antico regime*, cit., p. 15.

<sup>182</sup> M. Porcella, *Premesse dell'emigrazione di massa in età prestatistica (1800-1850)*, in P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze*, Donzelli, Roma, 2009.

<sup>183</sup> Artisti di strada che intrattenevano i passanti grazie alla presenza di animali, tra i quali scimmie e, a volte, orsi.

<sup>184</sup> Costruttori e venditori ambulanti di statuette che ritraevano prevalentemente personaggi e situazioni a carattere sacro.

spazzacamini, seggiolai e arrotini di origine contadina<sup>186</sup>, invasero le strade del Vecchio e del nuovo Mondo a cavallo tra Settecento e Ottocento.

Complessivamente le comunità italiane, sparse all'estero, contavano tra le loro fila prevalentemente due classi sociali: quella più elevata, composta da rifugiati politici, artigiani, artisti, letterati<sup>187</sup>, musicisti e commercianti; quella più modesta, formata da venditori ambulanti, lavoratori specializzati e non, artisti di strada e girovagli. Questi soggetti costituirono l'avanguardia della nostra emigrazione e rappresentarono gli apripista del successivo esodo di massa.

La classe più bassa della nostra emigrazione, un'umanità disperata e derelitta, segnata dalla povertà, dall'ignoranza e da scarse condizioni igieniche, contribuì a far crescere nel mondo gli stereotipi negativi sugli italiani. Non mancarono comunque gli episodi incresciosi, come il traffico dei bambini ridotti in condizioni di schiavitù,<sup>188</sup> che contribuirono a rafforzare tali stereotipi.

In conclusione, queste dinamiche migratorie costituirono i prodromi della "Grande emigrazione" transoceanica della seconda metà dell'Ottocento. La società italiana per secoli fu permeata da una cultura della mobilità, finalizzata a fuggire dalla povertà e ad incrementare la ricchezza. Si tratta, insomma, di un'eredità immateriale, irriducibile ad un unico modello, che rese possibile il futuro esodo di massa. Le cause, inoltre, di questi primi flussi, come del resto di quelli a venire, non possono essere ricercate solo nelle condizioni di miseria e nel *surplus* demografico di alcuni territori della penisola. A questi fattori, infatti, vanno aggiunte capacità imprenditoriali e strategie sia a livello familiare, sia a livello a livello comunitario, supportate da una rete eterogenea, ma solida, di relazioni sociali. Questi network migratori hanno, da sempre, avviato e sostenuto i flussi in partenza dal nostro territorio nazionale.

### *L'emigrazione italiana dalla seconda metà dell'Ottocento agli inizi del Novecento*

I primi a muoversi furono i settentrionali. Da tutto il Nord Italia partirono in migliaia verso l'Argentina e il Brasile, attirati dalle agevolazioni elargite dai governi sudamericani<sup>189</sup> e dalle alte possibilità di guadagno nei latifondi. Solo quando si appresero le prime notizie sulle miserabili condizioni di vita dei nostri connazionali, il governo italiano vietò l'emigrazione in terra brasiliana e gli italiani del nord iniziarono a spostarsi, in numero crescente, verso gli Stati Uniti.

Nei primi anni della "Grande emigrazione", tra il 1869 e il 1875, partirono circa 100.000 nostri connazionali<sup>190</sup>. La maggior parte degli emigranti erano giovani maschi, di età

---

<sup>185</sup> Agli inizi del Settecento i "birbanti" erano mendicanti liguri muniti di lettere patenti rilasciate dal Magistrato con il compito di raccogliere fondi per il riscatto dei sudditi catturati dai pirati nordafricani. Con il passare del tempo le patenti furono oggetto di commercio da parte degli incettatori e molte vennero falsificate, estendendo le motivazioni ad altre gravi sciagure. Così la pratica si diffuse in molte zone d'Italia e divenne a tutti gli effetti un particolare tipo di truffa perpetuata da questi mendicanti "patentati" per raccogliere fondi a scopi di lucro.

<sup>186</sup> C. A. Dondero, *L'Italia negli Stati Uniti e in California*, in F. Durante (a cura di), *Italoamericana. Storia e letteratura degli italiani negli Stati Uniti 1776-1880*, Mondadori, Milano, 2001.

<sup>187</sup> Si pensi a Lorenzo Da Ponte, il librettista di Mozart, e Costantino Brumidi, che ornò con i suoi affreschi il campidoglio a Washington, negli Stati Uniti.

<sup>188</sup> G. A. Stella, *L'orda. Quando gli albanesi eravamo noi*, Bur Rizzoli, Milano, 2010, pp. 100-114.

<sup>189</sup> I due paesi sudamericani promisero iniziali soggiorni gratuiti, occupazione garantita, terre a condizioni agevolate, lunghi periodi di esenzioni fiscali, fino alla distribuzione gratuita del biglietto di viaggio elargita dal governo federale di San Paolo a decorrere dal 1889. La Costituzione argentina del 1853 faceva menzione esplicita della risorsa migratoria nell'interesse dell'agricoltura, dell'industria, delle arti e delle scienze e una legge del 1876 prescriveva ospitalità gratuita al momento dello sbarco, mentre agenzie ufficiali si incaricavano di avviare al lavoro i nuovi arrivati. A questi erano inoltre garantiti diritti civili e la conservazione della cittadinanza originaria. Il governo brasiliano, dal canto suo, approvò la legge Glycerio per l'estensione del trasporto gratuito agli individui in età lavorativa anziché alle sole famiglie e vari premi in denaro per privati che fondassero colonie agricole e di popolamento.

<sup>190</sup> Commissariato generale dell'emigrazione, *Notizie statistiche sull'emigrazione italiana all'estero dal 1869 al 1876*, in «Annuario statistico dell'emigrazione italiana dal 1876 al 1925», Roma, 1926.

compresa tra i 20 e i 40 anni, provenienti dalle campagne, con scarsi livelli d'istruzione e organizzati in gruppi di parenti e compaesani. In testa vi fu il Veneto, dove tra l'altro prevalse l'emigrazione familiare, subito dopo si attestarono, a varie lunghezze, Piemonte, Lombardia e Liguria. In queste regioni, come abbiamo visto, vi era una ben radicata tradizione migratoria. Da tempo braccianti e contadini muovevano verso Francia, Svizzera, Austria e delegavano alle donne i lavori agricoli. All'inizio, le mete transoceaniche vennero battute soprattutto dai liguri. Dal porto di Genova, infatti, partivano navi a vapore per l'America del Sud e del Nord già a partire dal 1864. La febbre edificatoria che si impossessò delle capitali europee e la progettazione di grandi infrastrutture continentali richiamò molti settentrionali. La circolazione della manodopera fu incrementata per costruire ferrovie, ponti, trafori e altre vie di comunicazione. Si trattò prevalentemente di lavori stagionali che, quindi, richiedevano solo una permanenza temporanea all'estero.

Le aree rurali del Nord Italia vissero, alla fine dell'Ottocento, un periodo di profonda crisi. L'intensificarsi degli scambi su scala europea e intercontinentale, oltre alla circolazione di uomini, merci e capitali, comportò anche uno spostamento di parassiti e germi patogeni. La fillossera, proveniente dal Nord America, e il bacillo del colera, importato nel 1893 da Austria e Germania del sud, distrussero interi raccolti. I prezzi dei cereali precipitarono, la proprietà fondiaria era frammentata in microfondi, l'industria domestica si avviava al suo declino e, nel 1888, la rottura dei rapporti commerciali con la Francia troncò le esportazioni di seta greggia e di vino. Inoltre, la piccola proprietà venne schiacciata dalla grande azienda centralizzata che introdusse la risaia, il lavoro stagionale, nuove macchine agricole e concimi chimici. Se a questi fattori uniamo le inondazioni del Po del 1888 e alcune carestie, risulta possibile spiegare l'eccezionale esodo di famiglie del 1897 da Lombardia, Piemonte, Emilia, Toscana e Marche. La crisi agraria e la mancanza di nuovi lavori pubblici in Europa, portarono i settentrionali a scegliere due nuove frontiere: l'Argentina e il Brasile, due grandi paesi agricoli che scalpitavano per mancanza di braccia. I Veneti furono i primi a tentare queste nuove rotte. Nel 1878, poco più di 3.000 erano sbarcati in Argentina e in quasi 2.000 in Brasile, dove, 10 anni dopo gli arrivi raggiunsero le 72.000 unità. Gli altri settentrionali li seguirono soprattutto in Argentina. Le partenze di gruppi familiari superarono in breve il 50%, ma molti continuarono ad emigrare per il lavoro stagionale (*golondrinas*). Con 12 giorni di viaggio si poteva arrivare in Sud America per contribuire al reddito annuo con il salario d'oltreoceano<sup>191</sup>.

I meridionali, invece, si diressero prevalentemente verso l'America del nord. Gli Stati Uniti esercitarono a lungo, almeno fino alla svolta del nuovo secolo una debolissima attrazione sull'area settentrionale, mentre fin dal 1881, accolsero un afflusso sempre più imponente dalle regioni del Sud Italia. L'emigrazione meridionale, inoltre, non fu affatto tardiva:

L'irruzione della mobilità transoceanica può collocarsi nel 1879, quando le partenze dalla penisola raggiunsero le 24.000 unità. A questa cifra globale, riempita per una abbondante metà dalle quattro regioni-pilota, il Mezzogiorno dette un contributo molto relativo. Basilicata e Calabria mandarono circa 2.500 individui in Argentina e altrettanti in Brasile, mentre la Campania superò di poco i mille partiti alla volta degli Stati Uniti. Ma se guardiamo allo scadere del decennio, il fatidico 1888, la scarsità di questo apporto ne esce di molto ridimensionata. Certo, era ben lungi dagli oltre 71.000 veneti accorsi in Brasile, ma i 9.000 campani, i 5.000 abruzzesi e i 10.000 lucani e calabresi sbarcati a Ellis Island reggevano il confronto con gli 11.000 piemontesi e i 9.000 lombardi approdati in Argentina. Senza contare che, mentre gli arrivi settentrionali negli Usa superarono appena le 2.000 unità, circa 30.000 meridionali defluirono nel sub continente americano<sup>192</sup>.

L'emigrazione italiana negli Stati Uniti, quindi, divenne numericamente cospicua a partire dagli anni Ottanta dell'Ottocento, quando giunse un numero ingente di immigrati. Le statistiche parlano di 80.000 italiani arrivati tra il 1876 e il 1900 e di circa tre milioni e mezzo

---

<sup>191</sup> A. De Clementi, *La «Grande emigrazione»: dalle origini alla chiusura degli sbocchi americani*, in P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze*, Donzelli, Roma, 2009.

<sup>192</sup> A. De Clementi, *La «Grande emigrazione»: dalle origini alla chiusura degli sbocchi americani*, cit., p. 200.

di persone, per lo più di origine contadina e provenienti dal Sud Italia, tra il 1900 e il 1915. Si pensi, addirittura che nel solo 1906 attraversarono l'Atlantico oltre 80.000 campani e quasi 120.000 siciliani. Benché tutte le regioni italiane fossero rappresentate, i quattro quinti degli immigrati italiani provenivano dal Mezzogiorno<sup>193</sup>. Questo afflusso considerevole di meridionali ha portato la storiografia a parlare di meridionalizzazione dei flussi migratori.

Anche in questo caso, la maggior parte degli emigranti erano giovani maschi in età lavorativa che vivevano in patria condizioni di povertà, ma, nonostante tutto, capaci di affrontare le spese per il viaggio. Avevano per lo più origine contadina, anche se era presente una minoranza di artigiani, di mercanti e di lavoratori proto-industriali. Alcuni di loro possedevano scarsi livelli d'istruzione, ma la maggioranza era analfabeta. Si trattava più che altro di immigrati temporanei<sup>194</sup>, anche se molti decisero di stabilirsi all'estero in maniera definitiva. Attraversavano l'oceano per lo più in gruppi di paesani e parenti, con lo scopo di rientrare in Italia dopo qualche tempo con le somme di denaro necessarie ad estinguere i debiti contratti e acquistare un pezzo di terra<sup>195</sup>. Le donne - quando non diventavano "vedove bianche", ovvero mogli abbandonate in patria dagli sposi che spesso si rifacevano una famiglia nel nuovo paese - emigravano prevalentemente per ricongiungersi ai mariti partiti in precedenza. Questa condizione ha portato a sottovalutare la reale entità dell'emigrazione femminile. Infatti, a partire dagli anni Novanta dell'Ottocento, le donne emigrarono negli Stati Uniti in numero sempre crescente e la loro presenza passò dal 21,1% della fine del XIX secolo, al 30,6% nei primi venti anni del XX secolo, fino a raggiungere il 40% tra il 1923 e il 1930<sup>196</sup>. Questa esperienza migratoria produsse, quindi, un graduale incremento dell'autonomia personale e una forte emancipazione dalla cultura arcaica delle famiglie<sup>197</sup>.

Concause dell'esodo transoceanico - oltre alla diffusione di una cultura della mobilità, alla flessibilità lavorativa e alle valutazioni economiche di ogni singola unità familiare - furono: le gravi condizioni di povertà in cui versavano le aree rurali; l'eccessiva frammentazione della proprietà terriera dovuta soprattutto all'abolizione del maggiorascato; la crescente pressione demografica, produttiva di un *surplus* di manodopera che trovò il suo sbocco naturale sul mercato internazionale del lavoro; la mancata mercantizzazione del lavoro domestico; l'unificazione del mercato interno con l'abolizione dei dazi regionali; l'abbattimento delle barriere doganali esterne che catapultarono le economie locali nel più ampio e competitivo mercato internazionale, determinando anche il crollo dei prezzi di alcuni prodotti alimentari; l'avvio stentato dei processi di meccanizzazione e modernizzazione; l'allargamento del mercato interno del lavoro, con il trasferimento non del tutto lineare di manodopera da un settore all'altro; l'incremento della pressione fiscale «che, tra 1885 e 1887, fece dilagare gli espropri con una virulenza sconosciuta al Nord. A spingere i meridionali a imbarcarsi per l'America non sarebbero stati dunque i moti sussultori del mercato, bensì un'insolvenza debitoria che aveva nello stato la controparte più esosa»<sup>198</sup>. In questo umile contesto

---

<sup>193</sup> R. J. Vecoli, *Negli Stati Uniti*, in P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, *Storia dell'emigrazione italiana. Arrivi*, Donzelli, Roma, 2009.

<sup>194</sup> È stato calcolato che circa la metà dei nostri emigranti, dopo un periodo più o meno lungo di permanenza all'estero, decise di rientrare definitivamente in Italia.

<sup>195</sup> R. J. Vecoli, *Negli Stati Uniti*, cit., in cui si legge a p. 56: «Molti aspetti caratteristici dell'immigrazione italiana negli USA - disinteresse a imparare l'inglese, lento tasso di naturalizzazione, resistenza all'assimilazione - possono essere compresi se ricondotti alla mentalità propria dell'emigrazione temporanea».

<sup>196</sup> M. Livi Bacci, *L'immigrazione e l'assimilazione degli italiani negli Stati Uniti. Secondo le statistiche demografiche americane*, Giuffrè, Milano, 1961.

<sup>197</sup> B. Bianchi, *Lavoro ed emigrazione femminile*, in P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze*, Donzelli, Roma, 2009.

<sup>198</sup> A. De Clementi, *La «grande emigrazione»: dalle origini alla chiusura degli sbocchi americani*, cit, p. 201. Si veda anche G. A. Stella, *L'Orda*, cit., p. 116, in cui si legge: «Che aria tirasse dopo (*l'Unità d'Italia*), lo spiega Enrico Panirossi, un settentrionale sceso nel Mezzogiorno come ufficiale dei carabinieri, autore di *Studio amministrativo, politico ed economia pubblica*: lungo i cinque anni della liberazione si triplicarono addirittura le imposte, ma la terra non triplicò i suoi frutti e il suo valore».

l'emigrazione venne percepita come una risorsa, anche per coloro che rimanevano in patria a beneficiare delle rimesse<sup>199</sup>.

Per molti anni, Già dagli anni Ottanta dell'Ottocento, in mancanza di una precisa disciplina legislativa, una fitta rete di agenti e subagenti, non sempre di spiccata moralità, si aggirarono per la penisola con cartoline di propaganda e opuscoli informativi per pubblicizzare, presso i ceti popolari incolti, le possibilità offerte dal Nuovo mondo. Con la legge del 31 gennaio 1901 n. 23, che rappresentò il primo tentativo organico di regolamentazione giuridica del fenomeno migratorio e istituì il Commissariato generale per l'emigrazione e tutta una serie di disposizioni a tutela dei migranti, fu introdotta una severa normativa del ruolo e dell'attività degli intermediari d'emigrazione.

I nostri connazionali, come si è già detto, intraprendevano il viaggio supportati da articolate reti sociali migratorie. Fu proprio questo complesso di legami sociali, strutturato sia a livello familiare che a livello comunitario, a costituire storicamente la rete di comunicazione su cui circolavano le informazioni, principalmente sulle opportunità lavorative, che favorirono le partenze:

Dunque, man mano che si strutturano le catene e le reti migratorie, l'agente di emigrazione cessa di essere l'unica fonte di informazione sull'America - di certo non è più quella maggiormente attendibile - e la sua tradizionale forma di pubblicità va progressivamente perdendo di importanza: nell'ultimo decennio dell'Ottocento e ancor più all'inizio del nuovo secolo, quando l'emigrazione è ormai divenuta un fenomeno di massa e in molte zone d'Italia non c'è quasi famiglia che non abbia un congiunto al di fuori dei confini nazionali, i racconti diretti risultano assai più credibili rispetto ai suggestivi manifesti colorati, e i dollari, giunti in Italia insieme alle lettere, più convincenti delle favole degli agenti. Inoltre, la scelta migratoria è ormai divenuta più consapevole: nella maggior parte dei casi chi espatria sa già dove dirigersi e chiede all'intermediario soltanto un aiuto per le pratiche burocratiche e amministrative da svolgere<sup>200</sup>.

Genova, Napoli e Palermo furono i più importanti porti italiani di emigrazione, anche se molti connazionali, in prevalenza settentrionali, preferirono imbarcarsi dai porti francesi (Marsiglia, LeHavre), tedeschi (Brema e Amburgo) e inglesi (Liverpool), più moderni e attrezzati di quelli italiani. Genova fu il porto con maggiore traffico, ma con la meridionalizzazione dei flussi emigratori, soprattutto verso gli Stati Uniti, Napoli, Palermo e, in misura minore, Messina incrementarono notevolmente il loro traffico. Le strutture dei porti italiani erano del tutto inadeguate e fatiscenti. Quasi nulla venne fatto per potenziare gli impianti esistenti e, anche dopo la legge del 1901, gli emigranti non poterono fare affidamento su alcuna forma di assistenza statale. Erano previste, inoltre, diverse norme giuridiche dirette a regolamentare le attività dei ricoveri statali e delle locande di accoglienza, ma non trovarono mai applicazione pratica. Le locande autorizzate erano poche, mal funzionanti, scarsamente controllate dall'autorità pubblica e con un alto livello di degrado al loro interno. Le uniche strutture realizzate furono quelle adibite ai controlli igienici e sanitari. Una volta espletati i quali agli emigranti non restava altro che attendere l'imbarco sulle banchine, spesso sfornite di strutture di accoglienza e riparo<sup>201</sup>.

---

<sup>199</sup> I risparmi degli emigrati rovesciò in Italia un considerevole flusso di capitali. La vita delle popolazioni coinvolte migliorò sensibilmente. Questa nuova disponibilità di denaro si tradusse in un'inusitata capacità di consumo e i livelli di disparità sociale, in molte contesti, si ridussero notevolmente. Le mogli rimaste in paese iniziarono ad ostentare il successo dei mariti assenti. Divennero clienti dei mercati, delle banche, degli uffici postali e degli studi notarili. Iniziarono, insomma, a esercitare funzioni fino a poco tempo prima esclusive prerogative maschili. Il fiume di denaro che arrivò in Italia contribuì a irrorare il sistema bancario e postale nazionale. Nuove filiali e succursali vennero aperte in tutta la penisola. Questi capitali "importati" servirono, anche, a finanziare l'industrializzazione di inizio Novecento. Inoltre, gli emigrati parteciparono attivamente ad incrementare le esportazioni nazionali, grazie alla loro sempre crescente domanda di prodotti alimentari italiani, e contribuirono, con le loro rimesse, a dare una boccata d'ossigeno al mercato interno.

<sup>200</sup> A. Martellini, *Il commercio dell'emigrazione: intermediari e agenti*, in P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze*, Donzelli, Roma, 2009, p. 299.

<sup>201</sup> A. Molinari, *Porti, trasporti, compagnie*, in P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze*, Donzelli, Roma, 2009. In questo articolo si legge che nel 1907, nel porto di

Sulle rotte di emigrazione, ancora nei primi anni del Novecento, venivano utilizzate le cosiddette “carrette del mare”, vecchi piroscafi privi dei requisiti essenziali di sicurezza e igiene<sup>202</sup>. Il regime di monopolio in cui si trovò ad operare l’unica grande compagnia italiana di navigazione, la Navigazione Generale Italia, e la mancanza, fino al 1901, di una legge organica sull’emigrazione fece sì che il trasporto d’emigrazione divenisse un investimento molto vantaggioso per gli armatori che adattarono alle nuove necessità vecchie flotte. Le condizioni igienico-sanitarie di queste «navi di Lazzaro»<sup>203</sup> erano drammatiche e il viaggio si presentava come un’esperienza ad alto rischio. Le malattie erano molto diffuse e l’indice di mortalità, soprattutto infantile, molto elevato<sup>204</sup>.

Solo quando vennero implementati i precetti normativi previsti dalla legge del 1901 si assistette al progressivo ammodernamento delle flotte. Il ritiro delle “carrette del mare” divenne però operativo solo tra il 1907 e il 1908, allorché il governo degli Stati Uniti emanò alcune misure di controllo della qualità dei flussi migratori. Queste nuove disposizioni legislative costrinsero gli armatori italiani ad adeguare le navi ai nuovi standard e, spesso, li obbligarono a modificare le rotte sostituendo, quando le imbarcazioni erano particolarmente vecchie e cariche di emigranti, il porto di New York con altri scali meno controllati: Palermo, ad esempio, aveva collegamenti diretti con New Orleans, dove molti siciliani furono assunti nelle piantagioni di canna da zucchero della Louisiana.

Le sistemazioni di terza classe, infatti, erano spesso sovraffollate. La legge del 1901 imponeva alle compagnie di navigazione di allestire 2,75 metri per ogni passeggero di questa categoria. Ciò consentì di ammassare gli emigranti in alloggi angusti e spesso privi di aperture. La paura di naufragare e trovare la morte nelle profondità dell’oceano era un’inquietudine molto diffusa tra i nostri connazionali. La maestosità dell’oceano e i pericoli mortali del viaggio per attraversarlo furono *topoi* molto diffusi nella letteratura e nella canzone d’emigrazione dell’epoca<sup>205</sup>.

Sul piano culturale, i nostri emigranti portarono con loro valori, convinzioni, credenze, pratiche, atteggiamenti e visioni del mondo tipiche delle civiltà locali:

Emigrare ha comportato una separazione, un allontanamento da un mondo noto, familiare, il ritrovarsi in un mondo nuovo per molti versi sconosciuto e incomprensibile. Tra le credenze religiose, la cultura - il modo di affrontare i problemi dell’umana esistenza e di relazionarsi agli altri, le abitudini di vita quotidiana - del mondo lasciato alle spalle e quelle del mondo in cui si sono via via venuti a trovare, gli emigranti italiani hanno avvertito molto spesso una distanza stridente. Si è trattata di una distanza carica di ambiguità che ha accompagnato tutta la loro esperienza migratoria. Sebbene quanto gli (o le) era noto non abbia rappresentato più la risorsa cui poter attingere per orientarsi nella nuova società, è stato pur tuttavia in base alle credenze portate con sé che l’emigrato italiano ha continuato a lungo a cercare di dare significato alla propria esistenza<sup>206</sup>.

Questo patrimonio culturale ha quindi permesso all’emigrante italiano, una volta assunta la consapevolezza del suo essere immigrato, di:

---

Palermo, su iniziativa di un gruppo di commercianti e professionisti della città, venne aperta la Casa dell’emigrante. Il ricovero fu posto sotto il controllo del Commissariato generale dell’emigrazione, il quale, però, non contribuiva alle spese di gestione. Sebbene le condizioni di degrado non erano eccessivamente preoccupanti, il ricovero palermitano assomigliava più ad una caserma in cui gli emigranti venivano sottoposti a visita medica e, una volta verificate le generalità, era distribuito loro un numero che corrispondeva a quello del letto assegnato nella camerata.

<sup>202</sup> A. Molinari, *Porti, trasporti, compagnie*, cit.

<sup>203</sup> A. Molinari, *Le navi di Lazzaro. Aspetti sanitari dell’emigrazione transoceanica: il viaggio per mare*, FrancoAngeli, Milano, 1988.

<sup>204</sup> T. Rosati, *L’assistenza sanitaria degli emigrati e dei marinai*, Vallardi, Milano, 1908.

<sup>205</sup> A tal proposito, interessanti sono i lavori di E. Franzina, *Dall’Arcadia in America. Attività letteraria ed emigrazione transoceanica in Italia (1850-1940)*, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 1996 e di S. Martelli, *Un palcoscenico sull’oceano. La traversata in alcuni romanzi italiani dell’Otto-Novecento*, in *Erranze, transiti testuali, storie di emigrazione e di esilio*, Esi, Napoli, 2001.

<sup>206</sup> F. P. Cerese, *L’onda di ritorno: i rimpatri*, in P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, *Storia dell’emigrazione italiana. Partenze*, Donzelli, Roma, 2009, p. 113.



[...] riprodurre intorno a sé, per quanto con maggiore o minore tenacia e persistenza a seconda anche del gruppo di appartenenza, un ambiente nel quale poter riconoscere senso e significati di ciò che gli era noto. Ma al contempo ha sentito forte l'esigenza di rimodellare il proprio modo di essere, di aprirsi al nuovo che lo ha circondato. Si è riflessa in ciò la comprensione che era quella la strada maestra per poter dare maggiore soddisfacimento ai propri bisogni, maggiore concretezza alle proprie attese e obiettivi. Aprirsi al nuovo ha implicato così abbandono, superamento, perdita e al contempo arricchimento, conquista, mutamento. A ben guardare, i fatti salienti dell'esperienza migratoria sono stati tentativi di adattare al nuovo contesto ciò che l'emigrato aveva portato con sé e al contempo tentativi di andare oltre, di costruire nuove identità, nuove appartenenze<sup>207</sup>.

Sentimenti di nostalgia e sensazioni di smarrimento e sconforto, oltre alle già citate funzioni delle catene sociali d'emigrazione, contribuiscono a spiegare il campanilismo delle comunità italiane all'estero, in cui si cercava di ricreare la società d'origine con tutte le sue valenze sentimentali e valoriali. Ma, nello stesso tempo, questa condizione non ha impedito forme di apertura necessarie all'inserimento nella nuova società di destinazione.

I nostri connazionali furono anche vittime di razzismo da parte dei movimenti nativisti che li ritenevano inferiori e più difficilmente assimilabili. Gli italiani - designati spesso con nomignoli dispregiativi quali *wop* (*without passport*) o *dago* (probabilmente una latinizzazione di *dagger*, coltello, pugnale, daga; una parola perfettamente coerente con lo stereotipo che dipingeva gli italiani come un popolo violento e attaccabrighe: «il popolo dello stiletto<sup>208</sup>») - erano descritti, grazie anche all'operato della stampa locale, come un gruppo etnico dai caratteri «negroidi», ignorante, povero, mentalmente inferiore, emotivo, sovversivo<sup>209</sup>, criminale<sup>210</sup> e violento<sup>211</sup>. Non mancarono, inoltre, episodi di linciaggio collettivo dei nostri emigranti in gran parte delle società di destinazione<sup>212</sup>.

---

<sup>207</sup> F. P. Cerase, *L'onda di ritorno: i rimpatri*, cit., p. 114.

<sup>208</sup> G. A. Stella, E. Franzina *Brutta gente. Il razzismo anti-italiano*, in P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, *Storia dell'emigrazione italiana. Arrivi*, Donzelli, Roma, 2009. Una descrizione accurata degli stereotipi negativi che colpiscono la nostra emigrazione in varie società d'approdo è contenuta in G. A. Stella, *L'orda. Quando gli albanesi eravamo noi*, cit.

<sup>209</sup> Particolare è il caso di questo stereotipo negativo. Gli italiani furono accusati, a seconda dei contesti e delle circostanze, di essere sia sovversivi, ovvero di fomentare le rivendicazioni degli operai e di diffondere nei paesi di destinazione il socialismo, sia crumiri che agivano negli interessi dei padroni e per questo venivano osteggiati dalle stesse organizzazioni sindacali delle società d'approdo. Lo stereotipo dell'italiano sovversivo è alla base della vicenda giudiziaria, durante gli anni del *Red Scare* (1920-1921) negli Stati Uniti, dei due anarchici italiani Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti, conclusasi nel 1927 con l'esecuzione capitale dei due imputati.

<sup>210</sup> Un notevole contributo alla diffusione di stereotipi negativi, in particolare a quello dell'italiano delinquente e criminale, sui nostri emigranti fu svolto dal cinema americano. La creazione di questi stereotipi negativi, sui loro presunti caratteri identitari e sul difficile processo di americanizzazione va fatta risalire all'epoca del muto con i film di Edwin S. Porter e David Wark Griffith. Queste opere ritraevano i nostri connazionali come individui arretrati e violenti, segnati da modelli culturali basati sull'omertà e sui legami di sangue. Successivamente, a partire dagli anni Trenta, grazie ai *gangster movies* - come *Scarface* di Howard Hawks (1932) e *Public enemy* di William Wellman (1932) - si è cristallizzato nell'immaginario collettivo statunitense lo stereotipo dell'italiano delinquente e malavitoso. Oggi, però, la rappresentazione degli italo-americani è migliorata. Questi non condividono più modelli culturali "primitivi" e non sono più percepiti soltanto come membri di organizzazioni malavitose. Lo sguardo, infatti, si è allargato e un maggiore realismo ha contrassegnato la descrizione dei figli degli immigrati di «*Little Italy*».

<sup>211</sup> S. Luconi, M. Pretelli, *L'immigrazione negli Stati Uniti* cit., in cui a p. 98 si legge: «Negli Stati Uniti si diffusero due immagini dell'Italia: quella romantica dei viaggiatori, che descrivevano un paese bellissimo paesaggisticamente e ricco di memorie storiche; quella nativista, che considerava il paese abitato da un popolo straccione e incivile. Tali pregiudizi hanno accompagnato tutta la storia recente degli italiani negli Stati Uniti, cristallizzandosi anche a causa della teoria del "familismo amorale" del sociologo Edward Banfield, il quale negli anni Cinquanta descrisse gli italiani del Meridione come individui privi di senso della comunità e intenti esclusivamente alla ricerca degli interessi del proprio nucleo familiare».

<sup>212</sup> Tra i *pogrom* anti-italiani più significativi vanno ricordati: il linciaggio di Tandil, in Argentina, dove un gruppo di *gauchos*, guidati da un singolare sciamano di nome Tata Dios, attaccarono una comunità di stranieri composta prevalentemente da baschi e italiani; quello di New Orleans del 1890, dove una decina di siciliani furono giustiziati da una folla inferocita con l'accusa di aver ucciso un poliziotto; il massacro di Aigues Mortes, in Francia nel 1893, dove alcuni operai francesi massacrarono dei braccianti italiani perchè accusati di rubare il

Tale percezione sociale negativa dei nostri emigrati riversò le proprie conseguenze anche sul piano lavorativo. I nostri contadini, una volta entrati in contatto con un'economia industriale, si trovarono impreparati a gestire i nuovi compiti richiesti da una società avanzata. Nei primi tempi dell'emigrazione in terra statunitense gli italiani costituirono:

[...] una sorta di *lumpenproletariat*, considerato sia dai datori di lavoro che dagli altri lavoratori come manodopera di secondo ordine. Per anni, essi furono esclusi da impieghi che richiedessero minime capacità tecniche, e relegati a compiere lavori di bassa manovalanza. Come manodopera non qualificata gli italiani venivano infatti impiegati nella costruzione e manutenzione di ferrovie e fognature, oppure utilizzati per scavare tunnel, scaricare merci dalle navi e costruire città. Come osservò Frank Cava, un immigrato italiano che lavorò per più periodi come minatore, gli italiani erano esclusi da paghe più alte e lavori migliori, non solo a causa della loro mancanza di capacità tecnica, ma anche a causa del pregiudizio razziale che è forte presso la popolazione americana<sup>213</sup>.

Questa condizione di marginalità sociale e lavorativa durò parecchi anni e portò molti nostri connazionali a decidere di rientrare in Italia, altri però cercarono all'estero un'attività più stabile e la scarsità di forza lavoro durante la prima guerra mondiale favorì il loro inserimento nel proletariato industriale. Molti italiani, inoltre, «una volta stabilitisi definitivamente, mostrarono grande iniziativa imprenditoriale. La loro ambizione era di essere lavoratori autonomi, cioè di diventare i capi di se stessi e di mettere su un "business". I negozi di barbiere e di sartoria, i laboratori di scultura e di terracotta e le imprese di costruzioni proliferavano, estendendo la loro clientela oltre i confini di "Little Italy"»<sup>214</sup>.

### *L'emigrazione italiana a partire dal primo conflitto mondiale*

Solo con lo scoppio della Grande Guerra, dunque, gli italiani riuscirono ad entrare a pieno titolo nel proletariato industriale (tessile a Paterson e Lawrence, nel New Jersey, o metalmeccanico nel Massachusetts e nel New England). Da questo momento in poi i nostri connazionali, anche grazie a spiccate attitudini imprenditoriali<sup>215</sup> e a notevoli capacità associative, nonché al sostegno di diverse organizzazioni religiose e alla solidarietà interna alle comunità immigrate, iniziarono un processo di inserimento nella società statunitense che, in qualche decennio, li porterà a uscire dalle "Little Italy" e realizzare movimenti di ascesa sociale.

Il flusso migratorio dall'Europa meridionale e orientale verso gli Stati Uniti - costituito, a differenza di quello precedente dall'Europa centro-settentrionale, «per lo più da lavoratori non qualificati (*unskilled*) attirati dal boom industriale degli Stati Uniti di fine secolo»<sup>216</sup> - fu percepito, per l'eccessiva distanza culturale, dall'intera società statunitense come una minaccia da dover scongiurare. Già nel 1882 fu approvato l'*Immigration Act*, che escludeva i soggetti realmente indegni, politicamente pericolosi e i portatori di handicap psico-fisici e subordinava l'ingresso sul suolo americano al responso della temutissima visita medica allestita nei locali di Ellis Island.

---

lavoro; quello di Tallulah, in Louisiana nel 1899, dove persero la vita tre fratelli di Cefalù e altri due loro compaesani, casualmente ospitati nella loro casa la notte del massacro; il linciaggio degli operai italiani della fabbrica di sigari di Tampa, in Florida nel 1910, colpevoli secondo l'accusa di aver fomentato uno sciopero; la strage di Kalgoorlie, in Australia nel 1934, perpetrato dai minatori locali convinti che gli italiani fossero i responsabili della morte di un loro collega e delle pessime condizioni di lavoro.

<sup>213</sup> R. J. Vecoli, *Negli Stati Uniti* cit., p. 57.

<sup>214</sup> R. J. Vecoli, *Negli Stati Uniti* cit., p. 59.

<sup>215</sup> Oltre alle professioni appena accennate, molti si dedicarono all'importazione o alla produzione locale di prodotti alimentari italiani richiesti dagli emigrati. Nacquero inoltre panifici, ortofrutta, macellerie, pescherie, bar, ristoranti e pizzerie che pian piano acquisirono nuovi clienti fuori dai quartieri italiani. Si svilupparono anche forme illegali di economia come la gestione del racket, il controllo monopolistico di certi beni di consumo, rese dei conti con clienti e lavoratori, eliminazione della concorrenza.

<sup>216</sup> S. Luconi, M. Pretelli, *L'immigrazione negli Stati Uniti*, cit., p. 81.

Una volta però che fu estinto il serbatoio anglosassone, anziché rinunciare a una manodopera esuberante ma inesperta, l'apparato produttivo americano raccolse la sfida di una nuova ondata migratoria di contadini provenienti dall'Europa meridionale e orientale e impreparati al lavoro industriale e rivoluzionò l'organizzazione del lavoro in modo da renderlo accessibile anche a chi, fino allora, aveva un'esperienza lavorativa esclusivamente rurale. Occorre aggiungere che la società americana non ammetteva apporti esterni se non ai livelli sociali più modesti. Dai primi del secolo in avanti, molti stati interdissero agli stranieri l'esercizio delle professioni e del lavoro impiegatizio.

Il primo conflitto mondiale fece naufragare il clima di convivenza faticosamente raggiunto durante l'età progressista, ma i semi dell'intolleranza politica erano già stati gettati. All'assassinio del presidente McKinley aveva risposto l'*Anarchist Act* (1903) e la corte suprema aveva decretato l'inapplicabilità agli stranieri del primo emendamento della costituzione sulla libertà di opinione e di stampa. Gli anarchici furono così soggetti ad espulsione, estesa nel 1917 ai sovversivi genericamente intesi, accomunati a criminali, prostitute e sfruttatori di donne. Durante la prima guerra mondiale, ai tedeschi venne revocata la cittadinanza mediante l'istituto assai controverso della denaturalizzazione e si scatenò un autentico «delirio da deportazione» che colpì tutti gli stranieri cittadini di nazioni rivali nel conflitto. La sindrome del nemico interno, alimentata dalla convulsa congiuntura politica internazionale, fu solo la punta estrema di un orizzonte problematico più ampio.

La saturazione del mercato del lavoro e la paura che la smobilitazione postbellica potesse ritorcersi contro i nativi, il consolidarsi del welfare e l'ansia di delimitarne i confini e l'eccessiva distanza culturale imputata alle nuove leve di immigrati rese impraticabile il modello assimilazionista, che aveva fino allora accompagnato la vicenda migratoria. Il proposito di ridurre l'entità degli sbarchi iniziò ad essere concretamente realizzato con l'approvazione nel 1917 del *Literacy Test*, che limitava l'ingresso ai soli alfabetizzati. Fu poi proposto un contingentamento annuo dell'immigrazione europea pari al 5% di ogni minoranza censita nel 1910. Il senato abbassò la quota dal 5 al 3% e la legge vide la luce nel 1921 (*Quota Act*). La legge però si rivelò insufficiente e nel 1924 venne adattata ai paesi intenti selettivi che l'avevano ispirata. La quota venne ridotta al 2% e il suo computo retrocesso al censimento del 1890, quando cioè primeggiava ancora la vecchia, più affine e gradita, immigrazione nordeuropea<sup>217</sup>.

L'idea del *melting pot* entrò definitivamente in crisi e le legislazioni statali delle società d'accoglienza si trasformarono da liberali e permissive a restrittive e ostili. Crebbe considerevolmente l'intervento statale in materia d'immigrazione e gli stranieri videro moltiplicata la loro precarietà. La distanza culturale e valoriale tra immigrati e società d'accoglienza e, non di meno, i nuovi problemi di ordine pubblico, come la criminalità organizzata e il sovversivismo politico, condussero a chiusure stataliste. Insomma, con la prima guerra mondiale, il governo centrale degli Stati Uniti decise di chiudere la porta in faccia agli europei continentali, ma fu costretto, a causa della stagnazione post-bellica che aveva reso illusorio ogni esperimento autarchico, a permettere l'ingresso sul suolo statunitense a messicani, franco-canadesi e caraibici. Il doppio binario di un'entrata centrale guardata a vista e di una porta di servizio poco e mal custodita divenne la norma.

Si segna, così, tutta l'ambivalenza del sogno americano che: da un lato, vede la *Merica* come un terra d'abbondanza ricca di possibilità; e dall'altro, la fa esperire come un luogo di sfruttamento, di duro lavoro e di avversità. L'emigrante italiano, bersaglio delle ossessioni di una società e «uomo marginale<sup>218</sup>» costretto ad assimilarsi, fu, per un certo periodo di tempo, lo straniero che costituì il confine o margine<sup>219</sup> della società d'approdo. Fu percepito spesso

---

<sup>217</sup> A. De Clementi, *La legislazione dei paesi di arrivo*, in P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, *Storia dell'emigrazione italiana. Arrivi*, Donzelli, Roma, 2009.

<sup>218</sup> W. Thomas, *Gli immigrati e l'America. Tra il vecchio mondo e il nuovo*, Donzelli, Roma, 2000. Per «uomo marginale» si intende colui che vive un'incongruenza tra il sistema culturale della società di origine e quello della società di accoglienza. Questa condizione lo porta a perdere il senso della propria identità e i modelli di riconoscimento sociale a cui precedentemente era abituato.

<sup>219</sup> G. Simmel, *Excursus sullo straniero*, in *Sociologia*, Edizioni Comunità, Milano, 1989.

come una minaccia, poiché non si adattava alle mappe cognitive, morali, estetiche della società. d'immigrazione. L'emigrante italiano era impreparato ad affrontare alcuni aspetti della modernità, oltrepassava le frontiere stabilite, rendeva opaco ciò che invece doveva essere trasparente, non aveva una collocazione precisa ed era cognitivamente ambivalente. Per queste ragioni fu relegato ai margini o fuori dagli schemi di un'esistenza ordinata e dotata di senso. Le strategie messe in atto dal governo statunitense, come abbiamo visto, furono due: la prima, tipica dell'età liberale precedente al 1921, fu quella dell'assimilazione diretta a rendere simile il dissimile, soffocando le distinzioni culturali o linguistiche e favorendo il conformismo verso l'ordine; la seconda, peculiare del nativismo e applicata a partire dal 1921 con il *Quota Act*, fu quella finalizzata all'espulsione degli stranieri indesiderati.

È da segnalare, inoltre, che l'emigrazione italiana verso altre nazioni europee fu invece rafforzata alla vigilia del primo conflitto mondiale dalla stipula da parte dello Stato italiano di una serie di accordi bilaterali per l'esportazione di manodopera. Questi trattati furono il riflesso della mutata tendenza dirigista e statalista dei flussi migratori a conclusione del periodo liberale. Furono, infatti, contratti accordi con la Francia a partire dal 1904, e successivamente nel 1911 e 1912 e con l'Austria-Ungheria e la Germania a partire dal 1916. Subito dopo il conflitto l'Italia firmò un nuovo accordo con il vicino paese d'Oltralpe nel 1919, per contribuire alla ricostruzione delle zone devastate dalla guerra.

In conclusione possiamo dire, che come abbiamo già avuto modo di rilevare parlando in generale dei flussi migratori internazionali, anche per l'emigrazione italiana vale il contemporaneo intervento di fattori strutturali e strategie individuali per attivare e perpetuare i flussi migratori.

### *L'emigrazione italiana durante il regime fascista*

Con l'avvento del regime fascista, la svolta in senso isolazionista di molti paesi di destinazione, e la depressione del 1929 l'emigrazione italiana subì una brusca frenata e molti connazionali decisero di rientrare. La politica del regime accentrò nelle mani dello Stato l'intera gestione dei flussi e, oltre ad un controllo diffuso sull'apparato politico e militare dello Stato, cercò di fascistizzare le ambasciate e i consolati italiani all'estero con l'immissione di uomini vicini al regime, cercando al contempo di realizzare una più attenta vigilanza sulle comunità italiane emigrate. Il fascismo, insomma, provò ad attuare una politica antimigratoria e impose il divieto d'emigrazione definitiva. Nel 1927 fu abolito il Commissariato generale per l'emigrazione, che venne sostituito con la Direzione Generale degli italiani all'estero, tutti gli organi sussidiari al Cge previsti dalla legge n. 23 del 1901 e l'Opera Bonomelli<sup>220</sup>. Nel 1928 con un decreto legge venne abolito il cosiddetto "passaporto rosso", introdotto dal Testo unico del 1919, che aveva a sua volta segnato ufficialmente la fine della "Grande emigrazione" facendo imboccare all'Italia la via del nazionalismo nella gestione dei flussi emigratori verso l'estero. Il decreto legge 21 giugno 1928, n. 1710, stabilì infatti all'articolo 1 che «il libretto passaporto è di modello unico per tutti i cittadini che per qualsivoglia ragione si rechino all'estero: così fu salva la forma ma rimase inalterata la sostanza»<sup>221</sup>.

Questi interventi non bloccarono del tutto l'emigrazione spontanea, ma contrassero notevolmente, anche grazie al complementare operato delle legislazioni restrittive nei paesi di

---

<sup>220</sup> Nel 1900 il vescovo di Cremona Geremia Bonomelli fondò l'*Opera di assistenza per gli emigrati italiani in Europa*, poi denominata Opera Bonomelli, con lo scopo di fornire ai nostri connazionali all'estero un'assistenza materiale e religiosa, fornita tanto da personale religioso quanto da personale laico. Questa non fu la sola organizzazione religiosa che cercò di fornire assistenza agli emigrati italiani. Vanno ricordate anche le congregazioni dei *Missionari e delle Suore di San Carlo Borromeo*, dette anche scalabriniane dal nome del loro fondatore il vescovo di Piacenza Giovanni Battisti Scalabrini, o le *Apostole del Sacro Cuore*, fondate dalla suora missionaria Francesca Saverio Cabrini.

<sup>221</sup> M. R. Orsini, *Leggi e politiche di governo nell'Italia liberale e fascista*, in P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze*, Donzelli, Roma, 2009, p. 319.

destinazione, le partenze degli italiani. Il fascismo iniziò anche a montare una pomposa retorica nazionalista che elogiava la nostra emigrazione, come fonte d'orgoglio nazionale per quello che i nostri compatrioti erano riusciti a realizzare in terra straniera, mentre cercava, sul versante dell'azione concreta, di limitarla e controllarla. Provava, in ultima analisi, a contenerla sul piano della rappresentazione simbolica:

Il fascismo cercava, e riusciva - almeno agli occhi di gran parte dell'opinione pubblica - a tramutare l'emigrazione da segno di crisi sociale, se non proprio di contestazione politica, in segno di forza, di successo del proprio programma. Poco importa che i trasferimenti definitivi promossi dal fascismo durante il ventennio fossero al massimo un centinaio di migliaia contro i molti milioni di persone che mutavano residenza di propria iniziativa<sup>222</sup>.

Il regime provò anche ad estendere il suo controllo sulle comunità italiane all'estero, cercando di individuare nel loro ritrovato nazionalismo - accresciuto durante la Grande Guerra e ulteriormente infiammato dalla questione di Fiume, dalla svolta restrittiva delle politiche migratorie e dalle nuove ondate di razzismo xenofobo - il punto d'appoggio su cui edificare la propria opera di penetrazione. In questo contesto molte associazioni italiane e diverse testate giornalistiche, ad esempio in terra statunitense, si legarono al regime. Grazie alla stipula dei Patti Lateranensi, molti parroci italiani in terra d'emigrazione iniziarono a propagandare gli ideali fascisti e con la guerra di Etiopia si manifestò la profonda adesione di molti italo-americani al regime. Gaetano Salvemini valutava che solo un 5% degli emigrati italiani negli Stati Uniti fosse effettivamente fascista, un altro 35% era costituito da filo-fascisti, mentre un 10% era anti-fascista. L'altro 50%, secondo lo storico italiano, era costituito da individui interessati solo ai propri affari personali<sup>223</sup>. Al di là di queste valutazioni, il fascismo riuscì a penetrare nelle comunità italiane all'estero, ma non ne assunse mai il totale controllo.

Il regime tentò, inoltre, di guidare le migrazioni interne e le opere di colonizzazione agricola dell'Agro romano pontino, di alcune zone della Sicilia e delle colonie nell'Africa orientale italiana e in Libia<sup>224</sup> durante gli anni '30 e i movimenti internazionali verso la Germania nazista, a seguito dell'accordo italo-tedesco del 1938.

L'opera di colonizzazione più importante fu sicuramente quella dell'Agro pontino, che diede vita a due differenti tipologie di flussi. Una prima ondata emigratoria fu costituita dagli operai impiegati nelle opere di bonifica. Questi vissero pessime condizioni di lavoro e regimi di sfruttamento, oltre a drammatiche condizioni igienico-sanitarie che culminarono nelle infezioni malariche. La seconda ondata riguardò, invece, le famiglie che si trasferirono nelle zone bonificate per colonizzarle. Le operazioni di bonifica, segnate da un'ingente spesa finanziaria e dalla discontinuità nei lavori, furono dirette dall'Opera Nazionale Combattenti, quelle di colonizzazione dal Commissariato per le migrazioni e la colonizzazione interna, a cui era attribuito il compito di selezionare le famiglie beneficiarie delle nuove terre. Tali famiglie provenivano prevalentemente dalle campagne, segnate dalla crisi, del Nord Italia, soprattutto dal Veneto e dal Friuli, o dalla Romania, dalla Jugoslavia e dalla Francia. In quest'ultimo caso si trattava di famiglie rurali di discendenza italiana che rientravano in patria.

La colonizzazione dell'Agro pontino si concluse sostanzialmente in un fallimento. La disciplina militaresca imposta dall'ONC e l'utopia tradizionalista del regime, nonché lo

---

<sup>222</sup>O. Gaspari, *Bonifiche, migrazioni interne, colonizzazioni (1920-1940)*, in P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze*, Donzelli, Roma, 2009, p. 324.

<sup>223</sup>G. Salvemini, *Italian fascist activities in the United States*, Center for Migration Studies, New York, 1977.

<sup>224</sup>La propaganda fascista cercò di spingere i nostri emigranti a preferire alle mete nel Nuovo mondo quelle nei possedimenti coloniali in Africa orientale e in Libia. La realtà storica però smentì quella vantata dal regime e si può ritenere alquanto inconsistente il flusso di coloni italiani verso queste zone. Addirittura è stato calcolato che la presenza di connazionali era più consistente nelle colonie non italiane del Mediterraneo, anziché nelle nostre colonie. Comunque, il numero di italiani che si trasferirono in Libia si aggira intorno alle 130.000 unità, mentre quello nei possedimenti dell'Africa orientale italiana intorno alle 150.000. A tal proposito si veda N. Labanca, *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Il Mulino, Bologna, 2010.

sfruttamento economico e l'isolamento dei coloni, che spesso sfociò in episodi di violenza, soffocarono la libera iniziativa privata e costrinsero questi stessi individui a partire, nel primo dopoguerra, verso altri lidi.

Per quanto riguarda l'importazione verso la Germania nazista di manodopera italiana, il fascismo firmò il trattato del 1938 per tre ordini di ragioni: 1) ottenere in cambio forniture di carbone necessarie per un paese come il nostro privo di giacimenti naturali di materie prime; 2) favorire un afflusso di rimesse che avrebbe rinvigorito l'economia interna; 3) abbassare la pressione demografica e i livelli di disoccupazione nelle campagne del Nord Italia.

Con l'avvio del secondo conflitto mondiale, la richiesta di forza lavoro industriale da parte dell'alleato tedesco crebbe. Furono organizzati treni speciali per la Germania sui quali furono fatti salire i lavoratori prelevati dalle fabbriche italiane. Anche in questo caso gli operai italiani si trovarono a vivere in dure condizioni. Nel 1943, con la crisi dell'economia tedesca, l'Italia richiese il rimpatrio dei suoi cittadini. L'accordo fu raggiunto secondo un regime di rimpatri scaglionati. A seguito, però, della deposizione di Mussolini e del conseguente armistizio dell'8 settembre oltre 100.000 lavoratori italiani che ancora non erano ritornati in patria furono trasformati in «lavoratori schiavi, abbassando le loro condizioni di vita al livello di quelle dei polacchi, da tempo trattati alla guisa di esseri di razza inferiore»<sup>225</sup>.

### *L'emigrazione italiana dal secondo dopoguerra agli anni Settanta*

Nel dopoguerra l'emigrazione italiana ricominciò a crescere<sup>226</sup>, favorita dalle politiche liberiste dei primi governi repubblicani e dall'intensificazione dei collegamenti aerei, che rendevano meno traumatica l'esperienza migratoria in quanto facilitavano le possibilità di rientro in patria anche per brevi soggiorni. Tra il 1945 e il 1970 si assistette ad una ripresa delle migrazioni transoceaniche (che però non raggiunsero più i livelli del grande esodo tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo), all'incremento delle migrazioni interne al paese, sospinte dal miracolo economico e dirette sulla traiettoria che dal Mezzogiorno portava all'Italia settentrionale, in particolare al triangolo industriale, e dalle campagne conduceva in città, e all'aumento delle migrazioni intraeuropee, dovute ai processi di ricostruzione delle nazioni coinvolte nel conflitto. In termini assoluti, le migrazioni verso l'Europa continentale superarono di gran lunga quelle dirette verso le mete al di là dell'oceano<sup>227</sup>.

L'emigrazione volontaria verso le mete transoceaniche, invece, vide un decremento in termini assoluti rispetto al passato. La percentuale degli uomini diminuì a causa della recente guerra che aveva falciato la popolazione italiana, mentre aumentò la presenza femminile, favorita, ad esempio, dall'accordo tra Italia e Argentina per facilitare i ricongiungimenti familiari<sup>228</sup>. Le migrazioni intercontinentali in questo periodo, dunque, furono segnate da

---

<sup>225</sup> B. Mantelli, *L'emigrazione di manodopera italiana nel Terzo Reich (1938-1943)*, in P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze*, Donzelli, Roma, 2009, p. 351.

<sup>226</sup> Va segnalato anche che con la fine del secondo conflitto mondiale e il passaggio alla Jugoslavia di Tito dell'Istria e della Dalmazia, si verificò un consistente esodo di italiani per rientrare in patria. A tal proposito si veda R. Pupo, *Guerra e dopoguerra al confine orientale d'Italia 1938-1956*, Del Bianco, Udine, 1999.

<sup>227</sup> A proposito dei flussi transoceanici, va ricordato che subito dopo la conclusione della guerra molti gerarchi e collaborazionisti fascisti abbandonarono la patria per dirigersi in America Latina, soprattutto in Argentina, Brasile e Venezuela. Anche in questo caso si può parlare di due tipi d'emigrazione: una legale, che coinvolse tutti coloro che non erano soggetti a pendenze di legge; una clandestina, che riguardò i gerarchi e i criminali fascisti con contese legali. Nel primo caso, questo flusso di persone incontrò non solo il supporto del ministero degli Interni italiano, ma soprattutto l'appoggio in Argentina del governo di Perón, interessato a ricevere i fascisti italiani per affinità politica e i tecnici e gli ingegneri stranieri per incrementare l'industrializzazione del paese. Nel secondo caso, i criminali di guerra riuscirono a raggiungere le mete agognate grazie all'aiuto degli ambienti fascisti locali, che procurarono i passaporti falsi, e al sostegno del Vaticano, che fornì ospitalità nei conventi.

<sup>228</sup> In storiografia, proprio per sottolineare la prevalenza femminile di certi viaggi transoceanici, si è soliti parlare delle "navi delle mogli", per indicare i bastimenti carichi di emigranti alla fine della seconda guerra mondiale.

bassi tassi di rimpatri e da una maggiore permanenza, dovuta appunto al trasferimento di interi nuclei familiari.

Le tradizionali mete di destinazione (Stati Uniti, Brasile e Argentina) non furono però quelle più scelte dai nostri connazionali, anche a causa dei provvedimenti restrittivi ancora in vigore sul suolo americano e alla stagnazione economica dei due paesi sudamericani. A queste mete si preferirono altri paesi (Canada, Venezuela e Australia) dove la crescita industriale, l'incremento delle estrazioni minerarie e la costruzione di nuove infrastrutture creavano le condizioni ideali per nuovi insediamenti.

Il livello socioculturale di coloro che partirono fu più alto rispetto a quello dei loro predecessori. All'emigrazione degli ingegneri, si affiancò la tendenza di molte nostre imprese di aprire sedi all'estero, soprattutto nell'America del Sud. Questo orientamento imprenditoriale, generò un'intensificazione dei movimenti di operai specializzati e di tecnici diplomati e laureati<sup>229</sup>. Di conseguenza, tra le file della nostra emigrazione diminuirono gli addetti all'agricoltura, mentre si ingrossarono le file degli esperti nel settore industriale e dei servizi. La scelta migratoria fu sempre meno segnata dalle condizioni di miseria in partenza e sempre più caratterizzata da considerazioni razionali in termini economici e di possibilità di carriera.

I movimenti di popolazione più consistenti di questo periodo furono, come è già stato ricordato, quelli che interessarono l'emigrazione di operai italiani verso i paesi dell'Europa continentale. Le necessità di ricostruzione postbellica e l'intensa crescita economica del Vecchio continente, incrementò la domanda di lavoro, soprattutto nell'industria, in molte società del Centro e del Nord Europa, incapaci da sole di soddisfare i bisogni del sistema produttivo. Si ricorse così alla stipula di un complesso di accordi bilaterali con i paesi del Mediterraneo, compresa l'Italia, che avevano a disposizione un *surplus* di manodopera non qualificata nelle zone meno sviluppate e più densamente popolate dei loro territori:

La stagione d'oro degli accordi bilaterali fu quella tra il 1946 e il 1948, quando l'Italia firmò intese con Francia, Belgio, Gran Bretagna, Svizzera, Olanda, Lussemburgo, Svezia, Cecoslovacchia e Argentina. Questi accordi furono poi progressivamente modificati e aggiornati. La stagione degli accordi post-bellici si chiuse nel 1955, con la firma tra Italia e Germani federale. I rapporti bilaterali però proseguirono a lungo, con la firma di ulteriori trattati, protocolli e provvedimenti simili. Gli accordi bilaterali furono uno degli strumenti più utilizzati per promuovere la ripresa dell'emigrazione italiana. In realtà, l'Italia fu molto attiva anche nel contesto multilaterale, ponendo la questione della libera circolazione della manodopera in tutte le sedi possibili: dalle Nazioni unite alla cooperazione europea<sup>230</sup>.

Si trattò, dunque, di un'emigrazione economica, dipendente dal lavoro all'estero, in cui i nostri emigranti, in prevalenza provenienti dalle regioni del Sud Italia, furono obbligati ad una permanenza temporanea (modello del lavoratore ospite), che non mancò comunque di determinare forme di insediamento più duraturo. Anche in questo caso la maggior parte dei flussi fu composta da gruppi di uomini privi di famiglia e in età lavorativa.

I governi italiani che si succedettero al potere considerarono l'emigrazione una "necessità vitale", secondo una famosa formula di Alcide De Gasperi, per sbloccare i nodi della nostra economia. Il flusso di rimesse che arrivò entro i nostri confini nazionali, infatti, contribuì in maniera considerevole a riequilibrare la bilancia dei pagamenti. Inoltre, l'afflusso di connazionali verso l'estero ridusse la disoccupazione e, di conseguenza, abbassò la conflittualità sociale e incrementò il consenso politico.

Durante il primo periodo di questi consistenti flussi, dal 1948 al 1958, la domanda di lavoro rimase stabile per l'intero decennio e la permanenza dei nostri lavoratori assunse le dinamiche

---

<sup>229</sup> Questa nuova composizione sociale, produsse in molte comunità italiane all'estero svariate espressioni di conflittualità intergenerazionale tra i membri della vecchia emigrazione e i nuovi arrivati. Molte associazioni mutualistiche del passato videro diminuire il loro peso sociale e i consumi culturali dei nostri connazionali si avvicinarono a quelli degli autoctoni.

<sup>230</sup> M. Colucci, *L'emigrazione italiana in Europa 1945-57*, Donzelli, Roma, 2008, p. 316.

del cosiddetto modello circolare. I paesi che ricevettero un più cospicuo numero di nostri connazionali furono la Francia<sup>231</sup>, il Belgio e la Svizzera. Le condizioni di vita e di lavoro furono in molte zone (si pensi ad esempio alle miniere di carbone belghe, in particolar modo a quelle nel bacino di Charleroi) abbastanza dure, con molti rischi per la salute dei lavoratori e delle loro famiglie. Numerose furono anche gli incidenti mortali e gli episodi di razzismo. In Belgio, ad esempio, il semplice disprezzo si tramutò in tragedia nel 1951, «quando i custodi del carcere di Liegi ammazzano - schiacciandolo - un minatore italiano incarcerato»<sup>232</sup>.

La tragedia di Marcinelle, dove per uno scoppio di gas morirono ben 136 italiani, ebbe un considerevole eco mediatico che determinò a partire dal 1956 un consistente calo dei flussi diretti verso il paese fiammingo e la contemporanea apertura di nuovi sbocchi alternativi a quelli più tradizionali.

Dal 1958 al 1973 furono la Svizzera, con cui ci univa una lunga tradizione di spostamenti transfrontalieri, ma soprattutto la Germania, grazie a livelli alti di crescita economica, i paesi che accolsero il maggior numero di lavoratori peninsulari non qualificati. Nello stesso periodo consistenti spostamenti di popolazione avvenivano all'interno del territorio italiano:

A partire dal 1958, infatti, la domanda europea di manodopera esplose come nessuno aveva previsto, e per diversi anni l'immigrazione (tanto italiana che, sempre più ampiamente, di altri paesi mediterranei, sia europei che africani) afflù non solo verso gli impieghi temporanei nell'edilizia o nell'agricoltura, ma in misura ancor più cospicua in quelli disponibili nelle grandi fabbriche della produzione fordista di automobili, macchinari, elettrodomestici e altri beni di consumo. Per l'emigrazione italiana fu una sorta di rivoluzione. Tra il 1958 e il 1963 oltre un milione e mezzo di persone lasciarono il Meridione. Più di un terzo di esse andarono verso la Svizzera e verso il nuovo motore dell'economia continentale, la Germania. Ma le altre 900.000 - e questa fu la grande novità - andarono nelle fabbriche e nei cantieri del Nord Italia. Dal Sud si emigrava cioè con ritmi imponenti verso le aree urbane e industriali sia italiane che europee. Non a caso intorno al 1962-63 la disoccupazione italiana toccò il suo minimo storico, e nel corso del decennio l'emigrazione transoceanica si esaurì definitivamente<sup>233</sup>.

Mentre l'emigrazione verso le zone continentali fu caratterizzata dalla temporaneità dei soggiorni e, quindi, da alti tassi di rimpatri, gli spostamenti interni alla penisola, invece, si distinsero per una maggiore stabilità e permanenza degli insediamenti. L'apporto degli emigranti meridionali, infatti, fu determinante per lo sviluppo dell'industria italiana e l'integrazione della nostra economia nel sistema comunitario e in quello internazionale. L'affluenza di manodopera a bassa qualificazione dalle regioni del Mezzogiorno contribuì infatti in maniera considerevole a far crescere la produzione industriale e, di conseguenza, ad aumentare le esportazioni e a riequilibrare la bilancia dei pagamenti.

Gli accordi bilaterali<sup>234</sup> con i paesi esteri interessati, i salari più alti e, soprattutto, la costruzione del Mercato comune europeo favorirono ancora di più l'afflusso della manodopera italiana nelle zone industriali del Centro Europa. Questi spostamenti seguirono l'andamento della domanda di lavoro ed ebbero, quindi, una natura fortemente temporanea. Molti individui decisero, infatti, di spostarsi, a seconda anche delle possibilità offerte dai reticoli sociali in cui erano inseriti, in mercati del lavoro contigui (Germani, Svizzera, Italia settentrionale) in base alle possibilità temporanee di impiego e di reddito<sup>235</sup>. Anche le donne furono interessate da questi spostamenti.

---

<sup>231</sup> Soprattutto nell'immediato dopoguerra, numerosi furono gli italiani che cercarono di entrare clandestinamente nel territorio francese attraverso le Alpi. Per una disamina più completa di questo argomento si veda G. A. Stella, *L'orda. Quando gli albanesi eravamo noi*, cit.

<sup>232</sup> A. Morelli, *In Belgio*, in P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, *Storia dell'emigrazione italiana. Arrivi*, Donzelli, Roma, 2009, p. 168.

<sup>233</sup> F. Romero, *L'emigrazione operaia in Europa (1948-1973)*, in P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze*, Donzelli, Roma, 2009, pp. 407-408.

<sup>234</sup> La Germania stipulò, come abbiamo visto, un accordo con l'Italia nel 1955. A questo trattato, il paese teutonico fece seguire altri accordi con la Grecia, la Jugoslavia e la Turchia.

<sup>235</sup> E. Reyneri, *La catena migratoria. Il ruolo dell'emigrazione nel mercato del lavoro di arrivo e di esodo*, Il Mulino, Bologna, 1979.



Le condizioni di lavoro e i salari furono migliori rispetto agli anni '50, ma anche in questo caso non mancarono, soprattutto in Svizzera, gli episodi di razzismo e di aggressione contro i lavoratori italiani, accusati di rubare il lavoro ai locali e di inquinare le strutture sociali e le tradizioni dei paesi ospitanti. In Svizzera, ad esempio, si verificarono diversi omicidi di operai italiani e molti incidenti sul lavoro, come quella di Mattmark dove nel 1965 morirono 55 connazionali a seguito di una frana. I processi su questi incresciosi avvenimenti spesso si conclusero con sentenze d'assoluzione per gli imputati. Al di là di questi episodi, colpiscono molto di più il nostro orgoglio il ricordo degli infamanti cartelli contro i nostri emigrati affissi nelle vetrine dei bar e dei ristoranti o i tre referendum (1969, 1972 e 1974), per fortuna senza esiti concreti, promossi da James Schwarzenbach per fermare «l'orda degli invasori», o, ancora, la storia di migliaia di bambini costretti a vivere nascosti a casa perchè non legittimamente presenti sul territorio elvetico<sup>236</sup>.

Sia la Svizzera che la Germania adottarono il cosiddetto modello del "lavoratore ospite", basato su di una politica di rotazione dei permessi di lavoro e, conseguentemente, di *turnover* della forza lavoro. Sia per i lavori stagionali che per quelli industriali la presenza straniera, agli occhi della società di destinazione, era giustificata solo per periodi limitati nel tempo e vincolati al lavoro. In un certo senso queste nazioni non si percepivano come paesi d'immigrazione:

Per quel che riguarda la Germania, il principio di base della *Ausländerpolitik* (la politica nei confronti degli stranieri) fin dall'inizio è stato quello di definirsi come «paese di non immigrazione», cioè come paese dove i lavoratori si recano per un «soggiorno prolungato», alla fine del quale è previsto un «ritorno volontario». Questa definizione da una parte appare come una potente negazione di una situazione di fatto (se si tiene conto dei milioni di immigrati stranieri che la Germania ha assorbito), dall'altra ha la funzione di governare e controllare meglio l'afflusso degli stranieri (e negli anni Settanta di limitarlo)<sup>237</sup>.

Con la crisi petrolifera all'inizio degli anni Settanta, iniziarono le politiche migratorie fortemente restrittive. La stagnazione economica determinò un calo della domanda di lavoro e l'emigrazione italiana iniziò a diminuire. Da questo momento in poi l'*Ausländerpolitik* tedesca diede vita ad una sorta di politica del doppio binario diretta: da un lato, ad incentivare il ritorno in patria dei lavoratori stranieri e limitare l'ingresso di nuovi immigrati; dall'altro, a facilitare l'integrazione degli immigrati decisi a rimanere. Quindi, il modello del "lavoratore ospite" non impedì la stabilizzazione dell'immigrazione e la costituzione, all'interno dei confini dei paesi d'immigrazione, di comunità straniere costituite da numerosi nuclei familiari. La costituzione di insediamenti permanenti ha generato nella società tedesca il bisogno di garantire l'incorporazione di queste persone all'interno della società e scongiurare così l'inasprimento del conflitto sociale. Molti provvedimenti vennero presi, soprattutto in rapporto alle seconde generazioni di immigrati segnate da bassi livelli di rendimento scolastico e da modelli comportamentali devianti, per favorire l'inserimento permanente nel mercato del lavoro locale. Gli esiti nel corso degli anni furono sostanzialmente buoni e per gli immigrati italiani in Germania si sono aperte diverse opportunità tanto nel lavoro subordinato, quanto in quello autonomo:

Alcune dipendono dalla storia della nostra emigrazione, che induce a considerare come tipicamente italiani determinati mestieri (gelatai, stuccatori, ecc.). Altre risultano dalla tradizione del lavoro familiare autonomo di molti immigrati e dalla possibilità di reclutare come manodopera i familiari [...]. Ulteriori opportunità nascono dai cambiamenti del mercato, come il mutato orientamento dei consumatori tedeschi. L'orientamento verso una migliore qualità e una maggior differenziazione ha aperto nuove nicchie economiche in alcuni settori, come la gastronomia, l'alimentazione, l'abbigliamento. Anche un settore tradizionale dell'artigianato italiano, l'edilizia, ha beneficiato di questo cambiamento [...]. Altre opportunità sono aperte dalle conoscenze linguistiche e culturali, che permettono di attivare e intrattenere rapporti commerciali con altri italiani, all'estero e in Italia. Con lo

---

<sup>236</sup> G. A. Stella, *L'orda. Quando gli albanesi eravamo noi*, cit.

<sup>237</sup> E. Pugliese, *L'Italia tra migrazioni internazionali e migrazioni interne*, cit., pp. 38-39.

sviluppo delle attività autonome è mutata anche la struttura sociale e l'immagine della comunità italiana, così come di altre. Oggi, accanto agli operai, esistono in effetti una classe media e un gruppo di laureati e artisti<sup>238</sup>.

Molti italiani nondimeno decisero di rientrare, non solo per la crisi dell'economia europea, ma anche per una serie di motivazioni personali, tra cui il crescente desiderio di riunirsi alle famiglie lasciate in patria. Molti connazionali, tuttavia, erano già partiti con l'intenzione di trascorrere solo un periodo di lavoro all'estero, per incrementare le entrate familiari, con l'obiettivo ultimo di rientrare nella località di partenza.

Gli anni Settanta, insomma, segnarono la conclusione dell'emigrazione italiana, che da questo momento venne ritenuta soltanto un fenomeno storico superato, anche se flussi minori (sia interni alla penisola che verso l'estero), ma costanti, continuarono ad esistere. Lo sviluppo industriale del nostro paese, l'integrazione sia a livello europeo, sia a livello mondiale della nostra economia e le misure sempre più restrittive messe in atto nelle società d'accoglienza determinarono la conclusione dell'esperienza emigratoria. Inoltre, le migliorate condizioni di vita e di lavoro di molte regioni italiane disincentivarono le partenze.

Ancora oggi, per la verità, sono presenti movimenti migratori interni al nostro territorio o diretti verso l'estero, la cui consistenza numerica, se paragonata ai flussi passati, appare però esigua. È comunque da rilevare un certo *trend* di crescita, tanto che in alcuni settori dell'opinione pubblica nazionale sta iniziando a generare un certo allarmismo sociale. Si pensi, ad esempio, alla "fuga di cervelli" (*brain drain*) dal nostro paese verso università e imprese straniere. La situazione appare tanto più preoccupante se si considera il fatto che lo Stato italiano ha speso cospicue somme di denaro per la formazione di questi individui, ma non potrà usufruire, in termini sociali e monetari, dei brevetti e delle innovazioni che questi nostri connazionali creano in altri paesi. Andrebbe approfondita, inoltre, la rinnovata vitalità di una certa mentalità migratoria e la percezione sociale, soprattutto nella fascia costituita dai giovani che si affacciano al mondo del lavoro dopo un periodo di formazione universitaria, di alcuni paesi stranieri come mercati del lavoro più adeguati, rispetto a quello interno, dove investire la propria professionalità. Questi argomenti ovviamente esulano dagli obiettivi del presente lavoro, ma sembra tuttavia utile segnalarli nella speranza di approfondimenti futuri da parte delle scienze sociali.

### 2.3 L'IMMIGRAZIONE STRANIERA IN ITALIA: "UNA FOTOGRAFIA SOCIALE"

A partire dagli anni Settanta la nostra nazione si è trasformata da tradizionale paese d'emigrazione in nuova meta d'immigrazione. È infatti in questi anni che il saldo migratorio, riferito agli italiani, diventa positivo e la formazione dei primi nuclei stranieri inaugura il nuovo ruolo della nostra penisola. I primi arrivi furono accolti in un contesto di "vuoto legislativo". Molti commentatori hanno difatti spiegato la trasformazione dell'Italia in nuova area d'approdo, riferendosi proprio all'inesistente legislazione nazionale e alla contemporanea chiusura delle più tradizionali mete di destinazione.

*Dai primi arrivi ad oggi: consistenza quantitativa e distribuzione territoriale*

L'Italia non è una tradizionale meta di flussi migratoria in età contemporanea<sup>239</sup>. Per questo motivo, nessuna precedente comunità straniera svolse una funzione di richiamo da qualche

---

<sup>238</sup> E. Pichler, *Migrazione ed economia etnica: la piccola imprenditoria italiana a Berlino*, in M. Delle Donne, U. Melotti, *Immigrazione in Europa. Strategie di inclusione-esclusione*, Ediesse, Roma, 2004, p. 141.

<sup>239</sup> Va ricordato che la nostra penisola è stata per secoli meta d'immigrazione. A partire dal Cinquecento, però, i flussi in entrata iniziarono a diminuire. In questo periodo, grazie alla progressiva marginalizzazione della nostra economia a favore dei paesi del Centro e del Nord Europa, l'Italia divenne prevalentemente un'area di partenza.

particolare provenienza. Il fenomeno fu così libero di manifestarsi senza influenze antecedenti. Negli anni '70 del Novecento, grazie al crescente livello d'integrazione della nostra economia con quelle degli altri paesi sviluppati, la maggior parte delle presenze straniere in Italia era costituita da cittadini provenienti dai paesi occidentali. Alcune comunità immigrate provenienti dal Terzo mondo, per la verità, si formarono (si pensi a quella tunisina in Sicilia), ma non raggiunsero in questa fase un'entità consistente.

Tra gli anni '80 e gli anni '90, invece, si registrò un'inversione di tendenza che portò ad un considerevole incremento dei flussi provenienti dalle nazioni in via di sviluppo e dall'Europa orientale e alla contemporanea diminuzione di quelli dai paesi occidentali<sup>240</sup>. I primi ad arrivare furono alcuni profughi provenienti dal Corno d'Africa, in fuga dalle peggiori atrocità. A queste correnti provenienti dalle ex colonie italiane dell'Africa orientale, si aggiunse un movimento di persone provenienti dal Maghreb, principalmente dal Marocco e dalla Tunisia. Subito dopo si inserirono gli arrivi dall'Africa subsahariana, una delle zone più povere del mondo, dall'Asia e dall'America latina.

Negli anni successivi si verificò, piuttosto, un considerevole aumento dei flussi provenienti dall'Est Europa. Con la caduta del regime comunista in Albania, nel luglio del 1990 avvenne il primo sbarco di profughi sulle coste della Puglia. L'arrivo degli albanesi ebbe un forte eco mediatico e rese manifesta all'opinione pubblica nostrana la trasformazione del paese in nuova zona d'approdo. Ad un'iniziale clima d'accoglienza e apertura, infatti, subentrarono gradualmente sentimenti di paura e di chiusura. Sul piano delle presenze, comunque, rimanevano ancora più numerose le comunità immigrate provenienti dal Nord Africa.

Nel corso dell'ultimo decennio del XX secolo e nei primi anni del XXI secolo, con la caduta del Muro di Berlino, l'incremento dell'immigrazione albanese e di quella proveniente dai paesi dell'ex Jugoslavia e dell'ex Unione Sovietica, favorita anche dall'allargamento dell'Unione Europea, è cresciuta la presenza degli europei orientali. Il numero complessivo di questi immigrati ha così superato quello degli stranieri di più antico stanziamento.

Al 31 dicembre del 2009, infatti, tra le prime dieci comunità straniere presenti in Italia ben cinque sono dell'Est Europa (Romania con 887.763 presenze, Albania 466.684, Ucraina 174.129, Polonia 105.608, Moldavia 105.600). Consistenti rimangono comunque alcune comunità maghrebine (Marocco 431.529, Tunisia 103.678) e asiatiche (Repubblica Popolare Cinese 188.352, Filippine 123.584, India 105.863). Seguono poi molti altri paesi sia dell'Europa dell'Est, sia dell'Africa, dell'Asia e del Sud America (Macedonia 92.847, Perù 87.747, Ecuador 85.940, Egitto 82.064, Sri Lanka 75.343, Bangladesh 73.965, Senegal 72.618, Pakistan 64.859, Serbia 53.875, Nigeria 48.674, Bulgaria 46.026, Ghana 44.353, Brasile 44.067, Bosnia-Erzegovina 31.341, Algeria 25.449, Repubblica Dominicana, 22.920). È da segnalare, inoltre, la presenza di consistenti collettività provenienti dal Nord Europa: Germania 42.302, Francia 32.956, Regno Unito 29.184, Federazione Russa, 25.786<sup>241</sup>.

#### **ITALIA. Prime 30 collettività di stranieri residenti (31.12.2009)**

*Paese di cittadinanza v.a. % vert. Paese di cittadinanza v.a. % vert.*

|                               |        |                     |      |
|-------------------------------|--------|---------------------|------|
| Romania 887.763               | 21,0 % | Senegal 72.618      | 1,7% |
| Albania 466.684               | 11,0 % | Pakistan 64.859     | 1,5% |
| Marocco 431.529               | 10,2 % | Serbia, Rep. 53.875 | 1,3% |
| Cinese, Rep. Popolare 188.352 | 4,4 %  | Nigeria 48.674      | 1,1% |

A tal proposito si veda G. Pizzorusso, M. Sanfilippo, *Rassegna storiografica sui fenomeni migratori a lungo raggio in Italia dal basso medioevo al secondo dopoguerra*, in «Bollettino di Demografia storica», n. 13, 1990.

<sup>240</sup> Si noti che il termine immigrato, con tutte le valenze negative che esso comporta, è applicato solo ai migranti terzomondiali, quelli cioè provenienti dalle regioni povere del mondo, mentre gli stranieri che arrivano dagli altri paesi occidentali o da nazioni economicamente avanzate non sono percepiti come socialmente indesiderabili. Lo stesso discorso vale nei confronti di quelle personalità, come attori o campioni dello sport, che pur essendo cittadini di paesi in via di sviluppo perdono qualsiasi caratterizzazione negativa a causa della loro posizione privilegiata sul piano economico e sociale.

<sup>241</sup> Caritas/Migrantes, *Immigrazione. Dossier Statistico 2010*, Idos, Roma 2010.

|   |                                |
|---|--------------------------------|
| Ucraina 174.129 4,1 %                     | Bulgaria 46.026 1,1%           |
| Filippine 123.584 2,9 %                   | Ghana 44.353 1,0 %             |
| India 105.863 2,5 %                       | Brasile 44.067 1,0 %           |
| Polonia 105.608 2,5 %                     | Germania 42.302 1,0 %          |
| Moldova 105.600 2,5 %                     | Francia 32.956 0,8 %           |
| Tunisia 103.678 2,4 %                     | Bosnia-Erzeg. 31.341 0,7%      |
| Macedonia, ex Rep. Jugoslava 92.847 2,2 % | Regno Unito 29.184 0,7%        |
| Perù 87.747 2,1 %                         | Russa, Fed. 25.786 0,6%        |
| Ecuador 85.940 2,0 %                      | Algeria 25.449 0,6%            |
| Egitto 82.064 1,9 %                       | Dominicana, Rep. 22.920 0,5%   |
| Sri Lanka (ex Ceylon) 75.343 1,8 %        | Altri Paesi 459.953 0,9%       |
| Bangladesh 73.965 1,7 %                   | <b>Totale 4.235.059 100,0%</b> |

FONTE: Dossier Statistico Immigrazione Caritas/Migrantes. Elaborazioni su dati Istat

All'inizio del 2010, includendo tutte le persone regolarmente soggiornanti seppure non ancora iscritte in anagrafe, è stato calcolato che gli stranieri presenti sul nostro territorio sono circa 4 milioni e 919.000 (1 immigrato ogni 12 residenti)<sup>242</sup>. Il numero di immigrati è quasi triplicato nell'ultimo decennio, con un aumento dei residenti di circa 3 milioni di unità. La popolazione immigrata incide del 7% su quella nazionale, ma in Emilia Romagna, Lombardia e Umbria si arriva ad oltre il 10% e in alcune province dell'Italia settentrionale addirittura al 12%.

La maggior parte degli immigrati vivono nel Nord Italia e nel Lazio (497.940, 11,8%). La Lombardia accoglie un quinto dei residenti stranieri (982.225, 23,2%). Poco meno di un decimo vive in Veneto (480.616, 11,3%) e in Emilia Romagna (461.321, 10,9%), mentre Piemonte e Toscana si attestano su livelli di poco inferiori (rispettivamente 377.241, 8,9% e 338.746, 8,0%). Sono comunque cresciute anche le comunità immigrate stanziate nelle regioni del Centro e del Mezzogiorno (Campania 147.057 3,5%, Sicilia 127.310 3,0%, Puglia 84.320 2,0%, Abruzzo 75.708 1,8%, Calabria 65.867 1,6%, Sardegna 33.301 0,8%, Basilicata 12.992 0,3%, Molise 8.111 0,2%)<sup>243</sup>.

#### ITALIA. Popolazione straniera residente per regioni (31.12.2009)

Regione v.a. % vert. Provincia v.a. % vert.

|                             |                               |
|-----------------------------|-------------------------------|
| Piemonte 377.241 8,9        | Lazio 497.940 11,8            |
| Valle d'Aosta 8.207 0,2     | Campania 147.057 3,5          |
| Liguria 114.347 2,7         | Abruzzo 75.708 1,8            |
| Lombardia 982.225 23,2      | Molise 8.111 0,2              |
| Trentino A.A. 85.200 2,0    | Puglia 84.320 2,0             |
| Veneto 480.616 11,3         | Basilicata 12.992 0,3         |
| Friuli V.G. 100.850 2,4     | Calabria 65.867 1,6           |
| Emilia Romagna 461.321 10,9 | Sicilia 127.310 3,0           |
| Marche 140.457 3,3          | Sardegna 33.301 0,8           |
| Toscana 338.746 8,0         |                               |
| Umbria 93.243 2,2           | <b>Totale 4.235.059 100,0</b> |

FONTE: Dossier Statistico Immigrazione Caritas/Migrantes. Elaborazioni su dati Istat

<sup>242</sup> Intanto, però, complice la fase di recessione, sono cresciute anche le reazioni negative degli autoctoni. Gli italiani sembrano lontani, nella loro percezione, da un adeguato inquadramento della realtà migratoria. Mediamente, infatti, essi ritengono che gli stranieri incidano per il 23% sulla popolazione residente (sarebbero quindi circa 15 milioni, tre volte di più rispetto alla loro effettiva consistenza) e che i "clandestini" siano più numerosi dei migranti regolari (mentre le stime accreditano un numero tra i 500.000 e i 700.000). Su questa distorta percezione influiscono diversi fattori, tra i quali anche l'appartenenza politica.

<sup>243</sup> Caritas/Migrantes, *Immigrazione. Dossier Statistico 2010*, cit.

Dunque, sembra continuare quella tendenza secondo cui:

[...] una cospicua parte delle comunità straniere si distribuisce lungo l'asse padano, con un peso che tende a scemare, se si eccettua il Lazio, via via che ci si sposta verso sud, tanto sul versante adriatico quanto su quello tirrenico. Un certo rilievo è assunto, comunque, da quegli spazi "di frontiera" (Friuli, Puglia e Sicilia) interessati in considerevole misura da flussi diretti verso altre destinazioni<sup>244</sup>.

La distribuzione regionale degli immigrati cambia a seconda delle nazionalità. Diversi fattori incidono su questa dislocazione: le specializzazioni etniche che, come vedremo più avanti, si delineano in determinati settori produttivi; la vicinanza geografica alle aree di provenienza; le peculiarità dei mercati locali del lavoro; l'influenza delle reti sociali migratorie localmente radicate.

Roma, che è stata a lungo la provincia con il maggior numero di immigrati, ha perso nel 2010 il primato rispetto a Milano (405.657 rispetto a 407.191). Quote consistenti di stranieri si trovano anche a Torino, Brescia, Mantova, Piacenza, Reggio Emilia, Prato. Insomma, comunità immigrate sono presenti su tutto il territorio nazionale, comprese le zone di provincia e quelle rurali, in prevalenza del Sud Italia dove è richiesta manodopera alloctona a basso prezzo. Molti immigrati, inoltre, si spostano regolarmente da una zona all'altra del nostro territorio a causa dei lavori stagionali, tanto in agricoltura quanto nel settore dei servizi.

Per ciò che concerne le modalità insediative, queste sono molto differenziate a seconda dei contesti. In generale, comunque, va registrato un diffuso disagio abitativo, collegato a meccanismi di esclusione sociale e instabilità economica:

Le precarie modalità di sistemazione abbracciano una vasta gamma di casi: dall'asilo temporaneo presso i centri di prima accoglienza ai ripari notturni dei senzatetto sotto i portici, in macchina o nei vagoni ferroviari; dall'alloggio di fortuna in capannoni dismessi, come quelli occupati con il beneplacito dei piccoli imprenditori di Milano o di Brescia, all'insediamento in fabbricati fatiscenti e in accampamenti abusivi nella campagna romana, nelle cascine dell'alta valle del Tevere o nelle case-fabbrica dei comuni vesuviani, fino ai pagliericci posti tra i ruderi delle campagne prossime alle città di Puglia e Calabria. Tra l'altro, l'insediamento in spazi marginali e degradati da parte degli stranieri è una delle condizioni che si associano con maggiore virulenza nell'immaginario collettivo all'idea di un comportamento deviante<sup>245</sup>.

In molti casi l'immigrato, soprattutto se in condizioni di irregolarità, vive una situazione abitativa peggiore di quella lasciata in patria. A queste precarie sistemazioni se ne associano anche di migliori: l'autocostruzione degli alloggi, spesso supportati da cooperative miste, costituite cioè da italiani e stranieri, che usufruiscono di una qualche forma di sostegno regionale e di credito bancario; la condivisione di appartamenti, presi in affitto con parenti, amici, connazionali, spesso però ad un canone superiore di quello solitamente pagato dagli italiani; l'acquisto di una casa, una tendenza in crescita negli ultimi anni. Questi più opportuni alloggi sono in genere vissuti da immigrati regolari. Nel complesso comunque la situazione non appare certo confortante. Se a questo si aggiunge la carenza di abitazioni popolari, che generano spesso conflitti con gli autoctoni, la diffidenza di alcuni proprietari ad affittare agli immigrati o lo sfruttamento economico di altri, che invece locano immobili in pessime condizioni strutturali, in cui stipano più persone di quelle che potrebbero contenere, a canoni eccessivamente alti, e il caro affitti si capisce bene che la situazione è ben lontana dal migliorare.

Dai dati fin qui considerati, emerge un ritratto dell'immigrazione straniera in Italia alquanto frammentata. La grande varietà di provenienze - sono più di 180 le nazionalità straniere presenti sul nostro territorio - complica notevolmente le strategie d'inserimento e

---

<sup>244</sup> F. Amato, *Atlante dell'immigrazione in Italia*, Carocci, Roma, 2008, p. 28.

<sup>245</sup> F. Amato, *Atlante dell'immigrazione in Italia*, cit., p. 92.

d'integrazione all'interno della società italiana; visto che non è possibile elaborare un unico modello. Si è, insomma, dinanzi ad una considerevole diversificazione dei percorsi migratori, uno per ogni comunità. Anzi, questa eterogeneità tenderà a crescere nei prossimi anni.

La consistenza quantitativa delle diverse comunità immigrate varia anche a seconda della nazionalità e dipende da una molteplicità di fattori: modelli migratori, canali di comunicazione con i paesi di partenza, tipologia dei network sociali, congiunture del mercato internazionale e di quello italiano, ecc. Il progetto migratorio, inoltre, può anche mutare nel tempo in relazione sia alle condizioni di vita e di inserimento nel paese d'accoglienza, sia al cambiamento delle caratteristiche del paese d'origine.

In questi ultimi anni, in definitiva, si assiste ad una maggiore stabilizzazione dell'immigrazione straniera in Italia. Nonostante la motivazione economica rimanga quella prevalente, è da registrare un incremento dei permessi di soggiorno per motivi familiari. L'ingresso di interi nuclei domestici allunga quindi i tempi di permanenza degli immigrati sul territorio nazionale. Si registra anche un più equilibrato rapporto tra i sessi, anzi le donne<sup>246</sup> incidono mediamente per il 51,3%, con la punta massima del 58,3% in Campania e del 63,5% a Oristano, e quella più bassa in Lombardia (48,7%) e a Ragusa (41,5%), e la crescita del numero di coniugati e dei figli nati da entrambi genitori stranieri<sup>247</sup>. Crescono anche i matrimoni misti (nel 2008 erano 23.970 i figli nati da coppie miste in Italia, 8 su 10 da padri italiani e madri straniere) e la presenza di minori residenti in Italia (932.675). Oltre un ottavo dei residenti stranieri (572.720, 13%) è di seconda generazione, per lo più bambini e ragazzi nei confronti dei quali l'aggettivo "straniero" è del tutto inappropriato, in quanto accomunati agli italiani dal luogo di nascita, di residenza, dalla lingua, dal sistema formativo e dal percorso di socializzazione. A differenza della chiusura su altri aspetti, gli italiani sembrano essere più propensi alla concessione della cittadinanza a chi nasce in Italia seppure da genitori stranieri<sup>248</sup>.

Cresce, di conseguenza, il numero degli alunni di origine straniera nelle scuole italiane. I figli degli immigrati iscritti a scuola sono 673.592 e incidono per il 7,5% sulla popolazione scolastica. I dati mettono in evidenza un ritardo scolastico tre volte più elevato rispetto agli italiani, sottolineando la necessità di dispiegare più risorse per il loro inserimento nel caso in cui giungano per ricongiungimento familiare.

Nel 2009 sono giunti nel nostro paese anche 6.587 minori non accompagnati, dei quali 533 richiedenti asilo, provenienti da 77 paesi (Marocco 15%, Egitto 14%, Albania 11%, Afghanistan 11%), in prevalenza maschi (90%) e di età compresa tra i 15 e i 17 anni (88%). Tra i di essi non sono più inclusi i romeni (almeno un terzo del totale), che in quanto comunitari vengono presi in carico dai servizi comunali. Non sempre, al raggiungimento del diciottesimo anno, le condizioni attualmente previste (3 anni di permanenza e 2 anni di inserimento in un percorso formativo) consentono di garantire loro un permesso di soggiorno<sup>249</sup>.

Cresce pure la presenza, all'interno della popolazione immigrata, della fascia d'età compresa tra i 40 e i 59 anni. Si tratta principalmente di individui che vivono in Italia già da parecchio tempo: un altro sintomo della maggiore stabilizzazione delle compagini straniere. Sulla base dell'età pensionabile si può stimare che nel quinquennio 2011-2015 chiederanno la pensione circa 110.000 stranieri, pari al 3,1% di tutte le nuove richieste di pensionamento. Dai 15.000

---

<sup>246</sup> Per molte comunità straniere, in particolar modo quelle provenienti dall'Europa dell'Est, ma lo stesso discorso vale anche per alcuni paesi dell'America Latina e dell'Asia, la presenza femminile, attirata dalle opportunità di inserimento lavorativo nel settore domestico e di cura alla persona, è maggiore di quella maschile. In molti nuclei familiari, spesso è la moglie la prima a migrare. Dunque, anche in Italia si rileva una crescente femminilizzazione dei flussi migratori.

<sup>247</sup> Secondo l'ultimo *Dossier* statistico della Caritas, nel corso del 2009 sono oltre 77.000 i figli di genitori stranieri: 21.000 in Lombardia, 10.000 nel Veneto e in Emilia Romagna, 7.000 in Piemonte e nel Lazio, 6.000 in Toscana, almeno 1.000 in tutte le altre regioni italiane, fatta eccezione per il Molise, la Basilicata, la Calabria e la Sardegna. Queste nascite incidono per il 13% su tutte le nuove nascite e per più del 20% in Emilia Romagna e Veneto.

<sup>248</sup> Caritas/Migrantes, *Immigrazione. Dossier Statistico 2010*, cit.

<sup>249</sup> Caritas/Migrantes, *Immigrazione. Dossier Statistico 2010*, cit.

pensionamenti nel 2010, pari al 2,2% di tutte le richieste, si passerà ai 61.000 nel 2025, pari a circa il 7%. Attualmente è pensionato tra gli immigrati 1 ogni 30 residenti e tra gli italiani 1 ogni 4. Nel 2025, i pensionati stranieri saranno complessivamente circa 625.000 (l'8% dei residenti stranieri). A tale data, tra i cittadini stranieri vi sarà circa 1 pensionato ogni 12 persone, mentre tra gli italiani il rapporto sarà di circa 1 a 3<sup>250</sup>.

In questo quadro di maggiore stabilità delle comunità alloctone - anche se ancora predominante in quasi tutte le compagini straniere rimane la tendenza ad un soggiorno temporaneo - si rendono sempre più urgenti interventi, principalmente sul piano pubblico, che possano garantire una migliore integrazione sociale e più bassi livelli di conflittualità sociale.

In conclusione, dai dati esposti risulta chiaro il contributo straniero al riequilibrio del deficit demografico che da tempo segna la nostra società. L'invecchiamento della popolazione nazionale sta appesantendo il carico previdenziale dello Stato, determinando anche la diminuzione della popolazione di origine italiana.<sup>251</sup> La presenza degli immigrati, al contrario, sta rallentando questa tendenza: sul piano demografico, i tassi di natalità sono più alti tra le immigrate rispetto alle italiane e quindi cresce la popolazione residente in Italia; sul piano fiscale, il gettito dei lavoratori stranieri, che pagano 7,5 miliardi di euro di contributi previdenziali e dichiarano al fisco un imponibile di oltre 33 miliardi di Euro, contribuisce anche a sostenere il sistema paese<sup>252</sup>. Naturalmente per invertire la tendenza all'invecchiamento della popolazione residente la sola immigrazione è insufficiente. Sarebbe auspicabile, allora, un maggiore intervento statale con politiche a sostegno delle famiglie. Senza immigrati, inoltre, molti settori produttivi sarebbero costretti a chiudere e il sistema Italia, se privato della forza lavoro necessaria a sorreggerlo, rischierebbe nel giro di pochi anni di crollare.

### *Inserimento lavorativo*

Gli immigrati danno un contributo considerevole all'economia italiana: sono circa il 10% dei lavoratori dipendenti; sono titolari del 3,5% delle imprese; incidono per l'11,1% sul Prodotto interno lordo (dato del 2008); pagano 7,5 miliardi di euro di contributi previdenziali; dichiarano al fisco un imponibile di oltre 33 miliardi di euro. Per di più, Il rapporto tra spese pubbliche sostenute per gli immigrati e i contributi e le tasse da loro pagati (2.665.791 la stima dei dichiaranti) va a vantaggio dell'Italia<sup>253</sup>.

Circa 2 milioni sono i lavoratori stranieri in Italia. Secondo i dati Istat, nel 2009, un anno in cui l'occupazione complessiva è diminuita di 527.000 unità, i lavoratori stranieri occupati sono aumentati di 147.000 unità, arrivando a quota 1.898.000, con una incidenza dell'8,2% sul totale degli occupati (nell'anno precedente l'incidenza era del 7,5%). Il loro tasso di occupazione, rispetto al 2008, è passato dal 67,1% al 64,5% (quello degli italiani è sceso al 56,9% dal 58,1%), mentre quello di disoccupazione è aumentato dall'8,5% (media 2008) all'11,2% (per gli italiani il cambiamento è stato dal 6,6% al 7,5%). Nel 2010, ogni 10 nuovi

---

<sup>250</sup> Caritas/Migrantes, *Immigrazione. Dossier Statistico 2010*, cit.

<sup>251</sup> Tale diminuzione è dovuta sia a questioni strutturali, ad esempio la precarizzazione del lavoro che allontana nel tempo il momento della procreazione per molte giovani coppie, e culturali, come la diffusione di alcuni modelli comportamentali individualisti ed edonisti.

<sup>252</sup> Va sottolineato, ad esempio, che negli anni 2000 il bilancio annuale dell'Inps è risultato costantemente in attivo (è arrivato a 6,9 miliardi), anche grazie ai contributi degli immigrati. Per ogni lavoratore, la cui retribuzione media annua è di circa 12.000 euro, i contributi sono pari a quasi 4.000 euro l'anno.

<sup>253</sup> Secondo le stime riportate dalla Caritas, le uscite sono pari a circa 10 miliardi di euro (9,95): 2,8 miliardi per la sanità (2,4 per gli immigrati regolari, 400 milioni per gli irregolari); 2,8 miliardi per la scuola, 450 milioni per i servizi sociali comunali, 400 milioni per politiche abitative, 2 miliardi a carico del Ministero della Giustizia (tribunale e carcere), 500 milioni a carico del Ministero dell'Interno (Centri di identificazione ed espulsione e Centri di accoglienza), 400 milioni per prestazioni familiari e 600 milioni per pensioni a carico dell'Inps. Le entrate assicurate dagli immigrati, invece, si avvicinano agli 11 miliardi di euro (10,827): 2,2 miliardi di tasse, 1 miliardo di Iva, 100 milioni per il rinnovo dei permessi di soggiorno e per le pratiche di cittadinanza, 7,5 miliardi per contributi previdenziali.

disoccupati 3 sono immigrati e, tuttavia, il fatto che svolgono mansioni umili ma essenziali è servito a proteggerli da conseguenze più negative.

Sul piano occupazionale gli immigrati svolgono una funzione complementare rispetto agli italiani, anziché, come molti vorrebbero far credere, concorrenziale o addirittura sostitutiva della manodopera locale. Essi, infatti, eseguono prevalentemente lavori a bassa qualificazione, disertati dagli italiani, fondamentali per il mantenimento del nostro sistema economico e, soprattutto, di molti settori produttivi dove scarseggia l'offerta di lavoro autoctona. Come si è visto, l'Italia non ha firmato alcun accordo bilaterale per reclutare la manodopera poco qualificata di cui necessita, né sono stati istituiti meccanismi di *skill filters* per selezionare gli immigrati. Non vi è, dunque, una regia politica dei flussi. Gli immigrati si sono inseriti in certi mercati del lavoro in modo del tutto naturale. È in questi settori, infatti, che gli stranieri hanno trovato sempre maggiori spazi d'inserimento a causa dell'abbandono di certe professioni da parte degli italiani o del rifiuto delle nuove generazioni di svolgere lavori particolarmente gravosi e socialmente poco attraenti<sup>254</sup>.

A ciò si aggiunga che la funzione complementare dei lavoratori immigrati favorisce migliori opportunità occupazionali per gli autoctoni. Venendo a mancare, o a cessare di crescere, gli stranieri nei comparti produttivi considerati non appetibili dagli italiani (agricoltura, edilizia, industria, settore domestico e in tanti altri servizi), il paese sarebbe impossibilitato ad affrontare il futuro. È quanto ci è stato ricordato il primo marzo 2010 dallo "sciopero degli stranieri", ispirato a una analoga manifestazione francese, con l'astensione dal lavoro e dagli acquisti e la presenza in piazza per far sentire la propria voce. C'è da dire, inoltre, che una volta affermatasi l'identificazione di una professione come *immigrant job*, la reticenza degli autoctoni verso quel mestiere tende a crescere. Anzi, in molti ambiti della nostra società, si afferma l'idea che determinate etnie sono più affini, per presunte attitudini naturali, a specifiche mansioni. Si vengono così a costituire vere e proprie nicchie professionali etniche che, a loro volta, si auto-perpetuano attraverso: un'identificazione che tende ad allargarsi a livello sociale, anche nelle compagini straniere; datori di lavoro più inclini ad affidare determinate mansioni ai lavoratori appartenenti a quella specifica etnia ritenuta più idonea per quei compiti; costituzioni di catene migratorie che facilitano l'inserimento dei nuovi arrivati proprio in questi settori produttivi.

Un'economia postfordista come la nostra, segnata dalla flessibilità e dalla precarizzazione del lavoro, dalla preminenza del settore dei servizi, dalla segmentazione del mercato occupazionale, da più alti tenori di mobilità territoriale, da una tendenza alla diminuzione delle garanzie sociali e dalla crescita dell'economia sommersa, riflette quindi i suoi effetti anche sulle compagini immigrate.

Il settore secondario comunque non è stato abbandonato. Nei distretti industriali del Nord Italia, molti operai generici o alla prima specializzazione sono infatti stranieri. Anzi, è possibile affermare che molte imprese, soprattutto del Nord-Est, trovano nella manodopera immigrata la forza lavoro di cui necessitano per sopravvivere. Gli episodi di discriminazione in ogni modo non mancano. Secondo molti studi gli atti di razzismo, non solo in ambito lavorativo, colpiscono maggiormente gli africani, i romeni, i cinesi, i marocchini, i bangladesi<sup>255</sup>. Tra i lavoratori immigrati è più elevata la percentuale dei non qualificati (36%), molto spesso perché sotto-inquadrati (il 41,7% rispetto alla media del 18%). Il

---

<sup>254</sup> Questa dinamica non riguarda solo coloro che sono forniti di titoli di studio elevati, ma anche una folta schiera di popolazione in età lavorativa con livelli di formazione professionale. Con questo discorso, ovviamente, non si vuole generalizzare, ma solo affermare che siamo di fronte ad una tendenza in crescita. Sempre più italiani accettano forme di sistemazione precaria nel terziario, con salari esigui ma con un prestigio sociale superiore, e rifiutano professioni, socialmente meno seducenti, ma capaci di garantire una maggiore sicurezza monetaria. Nella nostra esperienza quotidiana, infatti, non è raro sentire le lamentele di imprenditori, artigiani e commercianti disposti ad offrire un impiego, ma impossibilitati a farlo per carenza di candidati. L'altra faccia della medaglia di questo discorso, è che in molti casi i datori di lavoro preferiscono gli immigrati per abbassare i costi di produzione e i livelli di protezione sociale a cui sono tenuti per legge. Una moltitudine di situazioni differenziate, dunque, coesistono in vari contesti territoriali.

<sup>255</sup> Ad esempio, è noto che alcune compagnie di assicurazione praticano agli immigrati polizze RC auto più costose a causa del cosiddetto "rischio etnico".



sottoinquadramento non diminuisce in modo significativo anche quando si risiede da molti anni in Italia. Rilevante è anche la quota dei sotto-utilizzati (il 10,7% rispetto alla media del 4,1%). Inoltre, 4 stranieri su 10 lavorano in orari disagiati (di sera, di notte, di domenica). In media, la retribuzione netta mensile nel 2009 è stata di 971 euro per gli stranieri e 1.231 euro per gli italiani, con una differenza a sfavore degli immigrati del 23% e di ulteriori 5 punti percentuali per le donne straniere<sup>256</sup>. Nel complesso, comunque, alcuni miglioramenti salariali e lavorativi si notano rispetto al passato, soprattutto per quegli immigrati che possono vantare una certa anzianità di soggiorno in Italia. Quasi sempre però si tratta di piccoli avanzamenti di carriera nelle occupazioni manuali ed esecutive.

L'arrivo di manodopera straniera e il decentramento della produzione all'estero, altra caratteristica dell'economia postfordista, stanno anche contribuendo alla costituzione di forme di economia transnazionale, in cui l'Italia, o almeno alcune sue aree, si trova sempre più coinvolta e le ricadute sui luoghi d'origine - in termini di rimesse, di relazioni economiche e di spinte allo sviluppo - appaiono crescenti. Nello stesso tempo, si assiste ad un mutamento in senso multiculturale di varie aree del nostro territorio.

Anche in agricoltura il contributo degli immigrati appare significativo. Lavori stagionali (e quindi mobilità territoriale), crescita dell'economia informale e il ritorno di forme di caporalato, sembrano essere le caratteristiche dell'occupazione straniera in questo settore. Al Nord Italia, la situazione appare nel complesso leggermente migliore. Una maggiore regolarità, infatti, caratterizza il lavoro immigrato nelle imprese zootecniche. Al Sud, invece, si assiste in molti contesti territoriali ad un vero e proprio sfruttamento, soprattutto degli irregolari, con orari di lavoro pesantissimi, salari irrisori, condizioni di vita drammatiche e totale mancanza di diritti sindacali. Spesso gli stranieri sono costretti a vivere nei casolari abbandonati o in sistemazioni di fortuna situati in molte zone rurali del nostro paese. Sono frequenti anche gli spostamenti territoriali di compagini immigrate per seguire i ritmi del lavoro contadino e i periodi di raccolta.

Va segnalata, inoltre, la scarsa attenzione dei governi italiani nel controllo dei sistemi di reclutamento della manodopera irregolare e delle condizioni salariali, sindacali e di sicurezza sul lavoro. Questo atteggiamento dello Stato italiano che, da un lato tende a restringere le possibilità d'ingresso sul suolo nazionale mediante politiche migratorie restrittive, mentre dall'altro riduce i controlli sullo sfruttamento del lavoro degli immigrati in diversi settori produttivi (si pensi anche all'edilizia, solo per citarne uno), ha portato un attento studioso del fenomeno migratorio nel nostro contesto nazionale come M. Ambrosini a parlare di «importazione riluttante», nel senso che, per scopi politici ed elettorali, si combatte pubblicamente l'ingresso di gruppi di immigrati irregolari in Italia, accusandoli di costituire un problema sociale in termini economici e di sicurezza, mentre dall'altro, consapevoli della necessità economica a cui rispondono gli immigrati per molte imprese italiane, si tende a chiudere un occhio, se non addirittura due, sullo sfruttamento di questa manodopera «clandestina» e a regolarizzare i flussi irregolari solo in un secondo momento:

La versione italiana dell'«importazione riluttante» di manodopera straniera è dunque basata su un atteggiamento di accentuata restrizione formale, controbilanciata da forme di tolleranza, se non sostanziale, in ogni caso abbastanza ampia, che sfocia in un riconoscimento a posteriori dell'ingresso e dell'inserimento degli immigrati nel mercato del lavoro. In questo modo, l'importazione di lavoratori ha privilegiato la copertura dei fabbisogni di lavoro a bassa qualificazione, per il quale il reclutamento dei lavoratori italiani era diventato difficile, e la mobilità territoriale interna insufficiente. L'apertura all'assunzione di immigrati qualificati resta invece pressoché sconosciuta<sup>257</sup>.

Insomma, l'economia vuole gli immigrati, mentre la società tende a rifiutarli<sup>258</sup>.

---

<sup>256</sup> Caritas/Migrantes, *Immigrazione. Dossier Statistico 2010*, cit.

<sup>257</sup> M. Ambrosini, *Richiesti e respinti. L'immigrazione in Italia come e perchè*, Il Saggiatore, Milano, 2010, p. 71.

<sup>258</sup> G. Bolaffi, *I confini del patto. Il governo dell'immigrazione in Italia*, Einaudi, Torino, 2001. Naturalmente, atteggiamenti di apertura, di sostegno e di dialogo non mancano in molti settori della nostra società. Va

Per quanto riguarda l'area dei servizi, il lavoro immigrato trova i suoi spazi soprattutto nelle aree urbane, anche di piccola e media dimensione, e metropolitane (Milano, Roma e Torino su tutte). Si tratta di impieghi in settori come le costruzioni, la ristorazione, le imprese di pulizia, i trasporti e, in particolar modo per le immigrate, nel lavoro domestico e di assistenza agli anziani. In quest'ultimo settore, la prevalenza del lavoro "in nero" è schiacciante<sup>259</sup>. In uno Stato sempre meno attento alle esigenze delle famiglie, il cui sistema di welfare si basa principalmente sui trasferimenti monetari anziché sulla fornitura di servizi, le famiglie sopperiscono a questa mancanza ricorrendo al lavoro privato, in particolar modo a quello informale offerto dalle immigrate, anche se non è del tutto assente la componente maschile. Le difficoltà di questi tipi di lavoro, che spesso presuppongono un'assistenza continuata e quindi la coabitazione con lo stesso datore di lavoro, non attirano gli autoctoni e generano così mercati del lavoro informali in cui si inseriscono diverse etnie immigrate, prevalentemente dall'Est Europa. Anche in questo caso, assistiamo ad una identificazione tra tipo di mansione da svolgere e caratteristiche intrinseche di alcuni gruppi etnici, nonché di specifiche identità di genere. Si sono così formate delle vere e proprie nicchie professionali, supportate da precise catene migratorie e da un sistema di sponsorizzazione da parte dei datori di lavoro italiani, che individuano, ad esempio, nelle donne filippine quelle più adatte a svolgere i compiti della colf, mentre nelle europee orientali (polacche, ucraine, romene) le più idonee per i compiti di assistenza agli anziani. Questo particolare mercato del lavoro si basa e, a sua volta, alimenta forme irregolari d'immigrazione.

A livello occupazionale gli immigrati non solo incidono per circa il 10% sul totale dei lavoratori dipendenti - prevalentemente in nero, con bassi livelli salariali e senza alcuna tutela giuridica - ma sono sempre più attivi anche nel lavoro autonomo e imprenditoriale, dove riescono a creare nuove realtà aziendali anche in questa fase di crisi. Sono circa 400.000 gli stranieri tra titolari di impresa, amministratori e soci di aziende, ai quali vanno aggiunti i rispettivi dipendenti. A Milano i pizzaioli egiziani sono più di quelli napoletani, così come sono numerosi gli imprenditori tessili cinesi a Carpi (Modena) e Prato, e quelli della concia ad Arzignano (Vicenza), in questo caso non solo cinesi ma anche serbi. Ogni 30 imprenditori operanti in Italia 1 è immigrato, con prevalenza dei marocchini, dediti al commercio, e dei romeni, più propensi all'imprenditoria edile<sup>260</sup>:

Il lavoro autonomo, al contrario, si è presto configurato anche in Italia come la più importante alternativa all'integrazione subalterna. Una soluzione, bisogna sottolineare, che appare coerente con la storia sociale dell'Italia, in cui il passaggio al lavoro indipendente è stato, e probabilmente rimane, il più accessibile canale di promozione sociale per le classi popolari<sup>261</sup>.

Spesso le precarie condizioni nel mercato del lavoro dipendente, spingono molti stranieri ad accollarsi rischi imprenditoriali. Il lavoro autonomo, dunque, sembra essere per molti migranti una possibilità di promozione sociale sia all'interno della comunità nazionale, sia all'interno della società italiana. Si tratta prevalentemente di attività nel settore dei servizi personalizzati ad alta intensità di lavoro, la cui formazione è stata favorita dall'introduzione nel nostro

---

comunque segnalata una generale chiusura, fomentata da strumentalizzazioni politiche e dai messaggi allarmistici di alcuni media, dell'opinione pubblica nostrana.

<sup>259</sup> A settembre 2009, nell'ultima regolarizzazione degli addetti al settore domestico e di cura alla persona sono state presentate quasi 300.000 domande. Questa cifra ci fornisce un'immagine chiara dell'estensione di questo mercato sotterraneo che tende a sostenere l'afflusso di manodopera straniera irregolare sul nostro territorio..

<sup>260</sup> Secondo il *Dossier della Caritas*, al 31 maggio 2010 sono risultate iscritte 213.267 imprese con titolare straniero, 25.801 in più rispetto allo stesso periodo dell'anno precedente, un aumento che attesta la dinamicità del settore anche in periodo di crisi. Nei primi cinque mesi del 2010 le imprese sono aumentate al ritmo del 13,8%, e a ritmi ancora superiori in Toscana e nel Lazio. Queste aziende incidono, come precisato, per il 3,5% su tutte le imprese operanti in Italia e per il 7,2% su quelle artigiane. È molto dinamico anche il settore delle imprese cooperative (69.439 soci), sia di produzione che di consumo. Se, oltre che dei titolari e dei soci, si tiene conto degli amministratori (87.485), delle altre funzioni societarie (18.622) e di 131 figure la cui funzione non è stata classificata, si arriva a un totale di 388.944 posizioni lavorative e a un complesso occupazionale che include oltre mezzo milione di posizioni, tenendo conto anche dei lavoratori dipendenti.

<sup>261</sup> M. Ambrosini, *Richiesti e respinti*, cit., p. 67.

ordinamento giuridico dalla legge n. 40 del 1998 (legge Turco-Napolitano) che ha liberalizzato il lavoro autonomo. Un incremento notevole si registra anche per quelle attività in subappalto, in special modo nell'edilizia e nei servizi di trasporto, in cui spesso la ditta che appalta (italiana) scarica la maggior parte dei rischi e degli oneri su quella concessionaria (straniera).

La mentalità imprenditoriale di molti immigrati non per forza si è formata in Italia, anzi molto spesso è stata modellata nel paese d'origine. Infatti, i titolari di impresa stranieri possiedono spesso elevati titoli di studio, che non vengono però riconosciuti in Italia, e provengono da famiglie con una posizione sociale e un capitale sociale notevole a disposizione, tanto in patria quanto nella comunità nazionale nel paese di destinazione. Non mancano, pure, forme di imprenditorialità etnica, come la vendita di prodotti alimentari provenienti dal paese di origine, che rispondono alla domanda interna delle comunità immigrate e utilizzano forza lavoro offerta dal contesto familiare o dalla comunità nazionale presente nella società d'accoglienza o proveniente dalle madrepatrie. Inoltre, la crescita di attività economiche autonome stanno favorendo lo sviluppo di scambi transnazionali tra paese d'emigrazione e paese d'immigrazione e l'espansione di attività economiche transfrontaliere, con ripercussioni sia nella società di partenza che in quella d'arrivo.

In generale, è possibile individuare quattro modelli territoriali in relazione al lavoro immigrato: nelle province industrializzate del Centro-Nord, è prevalente il lavoro in fabbrica, ma non mancano mansioni nel settore domestico e in agricoltura; in alcune province sempre settentrionali (come in Trentino Alto Adige), importanti flussi di manodopera straniera sono impegnati nei lavori stagionali, d'estate nel settore turistico e alberghiero e d'autunno nella raccolta della frutta; nelle grandi città italiane, è il settore dei servizi, per la verità molto variegato, ad attirare il maggior numero di migranti; nelle regioni del Sud, il modello di impiego prevalente è quello temporaneo, precario o irregolare, soprattutto nel settore agricolo, alberghiero, edile e nel lavoro domestico<sup>262</sup>. Nel complesso, quindi, l'immigrazione sta riqualificando e rivitalizzando molti settori economici e diversi spazi abitativi, senza contare le opportunità a livello culturale e sociale che saranno poi analizzate nei prossimi capitoli.

Non mancano, tuttavia, punti oscuri e dinamiche sociali che tendono a sgretolare il senso di sicurezza degli italiani. Una delle questioni che generano maggiore preoccupazione nell'opinione pubblica nostrana è senza dubbio quella della criminalità alloctona. Con il notevole aumento dei flussi migratori a partire dalla seconda metà degli anni '90, si è rafforzata nella società la diffidenza nei confronti degli stranieri. In un primo momento, la stigmatizzazione sociale colpì la comunità marocchina. In anni più recenti, lo stesso destino di etichettamento e lo stereotipo dell'immigrato delinquente ha riguardato prima gli albanesi e poi i romeni. Molte ricerche hanno però dimostrato l'infondatezza di molte accuse:

- per gli albanesi è stato mostrato che la loro stigmatizzazione è continuata per forza di inerzia anche negli anni 2000 quando, stabilizzatisi i flussi, la loro rilevanza nelle statistiche criminali è risultata in realtà fortemente ridimensionata;

- per i romeni la progressione accusatoria ha continuato ad essere accentuata, nonostante le statistiche continuino ad attestare un loro coinvolgimento più ridotto rispetto alla generalità degli immigrati;

- per gli africani, almeno relativamente alle maggiori collettività, si è visto che sussistono problemi relativi alla loro implicazione sia nella criminalità comune sia in quella organizzata, fenomeni che meritano ulteriori approfondimenti delle cause e delle dinamiche, ma non giustificano la diffusione di certi stereotipi negativi;

- per i rom<sup>263</sup>, che sono stati, sono e forse continueranno ad essere il gruppo maggiormente discusso, non raramente al di là delle loro specifiche colpe, l'accusa di rapire i bambini, ad esempio, è stata del tutto smentita da varie ricerche<sup>264</sup>.

---

<sup>262</sup> M. Ambrosini, *Richiesti e respinti*, cit., pp. 69-70.

<sup>263</sup> Si ricordi che molti rom presenti sul nostro territorio sono di nazionalità italiana.

<sup>264</sup> Caritas/Migrantes, *Immigrazione. Dossier Statistico 2010*, cit.

E ancora è stato rilevato che: la criminalità in Italia è aumentata in misura contenuta negli ultimi decenni, nonostante il forte aumento della popolazione straniera, e addirittura è andata diminuendo negli anni 2008 e 2009; il ritmo d'aumento delle denunce contro cittadini stranieri è molto ridotto rispetto all'aumento della loro presenza, per cui è infondato stabilire una rigorosa corrispondenza tra i due fenomeni; il tasso di criminalità addebitabile agli immigrati arrivati da poco nel nostro paese, quelli su cui si concentrano maggiormente le paure, è risultato più basso rispetto a quello riferito alla popolazione già residente; il confronto tra la criminalità degli italiani e quella degli stranieri porta ad affermare che gli italiani e gli stranieri in posizione regolare hanno un tasso di criminalità simile; lo stesso coinvolgimento criminale degli immigrati non autorizzati al soggiorno, innegabile, di difficile quantificazione e spesso direttamente legato alla stessa irregolarità della presenza e alle difficili condizioni di vita che ne conseguono, va esaminato con prudenza e con rigore, senza approdare subito a facili generalizzazioni.

Queste linee interpretative non devono condurre a sottovalutare il problema, ma ad osservare la realtà, vincendo i preconcetti, con maggiore realismo e spirito critico e a investire maggiormente sulla prevenzione e sul recupero, coinvolgendo i leader associativi degli immigrati. Proprio le associazioni degli immigrati sono un utile strumento, come del resto è stato per la nostra emigrazione all'estero, per incrementare i livelli di integrazione sociale.

Inoltre, va considerato il fatto che gli stessi immigrati sono spesso vittime di attività criminali (*trafficking* e *smuggling*) che richiedono un maggior controllo e una più convinta risposta da parte delle autorità pubbliche. A queste, comunque, andrebbero aggiunte una serie di misure finalizzate a favorire l'inserimento degli immigrati e ad abbassare i termini dello scontro sociale.

### *Legislazione nazionale e questioni irrisolte*

I timori e il senso di insicurezza degli italiani dipendono da molteplici fattori, non ultimo quello dell'incontro/scontro con un "Altro" sconosciuto e ritenuto potenzialmente deviante:

Infatti, il modo in cui la popolazione locale vede e razionalizza l'immigrato, cioè l'altro, non dipenderà solo dalle strutture psicologiche profonde o dall'esistenza o meno di pregiudizi etnici, ma anche da come questo «altro» si muove (o si pensa che si muova) all'interno della società, dai conflitti che la sua presenza determina, da come tutto ciò viene rappresentato dai mass media e dalla società politica e da come la pubblica amministrazione riesce a gestire il fenomeno<sup>265</sup>.

Con l'intensificarsi dei flussi migratori, a partire soprattutto dall'inizio degli anni Novanta a seguito degli sbarchi dei profughi albanesi sulle coste pugliesi, si assistette ad una crescente politicizzazione dei fenomeni migratori. Le carenze e le inefficienze delle autorità statali e un più negativo atteggiamento della società civile, fomentato anche da messaggi mediatici dai toni allarmistici e da strumentalizzazioni politiche, determinò un clima di sospetto e di minaccia che diede inizio a quella "sindrome dell'invasione", che ancora oggi pervade larghi strati dell'opinione pubblica nostrana. Soprattutto nei media, scomparve l'attenzione per il ruolo economico svolto dagli immigrati e ci si concentrò, invece, sulla loro presunta pericolosità sociale<sup>266</sup>. In questo clima di diffidenza generalizzata sia la società civile, sia i partiti politici abbandonarono le posizioni di apertura e disponibilità in favore di timori e sentimenti di chiusura e la "logica dell'emergenza", cioè di una situazione eccezionale da affrontare con la massima rapidità e il massimo rigore, segnò l'indirizzo legislativo italiano

---

<sup>265</sup> C. Bonifazi, *L'immigrazione straniera in Italia*, cit., pp. 196-197.

<sup>266</sup> R. Palomba, A. Righi, *Quel giorno che gli albanesi invasero l'Italia. Gli atteggiamenti dell'opinione pubblica e della stampa italiana sulla questione dell'immigrazione dall'Albania*, Isp Cnr, Working Papers, 2, Roma, 1992.

fino ai giorni nostri<sup>267</sup>. Tutto questo si è ripercosso sulle politiche migratorie italiane, che gradualmente si sono adeguate alle tendenze europee.

La legge Martelli del 1990, che aveva introdotto la programmazione dei flussi di lavoratori, il permesso di soggiorno per lavoro autonomo e i visti, nonché alcune misure per il respingimento alla frontiera e le espulsioni, non venne considerata adeguata ad affrontare l'emergenza albanese. Con la legge 5 febbraio 1992 n. 91 furono dettati i nuovi parametri che regolavano l'acquisizione della cittadinanza italiana. Venne favorito il mantenimento della cittadinanza da parte dei discendenti degli emigrati italiani, ma si alzò a 10 anni di continua residenza legale il termine per la naturalizzazione degli extracomunitari. In più, fu resa maggiormente difficile l'acquisizione della cittadinanza da parte dei figli di stranieri residenti in Italia.

I tentativi di modifica della legge Martelli condussero, prima alla cosiddetta legge Puglia che prevedeva la possibilità dell'intervento militare sulle coste pugliesi in caso d'emergenza e la creazione dei primi centri di assistenza finalizzati all'identificazione e all'espulsione dei migranti privi di mezzi), e, successivamente, al Decreto Dini (D. L. 489/1995), mai convertito e quindi decaduto pur rimanendo intatti i suoi effetti, che permise di sanare le pregresse irregolarità<sup>268</sup>. Il decreto prevedeva, inoltre, procedure per l'espulsione dei presunti criminali, sanzioni contro i trafficanti e i datori di lavoro irregolari, norme sul lavoro stagionale, sulla previdenza e l'assistenza sociale, nonché sull'assistenza sanitaria e sui ricongiungimenti familiari.

Bisognerà però attendere il 1998 per avere in Italia una legge organica sull'immigrazione: L. n. 40/1998, detta comunemente legge Turco-Napolitano. Tale provvedimento consentì una nuova sanatoria che regolarizzò la posizione di circa 215.000 immigrati stranieri già presenti in Italia nel marzo del 1998. Questa legge consentì anche di riorganizzare la programmazione dei flussi (quote annuali), dispose l'obbligo di un documento programmatico ogni 3 anni, facilitò l'ingresso per lavoro o anche solo per ricercare un impiego, introdusse la carta di soggiorno per i lungoresidenti e programmò le prime misure d'integrazione sociale. A queste disposizioni si aggiunsero ancora la facilitazione dell'accesso ai servizi sanitari anche per i clandestini, un più stretto controllo delle frontiere e l'istituzione dei Cpt (Centri di permanenza temporanea).

La legge Turco-Napolitano suscitò un vivace dibattito pubblico tra fautori e oppositori. La Lega Nord promosse nel 1999 un referendum abrogativo, giudicato poi inammissibile dalla Corte costituzionale e presentò una proposta di legge d'iniziativa popolare nel 2000 (legge Bossi-Berlusconi).

Dopo la vittoria del Centro-destra, nel 2002 venne promulgata la legge Bossi-Fini che inasprì la politica migratoria italiana, ma allo stesso tempo consentì una nuova sanatoria. Questa inizialmente riguardava solo domestici e badanti, ma alla fine fu estesa agli stranieri già stabilmente impegnati nell'apparato produttivo italiano e privi di procedimenti giudiziari d'espulsione. In generale furono circa 634.000 le persone regolarizzate. La Bossi-Fini, inoltre, creò il contratto di soggiorno per l'ingresso per lavoro e lo sportello unico, accorciò la durata dei permessi di soggiorno, limitò il ricongiungimento familiare, facilitò le procedure d'espulsione, portò la permanenza massima nei Cie (Centri d'identificazione ed espulsione), gli ex Cpt, da 30 a 60 giorni e rese esecutiva l'espulsione amministrativa anche prima dell'appello. Inoltre, aumentò la pena detentiva per il reingresso illegale e per il traffico dei migranti e introdusse la rilevazione delle impronte digitali per tutti gli stranieri<sup>269</sup>.

---

<sup>267</sup> Questo discorso non è ovviamente finalizzato a ritrarre il popolo italiano come razzista. Anzi, quotidianamente molti segnali di tolleranza e apertura vengono inviati sia da associazioni di volontariato, sia da istituzioni comunali o da singoli cittadini. Però, è indubbia la crescita di un'atmosfera di paura e ansietà in tutta la società nazionale.

<sup>268</sup> Non si trattò della prima sanatoria dell'immigrazione irregolare. In realtà già la legge 30 dicembre 1986 n. 943, la cosiddetta legge Foschi, che fu il primo tentativo sistematico di regolazione del fenomeno migratorio in entrata sul nostro territorio nazionale, consentì di regolarizzare circa 120.000 immigrati.

<sup>269</sup> L. Einaudi, *Le politiche dell'immigrazione in Italia dall'Unità a oggi*, Einaudi, Torino, 2007.

Nel 2006, il governo Prodi ha emanato un secondo decreto flussi per consentire l'assunzione di circa 350.000 immigrati, ha abolito le restrizioni, introdotte dal precedente governo, alla libera circolazione dei lavoratori provenienti dai nuovi stati che hanno aderito nel 2004 all'Unione europea e ha cercato di attuare le direttive comunitarie in materia di rifugiati e di ricongiungimenti familiari.

Il percorso d'inasprimento delle politiche migratorie nazionali trova la sua logica conclusione nel 2009 con l'approvazione da parte del Parlamento del cosiddetto "pacchetto sicurezza". Con questo provvedimento viene introdotto nell'ordinamento giuridico italiano il reato d'immigrazione clandestina, viene prevista anche la possibilità che la permanenza nei Centri di identificazione ed espulsione, per verificare la provenienza dei migranti, venga allungata fino ai 18 mesi e si immette una pena fino a tre anni di carcere per chi affitta case o locali ai clandestini. Si permette, inoltre, la collaborazione con le forze dell'ordine delle associazioni di cittadini organizzate in ronde, a patto che siano iscritte in un apposito elenco a cura del prefetto e non siano armate.

Anche questa legge, dal canto suo, sta consentendo la regolarizzazione di quasi 300.000 immigrati. Se nel 2008 è stato varato l'ultimo decreto flussi per lavoratori dipendenti (150.000 persone), il 2009 ha visto un decreto flussi solo per gli stagionali (80.000 unità) e nel mese di settembre 2009 è stata approvata la regolarizzazione degli addetti al settore domestico e di cura alla persona (295.112 domande presentate). Questa normativa ha consentito, insomma, di abbassare il livello dell'irregolarità, anche se il provvedimento, limitato (ufficialmente) al solo settore familiare, ha avuto un'efficacia parziale, per quanto non trascurabile, soprattutto in ragione del limite di reddito previsto (20 mila euro: limite che è stato superato mediamente nel 2008 solo da due regioni), oltre che per il fatto che l'assunzione, per un minimo di 20 ore, è stata riferita a un solo datore di lavoro. Non stupisce quindi che, secondo il Censis, nel 2010 ancora 2 addette su 5 nel settore domestico lavorerebbero in nero.

Nonostante l'inasprimento delle pene, la lotta alla clandestinità è ben lontana dal raggiungimento del suo fine ultimo. Il rapporto tra persone intercettate e persone rimpatriate, infatti, è andato diminuendo nel corso degli anni (dal 57% nel 2004 al 35% nel 2009). Nell'insieme il 58,4% delle persone trattenute nei Cie non è stato rimpatriato. Oltretutto, il fenomeno dell'immigrazione clandestina non si limita ai soli sbarchi sulle coste. Anche se questi avvenimenti hanno una forte risonanza mediatica, diretta a volte a fomentare sentimenti di insicurezza e allarmismo, il grosso dei flussi irregolari arriva dai confini terrestri e, soprattutto, dai cosiddetti *overstayers*.

L'Italia è anche uno snodo e meta forzata per donne, uomini e minori, vittime della tratta a fini di sfruttamento sessuale e, sempre più spesso, lavorativo (soprattutto in agricoltura), che si cerca di contrastare anche con la concessione del permesso di soggiorno per protezione sociale (810 permessi nel 2009) e con l'intervento del Fondo Europeo per i Rimpatri<sup>270</sup>.

Dunque, la situazione è tutt'altro che nitida e le carenze dello Stato e delle istituzioni pubbliche, nonché l'atteggiamento ostile di una quota crescente della società civile, dovrebbero suscitare una maggiore preoccupazione. In generale, l'Italia, trincerandosi dietro la "logica dell'emergenza permanente", sembra non possedere un progetto di lunga durata per provvedere all'inserimento degli stranieri all'interno della struttura societaria ed edificare il dialogo con le comunità immigrate, garantendo così una convivenza pacifica. Manca una visione d'insieme del fenomeno migratorio e le divisioni politiche non fanno altro che nascondere, agli occhi dell'opinione pubblica, le reali problematiche e le potenzialità positive della presenza straniera. Dalla "sindrome dell'invasione" sarebbe quindi auspicabile il passaggio ad una mentalità dell'incontro e del dialogo, che faccia fuoriuscire la nostra società, e soprattutto la nostra classe dirigente, da una visione emergenziale, prospettandola invece verso un più critico percorso di analisi della realtà fenomenologica.

Sempre più spesso in questi anni alle carenze statali stanno supplendo libere associazioni volontarie di cittadini. Queste implementano progetti di sostegno agli immigrati su tutto il

---

<sup>270</sup> Nel corso del 2009 sono stati aperti 212 procedimenti per reati di tratta.

territorio nazionale, con particolare attenzione alle realtà locali. Questi programmi d'intervento, inoltre, riguardano i più disparati aspetti del fenomeno migratorio. L'attuale taglio della spesa pubblica sta frenando, con conseguenza molto spiacevoli, l'operato di queste associazioni, delle amministrazioni locali e delle istituzioni sociali, compresa la scuola, vero motore dell'integrazione sociale, che operano per garantire un migliore inserimento delle compagini immigrate.

Sembra, infatti, ancora lungo il percorso che l'Italia deve seguire per costruire un proprio modello d'integrazione sociale, economica, politica, demografica e per affrontare in maniera costruttiva le nuove sfide, anche a livello culturale, prospettate dalla crescente presenza degli immigrati. Stiamo a tutti gli effetti diventando una società multietnica che deve necessariamente trovare una strategia per costruire la sua futura convivenza civile. I problemi legati alle seconde generazioni, il ritardo scolastico di molti figli di immigrati, la precarietà sul lavoro, l'esclusione sociale, le forme di discriminazione, la tutela dallo sfruttamento, il riconoscimento dei titoli di studio posseduti dagli stranieri, la questione dei rom e dei profughi, il controllo degli ingressi irregolari e il rispetto dei principi democratici, sono solo alcuni dei molti nodi spinosi che la società italiana deve assolutamente affrontare.

Nel prossimo capitolo si cercherà di capire, attraverso l'analisi del cinema italiano contemporaneo, come la nostra società percepisce e rappresenta l'immigrazione straniera. Infine, nella parte conclusiva di questo lavoro si tenterà, una volta compresa l'attuale situazione sociale, di delineare qualche indicazione pratica che possa favorire l'integrazione socioeconomica degli immigrati, la valorizzazione della loro diversità culturale e un maggiore coinvolgimento sul piano politico. Per il momento, ci limitiamo a svolgere qualche considerazione teorica sul fenomeno migratorio in generale, nella speranza che da un lato riassume il percorso fin qui svolto e dall'altro contribuisca al nostro iter d'analisi.

## **2.4 CARATTERISTICHE DEI FLUSSI MIGRATORI IN ETÀ CONTEMPORANEA: ALCUNE CONSIDERAZIONI TEORICHE**

I flussi migratori internazionali delineatisi durante la modernità hanno trovato nella dimensione statale la loro peculiare caratteristica:

[...] le migrazioni internazionali così come oggi le conosciamo sono un fenomeno relativamente recente, che si può fare risalire all'epoca in cui l'idea di Stato-nazione ha preso corpo nel continente europeo e da lì si è poi diffusa nel resto del mondo. L'idea di Stato, come abbiamo visto, porta infatti con sé quella di un confine che i non-cittadini non sono liberi di attraversare senza esserne autorizzati. Anzi, l'immigrazione rappresenta un oggetto d'analisi privilegiato per comprendere le trasformazioni che sono al cuore della modernità, giacché l'immigrato incarna la duplice rivoluzione che il mondo ha conosciuto dal 1789: la rivoluzione industriale, che ha permesso una fantastica accelerazione della mobilità umana nello spazio, e la rivoluzione politica, che in Francia ha inaugurato l'era degli Stati-nazione, fondati sul principio di nazionalità<sup>271</sup>.

Come rivela A. Sayad, l'universalità del fenomeno migratorio si iscrive oggi a pieno titolo nella logica statale:

Malgrado l'estrema diversità delle situazioni, malgrado le sue variazioni nel tempo e nello spazio, il fenomeno dell'emigrazione-immigrazione manifesta delle costanti, cioè delle caratteristiche (sociali, economiche giuridiche, politiche) che si ritrovano lungo tutta la sua storia. Queste costanti costituiscono una sorte di fondo comune irriducibile, che è il prodotto e allo stesso tempo l'oggettivazione del "pensiero di stato", una forma di pensiero che riflette, mediante le proprie strutture (mentali), le strutture dello stato, che così prendono corpo. Le categorie sociali, economiche, culturali, etiche [...] e, per farla breve, politiche con cui pensiamo l'immigrazione e più in generale tutto il nostro mondo sociale e politico, sono certamente e oggettivamente (cioè a nostra insaputa e, di

---

<sup>271</sup> L. Zanfrini, *Sociologia delle migrazioni*, cit., pp. 51-52.

conseguenza, indipendentemente dalla nostra volontà) delle categorie nazionali, perfino nazionaliste<sup>272</sup>.

E ancora, continua il sociologo algerino:

Strutture strutturate nel senso che sono dei prodotti socialmente e storicamente determinati, ma anche strutture strutturanti nel senso che predeterminano e organizzano tutta la nostra rappresentazione del mondo e, di conseguenza, questo stesso mondo [...]. Questo modo di pensare è contenuto interamente nella linea di demarcazione, invisibile o appena percettibile, ma dagli effetti considerevoli, che separa radicalmente i “nazionali” e “non-nazionali”: cioè, da una parte, quelli che possiedono naturalmente o, come dicono i giuristi, che “hanno di stato” la nazionalità del paese (il *loro* paese), cioè dello stato di cui sono cittadini e del territorio su cui si esercita la sovranità di questo stato; e, dall'altra parte, quelli che non possiedono la nazionalità del paese in cui risiedono<sup>273</sup>.

Dunque, se una continuità storica vi è sempre stata tra le varie migrazioni (le costanti di cui parla Sayad), durante la modernità questa linearità si illumina della luce dello statalismo nazionale. Questo ha fatto perdere di vista la funzione sociale positiva delle migrazioni, così come si era espressa alle origini della storia umana, e ha imposto l'idea che i grandi spostamenti di popolazione non siano più un motore primario dello sviluppo umano e societario, ma bensì una componente anarchica del mutamento sociale, un “ronzio” disturbante della regolare vita associativa e un processo perturbatore della convivenza pacifica. Questa prospettiva spiega le motivazioni di fondo che oggi, a seguito di un sempre maggiore afflusso di migranti entro i confini di molti paesi, spingono molte compagne nazionali ad optare per politiche migratorie sempre più restrittive, sia per quanto riguarda i requisiti d'ingresso entro i confini territoriali, sia per l'acquisizione delle posizioni giuridiche necessarie (permesso di soggiorno, carta di soggiorno, pratiche di acquisizione della cittadinanza, ecc.) a svolgere un normale percorso di vita entro il nuovo contesto societario<sup>274</sup>.

All'interno della cornice nazionale si spiega anche l'ambivalenza tipica dello straniero. Già Simmel aveva rilevato che questo particolare essere sociale è contemporaneamente vicino e lontano, escluso e incluso, affascinante e temibile. Lo straniero induce la comunità nazionale a mettere in atto atteggiamenti di chiusura dei propri confini culturali, ribadendone l'immutabilità, ma nello stesso tempo la spinge a porre in essere anche comportamenti di comunicazione con l'esterno e di apertura nei confronti del cambiamento sociale e dell'innovazione<sup>275</sup>.

---

<sup>272</sup> A. Sayad, *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2002, pp. 367-368.

<sup>273</sup> A. Sayad, *La doppia assenza*, cit. p. 368.

<sup>274</sup> Va ricordato che negli ultimi decenni molti Stati nazionali hanno cercato di favorire unicamente l'ingresso di immigrati altamente qualificati, attraverso rigidi criteri di selezione dei candidati. Questa tendenza si intreccia, inoltre, con altri due orientamenti: da una parte, si tende a rendere sempre più difficile l'accesso entro i confini nazionali di rifugiati per motivi umanitari o catastrofi naturali. I richiedenti asilo sono sempre più spesso percepiti come un peso parassitario considerevole sui sistemi di welfare. Molti paesi democratici occidentali, compresa l'Italia, per aggirare il problema, senza intaccare il vincolo liberale a cui le loro legislazioni nazionali sono indissolubilmente legate, optano sempre più frequentemente per esternalizzare l'assistenza presso i paesi “di transito”, che rappresentano la tappa intermedia tra la società di partenza e quella di arrivo; dall'altra parte, si cerca di combattere nel modo più severo possibile l'immigrazione irregolare e reintrodurre il modello del «lavoratore ospite», fondato sull'assunto che lo straniero viene accolto nella società di destinazione solo per il tempo necessario a svolgere la sua mansione lavorativa, senza preoccuparsi di stabilizzare l'immigrazione, in termini di integrazione nel tessuto sociale, attraverso l'apertura delle frontiere nazionali alle famiglie degli immigrati. In questo modo si cerca di evitare ogni tipo di costo sociale, economico, sociale o politico che sia. È ancora utile ricordare che dietro la chiusura delle frontiere e la lotta all'immigrazione irregolare si cela spesso un interesse economico, sottaciuto dalla società ospite, di usufruire di una manodopera a bassa qualificazione poco incline alle rivendicazioni sindacali e disposta ad accettare salari bassi. Questa condizione, che va naturalmente ad incrementare alcuni settori dell'economia sommersa, permette a molte aziende del paese di destinazione di abbattere i costi di produzione e sopravvivere così in un regime di concorrenza internazionale. Quest'ultima considerazione, come abbiamo visto, sembra trovare nel modello mediterraneo d'immigrazione, che comprende naturalmente anche il nostro paese, la sua più sistematica realizzazione.

<sup>275</sup> G. Simmel, *Excursus sullo straniero*, cit., pp. 580-599.



Z. Bauman, in linea con la sociologia simmeliana, rivela una percezione polarizzata su due livelli dell'immagine dello straniero. Per i settori più ricchi della società, capaci di impiegare cospicue risorse per i ritrovati più all'avanguardia nel campo della sicurezza privata, lo straniero è gradevole perché offre esperienze piacevoli e la sua presenza è un'interruzione della monotonia. Questi settori della società hanno un atteggiamento, che potremmo definire, di "eterofilia". La differenza è un dono e un privilegio per i recettori di sensazioni e i collezionisti di esperienze, cioè per tutti gli individui che godono di buone condizioni economiche e culturali e adottano atteggiamenti ispirati alla flessibilità e all'apertura, più che alla rigidità e alla chiusura. Gli stranieri sono un'opportunità di emancipazione in un mondo monotono e omogeneo. Per gli strati più poveri della società, invece, lo straniero rappresenta un pericolo sia di contaminazione culturale, sia di concorrenza dal punto di vista economico. La "vischiosità" che attribuiscono allo straniero è il riflesso della loro mancanza di potere. È la loro stessa mancanza di potere che cristallizza nei loro occhi la terrificante forza degli stranieri. Hanno, dunque, un atteggiamento "eterofobico". Deplorano la contaminazione e l'umiliazione della razza e finiscono, spesso, per aderire ad ideologie nazionaliste e razziste, ormai impraticabili in un mondo, come il nostro, in cui le distanze si sono accorciate e l'incontro tra culture diverse è all'ordine del giorno. Secondo il sociologo di origine polacca, il principio che regola la costituzione del risentimento verso gli stranieri è il seguente: l'acutezza dell'estraneità e l'intensità del risentimento cresce relativamente alla mancanza di potere e diminuisce in rapporto alla crescita della libertà. Ci si può attendere che meno gli individui sono in grado di controllare le loro vite e le loro identità, più essi percepiranno gli altri come vischiosi, e cercheranno in modo più frenetico di districarsi, di staccarsi dagli stranieri. Diventa, allora, opportuno ridurre la polarizzazione tra classi benestanti e classi diseredate che preclude una percezione unitaria e positiva dell'estraneità<sup>276</sup>.

Indipendentemente dalla presenza di una duplice percezione sociale dello straniero all'interno della società d'accoglienza, è necessario estendere il discorso fino alla sua origine. Lo Stato-nazione per esistere deve necessariamente discriminare tra i "cittadini" e gli "stranieri", delimitare un "noi" da un "loro", al fine di garantire un'omogeneità nazionale totale sul piano culturale, giuridico e politico. La presenza di immigrati sul territorio statale perturba l'ordine e l'identità nazionale e tutte le frontiere, invisibili o meno, poste a garanzia della purezza dello Stato e dell'integrità culturale della sua popolazione legittima. L'immigrazione, allora, rappresenta incontestabilmente un fattore di sovversione nella misura in cui mette in luce la natura storica e artificiale dello Stato-nazione. Questo in realtà non è un'entità naturale, così come spesso si vuol far credere e come siamo abituati inconsciamente a percepirlo, ma nasce da esigenze storiche e funzionali all'interno del contesto della modernità. Lo stesso senso di appartenenza nazionale e l'idea di identità nazionale nascono tanto nell'operato delle burocrazie statuali quanto, a livello più diffuso, nelle pratiche culturali dei vari individui<sup>277</sup>. Lo Stato-nazione e il nazionalismo ad esso connesso non è altro che una costruzione socio-politica in cui si è fatta coincidere la popolazione ivi residente con un determinato territorio compreso entro precisi confini nazionali, che a sua volta tende a corrispondere a precise frontiere culturali<sup>278</sup>. La presenza dell'immigrazione all'interno della società non fa altro che rivelare la storicità dell'idea nazionale, delegittimando «il pensiero di stato e compiendo un'operazione di rottura desacralizzante della *doxa*<sup>279</sup>».

A questa operazione si oppone tutto il nostro essere sociale (individuale e collettivo), cioè il nostro essere nazionale, poiché esistiamo solo nella forma e nella cornice della nazione. Ecco perché è oggi sempre più accentuata la paura dello straniero, dell'«Altro», che ci minaccia, non solo sul piano economico in quanto concorrente economico e come ulteriore voce aggiunta al bilancio statale, ma soprattutto sul piano sociale e culturale. La società

---

<sup>276</sup> Z. Bauman, *La società dell'incertezza*, Il Mulino, Bologna, 1999, p. 71.

<sup>277</sup> B. Anderson, *Comunità immaginate. Origine e fortuna dei nazionalismi*, Manifestolibri, Roma, 2009. Si veda anche E. Gellner, *Nazioni e nazionalismo*, Editori Riuniti, Roma 1985 e E. J. Hobsbawm, T. Ranger, *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino, 2002.

<sup>278</sup> M. Martiniello, *Le società multietniche*, Il Mulino, Bologna, 2000.

<sup>279</sup> A. Sayad, *La doppia assenza*, cit., p. 371.

collettivamente e i suoi membri individualmente pongono in essere, a questo punto, una vera e propria stigmatizzazione sociale dei migranti<sup>280</sup>. Si respira un'atmosfera di panico da "invasione" e questa situazione riflette l'atteggiamento di chiusura della società e le diverse pratiche sociali con cui i migranti vengono esclusi e trasformati in nemici della società<sup>281</sup>. Alessandro Dal Lago, a proposito di questo fenomeno, afferma:

Secondo un modello ormai comune a tutta l'Europa, i migranti, reali o virtuali, sono un pericolo da contrastare con ogni mezzo - dalla militarizzazione dei confini alla moltiplicazione di veri e propri campi di internamento, dall'espulsione generalizzata all' "assistenza economica" prestata ai regimi cui i migranti cercano di sottrarsi. Al rifiuto dei migranti potenziali corrisponde l'esclusione sociale di quelli presenti [...]. Si potrebbe pensare che nell'epoca della cosiddetta globalizzazione, e a più di cinquant'anni dalla sconfitta del nazismo, l'uguaglianza di tutti gli esseri e il loro diritto a muoversi liberamente per il mondo per trovarsi un'esistenza decente siano principi ovvi, anche se privi di una formulazione netta. Ma non è così. L'umanità viene divisa in maggioranze di nazionali, cittadini dotati di diritti e di garanzie formali, e in minoranze di stranieri illegittimi (non cittadini, non nazionali) cui le garanzie vengono negate di diritto e di fatto. Grazie a meccanismi sociali di etichettamento e di esclusione impliciti ed espliciti, l'umanità viene divisa tra persone e non-persone. Al mantenimento di questa distinzione contribuiscono oggi anche movimenti culturali che contestano l'universalismo, ovvero la concezione politico-morale secondo cui gli esseri umani sono uguali per diritto. Invece di concepire la diversità come pluralità, articolazione di una condizione umana comune e ugualitaria, il differenzialismo ha spesso ipostatizzato la separatezza culturale, ha mitologizzato le radici culturali e nazionali<sup>282</sup>.

Gli immigrati, allora, sono esclusi dalla sfera politica dei diritti, anzi ad essi vengono in un certo senso riconosciuti solo dei doveri come quello di lavorare e dimostrare di "comportarsi bene" per legittimare la loro presenza su di un territorio nazionale a cui non appartengono. Essi vivono continuamente all'interno di un paradosso di presenza assente, nel senso che sono fisicamente presenti per lavorare e contribuire alla crescita nazionale, ma non è riconosciuto loro alcun diritto di cittadinanza<sup>283</sup>. Esistono solo nella loro corporeità, ma sono

---

<sup>280</sup> È stato rilevato in varie occasioni e in diversi periodi e contesti, soprattutto in relazione alle seconde generazioni di immigrati, un particolare fenomeno di riconversione dello stigma sociale in emblema. A. Sayad ha abilmente rilevato che la condizione di immigrato è vissuta, tanto dalla società ospite, quanto dallo stesso immigrato, come una "colpa originaria" che aggrava la sua posizione, ad esempio in caso di comportamenti devianti e asociali, e lo costringe a vivere sotto un continuo sospetto morale e sociale. Per queste ragioni, lo straniero è tenuto sempre ad un'ipercorrettezza sociale, pena l'esclusione dalla società. In un certo senso, lo straniero occupa una posizione subordinata nella struttura dei rapporti simbolici di forza. Egli, di conseguenza, è spesso colpito da uno stigma sociale, come quello dell'immigrato delinquente, che lo spinge verso i gradini più bassi della gerarchia sociale e gli palesa la sua essenza di dominato rispetto alla società di accoglienza. Per reagire a questa condizione di marginalità ed esclusione, lo straniero, soprattutto se giovane, può decidere di trasformare lo stigma sociale di cui è vittima in un emblema. In questo caso l'immigrato radicalizza la propria identità culturale, assume le stigmate che secondo l'opinione comune lo caratterizzano come tale e le esprime in funzione oppositiva alla società ospite. In questo modo accetta la definizione dominante della sua identità e la rivendica trasformandola in emblema positivo e identitario, secondo il classico paradigma *black is beautiful*. Un caso di riconversione dello stigma in emblema è stato rilevato in relazione alle bande giovanili latinoamericane presenti in alcune città del Nord Italia. A tal proposito si veda L. Queirolo Palmas, *L'atlantico Latino delle gang. Transnazionalismo, generazioni e traduzioni nell'invenzione della "Raza"*, in «Rassegna italiana di sociologia», a. L, n. 3, luglio-settembre, 2009, pp. 491-518.

<sup>281</sup> A. Dal Lago (a cura di), *Lo straniero e il nemico. Materiali per l'etnografia contemporanea*, Costa & Nolan, Genova, 1997.

<sup>282</sup> A. Dal Lago, *Non persone. L'esclusione dei migranti in una società globale*, Feltrinelli, Milano, 1999, pp. 8-9.

<sup>283</sup> Il migrante è in un certo senso un *atopos*, una persona sempre "fuori luogo": un ibrido senza un luogo appropriato nello spazio sociale e di un luogo assegnato nelle classificazioni sociali. Vive in una posizione intermedia tra essere sociale e non-essere. Si trova in una situazione di doppia assenza. È assente nella società di origine perché risulta fisicamente non presente e gradualmente anche moralmente e socialmente. È assente nella società di destinazione, dove alla presenza fisica non fa seguito un'esistenza giuridica, politica e sociale. Sayad esprime così il doppio paradosso in cui vive continuamente l'emigrato-immigrato: «continuare a "essere presente a dispetto dell'assenza", a essere "presente anche se assente e anche là dove si è assenti" – che è la stessa cosa dell'"essere parzialmente assente là dove si è assenti" – è la sorte e il paradosso dell'emigrato. Nello stesso

giuridicamente e politicamente assenti. Sono ridotti alla condizione di “non-persone”, cioè di esseri umani che sono intuitivamente delle persone come noi (esseri umani viventi dotati di una persona sociale e culturale), cui però vengono revocate - di fatto o di diritto, implicitamente o esplicitamente, nelle transazioni ordinarie e nel linguaggio pubblico - la qualifica di persona e le relative attribuzioni. Si tratta di persone che, per ragioni politiche o ideologiche, sono escluse da ogni riconoscimento o considerazione. In breve, l’immigrato non è una non-persona per qualche caratteristica intrinseca o naturale, ma perché socialmente considerata tale, in seguito a un processo di esclusione o di vera e propria rimozione sociale:

Le implicazioni della natura giuridico-positiva (e quindi, in ultima analisi, politica) della “persona” sono abbastanza evidenti. Se è vero che una delle conquiste degli ordinamenti politici moderni è il conferimento di “diritti” solo a chi rientra a pieno titolo in tali ordinamenti, chi ne è escluso (o chi non vi è incluso) *non habet personam*, e quindi è uomo solo in senso naturale, non sociale. La cittadinanza (l’insieme di diritti di chi è legittimamente incluso in un ordinamento) è quindi condizione esclusiva della personalità sociale, e non viceversa, come recitano sia il senso comune filosofico sia quelle dichiarazioni o convenzioni internazionali che affermano o riaffermano i “diritti universali dell’uomo o della persona”. Non intendo affermare che la persona, date le sue complesse valenze di socialità e socievolezza, possa essere ridotta alla sua natura giuridico-politica, ma semplicemente che l’appartenenza ad un ordinamento (ovvero la cittadinanza nazionale) ne è la condizione esclusiva [...]. La verità è che anche le democrazie occidentali hanno costituito un doppio regime per gli stranieri o per i propri cittadini di origine straniera: si pensi solo all’internamento degli americani di origine tedesca durante la Prima guerra mondiale o a quello dei giapponesi durante la Seconda. Questi sono ovviamente casi limite. Ma [...] è anche vero che nulla impedisce, nelle nostre società democratiche e “universalistiche”, la costituzione di un doppio regime giuridico per determinate categorie come stranieri, immigrati o zingari<sup>284</sup>.

In quanto bersaglio delle ossessioni di una società e “legalmente inesistenti”, perché esclusi dai sistemi giuridici nazionali, i migranti sono esseri umani puramente marginali. Esseri che per definizioni attraversano confini, costituiscono il confine o margine di una società<sup>285</sup>. Più di un secolo fa, E. Durkheim osservò che nei rituali di punizione cerimoniali, come nel diritto penale, e in quelli meramente procedurali, come nella stigmatizzazione pubblica e mediale dei “nemici collettivi”, una società tenta di ricostruire incessantemente la sua compattezza (la “solidarietà”)<sup>286</sup>. I confini, i campi entro cui rinchiudere questa umanità disperata, rappresentano proprio questo tentativo. Il migrante, l’altro, lo straniero e la diversità rappresentata fa paura. Si ha paura del possibile “contagio culturale” con conseguente perdita di identità da parte del cittadino nazionale, si ha paura dal punto di vista economico percependo il migrante come un concorrente sleale (perché disposto a prestare mansioni più umili a salari minori) sul mercato del lavoro, si ha paura per il suo potenziale criminale. Per tutte queste ragioni, si ha timore della diversità. A questa paura si risponde con la violenza, l’emarginazione, la separazione, i muri divisorii. Siamo dentro uno dei paradossi principali della globalizzazione:

[...] migranti e profughi rappresentano uno dei paradossi o, meglio, dei conflitti più vistosi della globalizzazione. La circolazione di beni, di merci, di simboli e anche di persone, che definisce l’attuale mercato mondializzato, è possibile solo a senso unico, quando è controllata dai paesi ricchi o è a servizio dei loro interessi. In realtà, i flussi migratori sono accettati quando avvengono tra paesi sviluppati o riguardano soggetti ricchi di tutto il mondo[...]. Sono invece i “poveri” delle periferie, cioè persone che dispongono solo del proprio corpo, a essere soggetti alle restrizioni e alle dogane, in breve a essere esclusi dalla libertà di circolazione. In questo senso sono inevitabilmente “clandestini” non

---

tempo, continuare a “non essere totalmente presente là dove si è presenti, che è la stessa cosa dell’essere assente a dispetto della presenza”, a essere “assente (parzialmente) anche se presente e anche là dove si è presenti” è la condizione o il paradosso dell’immigrato». Si veda A. Sayad, *La doppia assenza*, cit., pp. 170-171.

<sup>284</sup> A. Dal Lago, *Non persone* cit. pp. 213-219.

<sup>285</sup> G. Simmel, *Excursus sullo straniero*, cit.

<sup>286</sup> E. Durkheim, *La divisione del lavoro sociale*, Edizioni Comunità, Milano, 1967.

appena pretendono di sottrarsi all'incatenamento alle condizioni di esistenza nelle loro società gerarchizzate<sup>287</sup>.

La paura dell'altro, dello straniero che ci può contagiare con la sua disperazione, facendoci scivolare nel baratro insieme a lui è, forse, la paura più forte dell'attuale fase storica. Oggi, purtroppo, la diversità incute timore, genera il panico e viene percepita come un pericolo e non come una risorsa. Si alzano muri divisorii, si erigono barriere per scongiurare il panico:

L'invenzione della nazione, con i suoi corollari di eguaglianza e fratellanza fra i membri (si noti di nuovo l'impiego di termini tipici del linguaggio religioso), riporta a un livello più ampio l'idea di una demarcazione tra "noi", interamente omogenei perché unificati dal sentimento nazionale e dalle istituzioni statuali, e gli "altri", i diversi, perché non membri della nostra compagine nazionale. In questo modo, le nazioni possono beneficiare del senso ancestrale, profondo quanto spontaneo, di solidarietà tra i membri del gruppo, che ha come contrappeso la diffidenza verso gli estranei. Non si comprenderebbe la fortuna dell'idea di nazione, giunta ad essere considerata un dato naturale e indiscusso, senza questo retroterra antropologico, rielaborato, ampliato e codificato nella forma dei confini nazionali. La modernità, attraverso l'istituzione di frontiere, cittadinanze e complessi apparati statali, è intimamente legata a questi processi: se in qualche modo la modernità stessa è stata costruita sull'espulsione, sia fisica sia simbolica, dell'altro, nel nome della purezza religiosa, etnica, culturale e scientifica, allora la storia della modernità è anche la storia di questa rimozione, di questa negazione, di questa impostazione di "distanza"<sup>288</sup>.

Allo stesso modo però l'irrigidimento dei confini e dei controlli ha separato e contrapposto «territori che un tempo, tra conflitti e commerci, si percepivano come facenti parte di uno spazio condiviso. Da tutto ciò discende la conseguenza che più ci interessa: se gli estranei che attraversano i confini sono percepiti come poveri che pretendono di stabilirsi sul nostro territorio, sulla terra di quella grande tribù che è la nazione, scatta la paura antica dell'invasione e del saccheggio»<sup>289</sup>.

Tutto questo discorso fa sorgere all'interno delle società di arrivo l'urgenza di rivalutare e riconsiderare l'idea stessa di Stato-nazione, e i fondamenti legittimi della cittadinanza e della relazione tra individuo, Stato e nazione, nonché di rivedere ogni concezione statica dell'identità culturale nazionale in nome di una processualità oggi sempre più evidente. Inoltre, sarà necessaria una più serena e attenta valutazione dei benefici dell'immigrazione sul piano economico e socioculturale, per valutare al meglio nuovi possibili modelli d'integrazione.

Prima però di concludere, appare opportuno fornire alcuni spunti di riflessione utili ad inquadrare meglio il fenomeno migratorio. Migrare è un fatto sociale totale, nel senso che coinvolge «tutte le sfere dell'essere umano e delle sue interazioni con l'universo economico, sociale, politico, culturale e religioso in cui vive, e quindi anche le sue rappresentazioni del mondo»<sup>290</sup>. Il processo migratorio, innanzitutto, si divide in una fase emigratoria, nel paese d'origine, e in una fase immigratoria, nel paese di destinazione. Tale processo è contemporaneamente un percorso individuale di ciascun migrante e un percorso collettivo, un fenomeno di massa, determinato da un complesso di comportamenti individuali che riflettono, non solo la razionalità e le facoltà di scelta del singolo attore, ma, soprattutto, le caratteristiche delle relazioni sociali e del contesto istituzionale nel quale si svolgono, nonché i riferimenti culturali entro cui prendono vita tali comportamenti.

---

<sup>287</sup> A. Dal Lago, *Non persone*, cit., p. 253.

<sup>288</sup> M. Ambrosini, *Richiesti e respinti*, cit., p. 29.

<sup>289</sup> M. Ambrosini, *Richiesti e respinti*, cit., p. 29. Per ciò che concerne questa paura si veda anche R. Escobar, *Metamorfosi della paura*, Il Mulino, Bologna, 1997. Sui processi di rimozione dell'estraneità in epoca moderna utili appaiono I. Chambers, *Il Mediterraneo migrante*, in «Mondi migranti», n. 2, 2008 e Z. Bauman, *La società dell'incertezza* it., in cui l'autore distingue due strategie tipiche della modernità nei confronti dello straniero: la strategia antropofagica, che annulla la differenza culturale degli stranieri e li divora, assimilandoli, per renderli una copia perfetta degli autoctoni; la strategia antropoemica, che esclude gli stranieri dai limiti societari e gli espelle impedendo loro qualsiasi contatto con la società di accoglienza.

<sup>290</sup> S. Palidda, *Introduzione*, a A. Sayad, *La doppia assenza*, cit., p. XIII

Due sono, allora, le componenti essenziali di ogni fenomeno migratorio: 1) la componente strutturale, cioè quel complesso di stimoli esterni e quelle strutture sociali oggettive che spingono gli individui ad intraprendere il viaggio (povertà, miseria, mancanza di possibilità future); 2) la componente soggettiva, o «coefficiente umanistico<sup>291</sup>», composta, invece, dalle definizioni della realtà di origine (povera e senza futuro) e di approdo (ricca e opulenta) formulate dai migranti. Ogni processo migratorio ha, dunque, una componente oggettiva ed una soggettiva:

In breve, possiamo dire che la realtà sociale è una costruzione continua e dialettica dell'universo sociale con le sue forme oggettive, in cui il ruolo fondamentale è svolto dalle azioni degli individui in quanto attive, innovative e, quindi, creative. In tal senso possiamo anche affermare che i processi sociali non sono mai unicamente l'espressione della sua struttura oggettiva ma il risultato dell'agire delle persone secondo le loro idee, le attitudini, i valori, le aspirazioni in un dato contesto (sistema) sociale. Una comprensione più ampia di questo processo la offre anche la teoria di strutturazione di Anthony Giddens secondo la quale le strutture sociali non solo limitano l'agire sociale individuale ma allo stesso tempo lo motivano<sup>292</sup>.

La decisione di partire dipende da una strategia individuale o familiare, influenzata da una precisa visione del mondo, da una definizione della società di provenienza e di quella di destinazione, e finalizzata al miglioramento delle condizioni di vita degli interessati e ad una differenziazione dei redditi familiari, ma è sempre condizionata dal contesto sociale, culturale, politico ed economico entro cui si forma (*push effects*) e dalle condizioni della società verso cui ci si dirige (*pull effects*).

Il percorso migratorio, dunque, interessa contemporaneamente due società: quella di partenza e quella di arrivo. La migrazione è un processo sociale che implica una mobilità spaziale e, contemporaneamente, determina uno spostamento sul piano sociale e culturale. Migrare, insomma, è un processo che si realizza lungo tre fasi<sup>293</sup>. L'attore sociale, infatti, è costretto a passare da una fase di separazione rispetto alla società d'origine, attraverso una fase liminale in cui è a cavallo tra due culture e cerca di trovare un nuovo senso della propria esistenza, ad una fase di aggregazione, ovvero di acquisizione di una nuova posizione all'interno della società d'arrivo:

La prima fase, fase di separazione, esprime in modo simbolico il significato del distacco dell'individuo o del gruppo da una posizione in una struttura sociale; la fase marginale (*liminale*) esprime l'ambiguità della situazione dell'individuo o del gruppo che consiste nel perdere i legami con la struttura precedente di appartenenza e non acquisire ancora un posto nella struttura nuova, di quella a venire; la terza fase, infine, fase di aggregazione (riaggregazione) significa l'acquisizione di una posizione nella nuova struttura sociale da parte dell'individuo o del gruppo, un nuovo status. Un nuovo status, però, può esprimere un'elevazione ma anche un'inversione della posizione sociale, elevazione o inversione di *status*<sup>294</sup>.

Quando il soggetto decide di emigrare, lo fa portandosi dietro la propria storia, le proprie tradizioni, i propri modi di vivere, di sentire, di agire e di pensare, la propria lingua, la propria religione e tutte le strutture sociali, politiche e mentali della società di provenienza. In breve, l'individuo porta con sé la propria cultura e la inserisce nel contesto di destinazione. Allo stesso tempo, il migrante, una volta giunto a destinazione, entra in contatto con un ambiente sociale e culturale diverso e, fin a quel momento, sconosciuto. In questo nuovo spazio sociale, l'immigrato (che altro non è che l'emigrato di prima) familiarizza con altri riferimenti

---

<sup>291</sup> Il concetto di "coefficiente umanistico" - formulato per la prima volta in F. Znaniecki, *Wstep do socjologii*, PWN, Warszawa 1988 - è da monito alla ricerca sociale per non limitarsi all'osservazione diretta dei fatti, ma riprodurre anche l'esperienza degli attori sociali interessati, ovvero di coloro che costruiscono tali fatti. Si veda F. Znaniecki, *Saggio sull'antagonismo sociale. Familiarità ed estraneità*, (a cura di) G. J. Kaczynski, Armando Editore, Roma, 2008.

<sup>292</sup> G. J. Kaczynski, *Processo migratorio e dinamiche identitarie*, FrancoAngeli, 2010, p.115.

<sup>293</sup> A. van Gennep, *Les rites de passage*, Paris 1909.

<sup>294</sup> G. J. Kaczynski, *Processo migratorio e dinamiche identitarie*, cit., pp. 117-118.

valoriali, culturali, sociali, politici ed economici e, di conseguenza, muta alcuni aspetti della propria cultura e taluni modelli comportamentali, nonché di pensiero. Immigrare da luogo a nuove esperienze culturali e ad inedite costruzioni identitarie:

[...] il migrante è ben più che un *homo aeconomicus*; quando il suo soggiorno si prolunga, sorge in lui il bisogno di ritrovare spazi di socialità e di produzione di significati, ridando senso al mondo in cui si trova. La sua vita sociale, inoltre, non si trasferisce interamente nel paese di insediamento. Con intensità e forme diverse, molti migranti continuano a intrattenere rapporti con chi è rimasto nei luoghi di provenienza<sup>295</sup>.

Il migrante, pertanto, vive a cavallo tra due società e due culture. Non perde la sua originaria formazione, ma al contempo acquisisce nuovi elementi. In ultima analisi, si può dire che il migrante vive una sorta di «bifocalità» socioculturale che interessa tanto la vita quotidiana, quanto i *frames* mentali di riferimento e porta l'individuo a concepire alcuni aspetti della condizione di partenza ed altri della situazione di destinazione come dimensioni complementari di un unico spazio di esperienza<sup>296</sup>. Egli, insomma, possiede un duplice punto di vista mediante il quale elabora decisioni, intrattiene rapporti e definisce la propria identità. In questo senso, il migrante acquisisce stili di vita che incorporano elementi più o meno influenti, e certo mutevoli, di appartenenze transnazionali<sup>297</sup>. L'immigrazione genera una rete di relazioni, di scambi, di influenze che oltrepassano i confini, retroagiscono sui luoghi di provenienza, partecipano alla definizione delle identità, dei programmi e delle prospettive dei migranti, dei loro familiari e in qualche modo degli ambienti sociali più ampi a cui essi fanno riferimento.

Per tutto ciò, l'immigrato mantiene legami di vario tipo e contatti di vario genere con il paese di provenienza, ma al contempo si sforza di inserirsi nella società ricevente: ovvero, pone in essere attività e pratiche con cui da corpo ad una pluricollocazione delle sue appartenenze<sup>298</sup>. La prospettiva transnazionale, quindi, non si oppone all'integrazione nella società di arrivo, ma piuttosto alla vecchia visione assimilazionista e all'idea di un'esclusiva appartenenza nazionale.

La condizione migrante è quindi ambivalente in sé. Se da un lato, il processo migratorio conduce l'attore sociale a confrontarsi con traumi e sofferenze di vario genere (culturali, affettivi, sociali) e causa diverse problematiche sociali sia nella società di origine (si pensi, ad esempio, al fenomeno del *brain drain* o a quello delle famiglie *left behind*), sia nella società ricevente (problemi di integrazione occupazionale e sociale, di insediamento abitativo e di definizione della cittadinanza). Dall'altra parte, però, l'esperienza migratoria può essere origine di un miglioramento delle condizioni di vita e di un'emancipazione e, allo stesso tempo, può rappresentare una possibilità di sviluppo e scambio per entrambe le società coinvolte. Come abbiamo fin qui visto, il fenomeno migratorio interessa tanto gli attori sociali, nella loro sfera individuale, quanto la società, nelle sue macrostrutture e nelle sue problematiche generali. C'è, però, una terza componente, fondamentale per la comprensione del fenomeno in questione, che collega la dimensione micro (l'individuo) a quella macro (la

---

<sup>295</sup> M. Ambrosini, *Un'altra globalizzazione. La sfida delle migrazioni transnazionali*, Il Mulino, Bologna, 2008, p. 10.

<sup>296</sup> S. Vertovec, *Migrant transnationalism and modes of transformation*, in «International Migration Review», vol. 38, n. 3, autunno, 2004.

<sup>297</sup> Per un approfondimento della prospettiva transnazionale si veda R. Grillo, *Between and Between: trajectories and projects of transmigration*, in «Journal of ethnic and migration studies», vol. 33, n.2, marzo, 2007; S. J. Mahler, *Transnational relationships: the struggle to communicate across borders*, in «Identities», vol. 7, n. 4, 2001; A. Portes, W. Haller, L. Guarnizo, *Transnational entrepreneurs: the emergence and determinants of an alternative form of immigrant economic adaptation*, in «American Sociological Review», vol. 67, n.2; M. P. Smith, L. Guarnizo, *Transnationalism from below*, Transaction Publishers, New Brunswick, N. J., 2003; S. Vertovec, R. Cohen, *Migration, Diasporas and Transnationalism*, an Elgar Reference Collection, Cheltenham (UK), Northampton (Ma), 1999.

<sup>298</sup> Bisogna però tenere in considerazione le differenze di classe e di potere. Le forme di collegamento tra paese di origine e paese di arrivo cambiano in funzione delle risorse e della posizione sociale dei soggetti coinvolti, che spaziano da élite cosmopolite ai membri di un semiproletariato transnazionale.

società): i network migratori o reti sociali migratorie<sup>299</sup>. L'azione umana, come si è già avuto modo di dire, è situata socialmente, ovvero non è comprensibile solo su basi individuali, ma è sempre condizionata da valori e affiliazioni sociali o di gruppo (*embeddedness*). Nel caso dei network migratori, questi condizionano l'azione individuale, ma offrono al soggetto la possibilità di beneficiare anche di supporto e sostegno (capitale sociale). La rete sociale in cui è inserito il migrante ne limita l'azione e insieme la sostiene e la incentiva:

[...] il migrante appare capace di scelte e di strategie, ma inserito in reti e contesti sociali che strutturano la sua visione della realtà, dei vincoli che presenta e delle opportunità che offre, influenzando le sue decisioni e la capacità di attuarle. Le risorse che i contatti sociali assicurano sono altresì di grande rilievo in ordine al successo nei percorsi migratori e possono funzionare in una certa misura come dispositivi di salvataggio e resistenza di fronte a difficoltà e discriminazioni. Le strutture di mediazione rappresentate dalle reti di relazione e da altre istituzioni sociali consentono altresì di collegare il livello dell'azione individuale ed eventualmente familiare con la sfera macrostrutturale: sono queste strutture ad incanalare verso l'opzione dell'emigrazione l'insoddisfazione personale verso le condizioni di vita nei contesti di origine, e poi ad assumere concretamente il compito di mediare tra la volontà individuale (e familiare) di emigrare e i dispositivi regolativi delle società riceventi, cercando le strade per favorire l'ingresso dei congiunti che lo desiderano; sono sempre queste, e in special modo le reti, a far incontrare il lavoratore immigrato con la domanda di lavoro del sistema economico che lo richiede; e si potrebbe continuare. Espressione del contesto in cui si formano le scelte migratorie, sono dunque condizione della loro realizzazione e anello di congiunzione con le dinamiche sociali più ampie<sup>300</sup>.

I reticoli sociali costituiscono, in ultima analisi, un ponte tra il soggetto e la struttura sociale e posizionano il fenomeno migratorio ad un livello intermedio, un *meso-level*, del sociale. Inoltre, quando i fattori di spinta o d'attrazione esauriscono, o comunque diminuiscono, la loro azione, i network migratori permettono la perpetuazione dei flussi d'immigrazione e, quindi, la loro capacità di autopropulsione e autoalimentazione. È questo il caso in cui, ad esempio a seguito di un mutamento del sistema istituzionale o del assetto produttivo della società d'arrivo, il flusso migratorio continua a perpetuarsi anche in assenza di quelle condizioni che ne hanno favorito l'avvio. Tutto questo discorso porta a concludere che il successo o l'insuccesso dell'esperienza migratoria dipende da un complesso di variabili che si situano contemporaneamente su di livello micro, meso e macro sociale e che rendono impossibile la possibilità di prevederne l'esito. Tutto ciò dipende, in ultima analisi, dalle scelte personali o familiari dei soggetti coinvolti, dalla situazione e dalle risorse di partenza, dal contesto istituzionale e non della società di accoglienza, nonché da quel complesso di attività e pratiche sociali che si situano all'interno dei reticoli sociali in cui sono inseriti i migranti e dai legami che si realizzano tra le due sponde entro cui si concretizza l'esperienza migratoria. Da tutto questo discorso si evince, dunque, la funzione "specchio" del fenomeno migratorio sia in rapporto alla società d'origine, sia a quella di destinazione. Le migrazioni costituiscono un'ottica rovesciata che consente di valutare da vicino la società *tout court*, ovvero di analizzare le basi dell'integrazione, di rendere manifesto ciò che rimane latente nel funzionamento dell'ordine sociale e di smascherare l'inconscio sociale e le rappresentazioni collettive dominanti che circolano all'interno di una data organizzazione societaria.

È a questo punto chiaro che spiegare la migrazione in termini meccanicistici e malthusiani, come semplice spostamento di manodopera da un contesto in cui vi è una presenza eccessiva verso un contesto in cui invece si registra una scarsa disponibilità della stessa, appare

---

<sup>299</sup> Il concetto di network migratorio va distinto da quello, molto diffuso in precedenza, di catena migratoria. Infatti, quest'ultima si riferisce esclusivamente ai meccanismi di richiamo, in termini lavorativi, che attraggono nuovi migranti in quei luoghi dove parenti o amici si erano già recati e stabiliti, mentre il network implica un più ampio arco di fenomeni sociali che vanno dall'inserimento lavorativo fino all'edificazione di rapporti di socialità e mutuo sostegno, dall'insediamento abitativo alla rielaborazione culturale e identitaria.

<sup>300</sup> M. Ambrosini, *Un'altra globalizzazione*, cit., p. 21. si veda anche M. Ambrosini, *La fatica di integrarsi. Immigrazione e lavoro in Italia*, Il Mulino, Bologna, 2001 e D. S. Massey, *Social structure, household strategies and the cumulative causation of migration*, cit.

un'operazione del tutto inadeguata. Il fenomeno migratorio, per la complessità che implica, necessità di un approccio olistico, che sappia prendere in considerazione i molteplici aspetti di cui si costituisce il fenomeno, e, allo stesso tempo, pragmatico, capace cioè di osservare senza sbavature ideologiche la dinamica migratoria così come essa si presenta per giungere a delineare possibili interventi pratici.

## 2.5 CINEMA, IDENTITÀ NAZIONALE E MEMORIA SOCIALE

Prima di passare all'analisi filmica è opportuno ritornare a parlare di cinema. Come abbiamo visto nel precedente capitolo, il medium cinematografico esercita una doppia funzione sociale, quella di testimone della società circostante e quello di agente costruttore della realtà stessa. Senza ritornare su un discorso già affrontato e sulle questioni ad esso connesse, appare però necessario rilevare che il mezzo cinematografico partecipa, spesso in maniera inconsapevole, ai processi di costruzione identitaria di un popolo e favorisce la formazione di una memoria sociale, in cui passato e presente si legano in un *continuum* spazio-temporale.

Il cinema ha la capacità di farci confrontare con il presente e, contemporaneamente, con il passato ancora dibattuto. I testi audiovisivi, in maniera differenziata, a seconda delle loro qualità intrinseche e degli obiettivi che vi stanno alla base, hanno la potenzialità di sviluppare uno sguardo critico sul sociale, riuscendo così a dar forma, anche in prospettiva storica, alle inquietudini che attraversano un dato assetto societario. La vocazione per la "cineverità", di cui si è già dibattuto, fa sì che il film lavori a cavallo tra filmico e profilmico, tra realtà e rappresentazione, riuscendo in questo modo ad esplicitare la propria valenza testimoniale della cultura di riferimento:

Tra fenomenologia ed epistemologia, l'immagine non è semplicemente un supporto sensibile per l'attestazione del mondo esterno, ma si costituisce in quanto costruito culturale complesso e stratificato, corrispondente ad un universo di attese e credenze ampio e condiviso all'interno di un determinato spazio sociale; la messa in forma della rappresentazione si definisce così come occasione di continua "diagnosi della civilizzazione", mentre il racconto cinematografico manifesta le proprie potenzialità critiche e analitiche nei confronti del "campo del reale" corrispondente, operando una "testualizzazione" e un montaggio dei discorsi sociali e delle "forme di vita" che inquadrano una società in un determinato momento storico<sup>301</sup>.

Questo discorso è ancora più vero in un mondo mediatizzato come il nostro, in cui artefatti tecnologici e attori umani cooperano nell'edificazione del reale. Il cinema, allora, fornisce "quadri di senso" utili a percepire il mondo, incanalandolo entro definite categorie cognitive, e, al contempo, a intervenire attivamente su di esso, partecipando così alla sua produzione. Deleuze, infatti, aveva già notato come il cinema dagli "spazi chiusi" del reale riesca a creare di sana pianta altri spazi appartenenti alla sfera del mentale<sup>302</sup>. In un certo senso, come abbiamo già detto, il medium cinematografico lavora su frammenti del reale per creare una nuova realtà, qual'è appunto il film, che a sua volta si reinnesta sulla prima realtà di riferimento.

In questo modo, il cinema registra e contemporaneamente partecipa alla costruzione continua dell'identità nazionale di un popolo e della sua memoria sociale. Con richiami continui al paesaggio nazionale, ai caratteri culturali di un determinato popolo, al passato - mitico o storico che sia - che di continuo si innesta nel presente, all'immaginario collettivo che caratterizza la società e alle problematiche sociali che segnano un dato contesto, l'occhio cinematografico registra e dirige "il film" dell'identità culturale, vista nella sua processualità, di una nazione. Il cinema, insomma, fonde lo spazio con il tempo, creando un sentimento del luogo che simultaneamente invoca un sentimento del tempo, il presente con il passato,

---

<sup>301</sup> R. Guerrini, G. Tagliani, F. Zucconi, *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo*, Le Mani, Genova, 2009, p. 13.

<sup>302</sup> G. Deleuze, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano, 1989.



unendoli in una continuità processuale, e la realtà con la sua rappresentazione. Così facendo ci fornisce, a noi spettatori, la possibilità di riflettere in maniera critica sulla nostra identità e sulla memoria sociale su cui si basa:

La prospettiva storica e storiografica (*nonché quella sociologica*) deve necessariamente prendere a carico sia il prodotto, una certa immagine di identità nazionale, sia il processo, ovvero il percorso della sua costruzione, dove l'uno è inscindibile dall'altro, dal momento che lo stesso progressivo cammino verso una definizione è destinato ad affinarsi, articolarsi in «differenze», complicarsi, e quindi riflettersi nel (provvisorio) prodotto finale. Se la comprensione degli eventi non è una forma di «riconoscimento» di ciò che esiste, non punta semplicemente a confermare un senso comune acquisito dai fenomeni ma mira a una visione continuamente rinnovata, costruttiva e critica, allora si dovrà prendere in considerazione il mutare delle fonti e delle testimonianze, e una delle moderne fonti di documentazione storica - la principale, essendo la più importante forma di discorso del XX secolo, secondo molti pareri - è senz'altro il cinema<sup>303</sup>.

Il cinema diviene quindi un documento che riprende i ritmi della vita, interpreta l'evoluzione storico-sociale, problematizza la storia nel presente, immagina possibili scenari futuri e testimonia ansie, frustrazioni, aspettative e idee del tempo, illuminandole in una prospettiva storica:

Il presente diventa allora il divenire in cui si determina la capacità di ereditare, la capacità della finzione di stare al passo con la propria "realtà" presente e passata, di saperla finalmente decifrare nei propri tratti virtuali, di mantenerne la memoria e, al contempo, lasciare che passi<sup>304</sup>.

La narrazione filmica si fa, dunque, parte della memoria sociale e dell'immaginario collettivo e, contemporaneamente, al suo interno racchiude tratti di memoria e immaginario preesistenti ad essa. In un certo senso, l'immagine filmica si nutre e diviene frammento di una memoria collettiva che può alimentare l'azione presente. È una dimensione sincronica del passato, dove esso è tutto insieme presente all'uomo:

Solo all'umanità redenta tocca interamente il suo passato. Vale a dire che solo per l'umanità redenta il passato è citabile in ciascuno dei suoi momenti. Ognuno dei suoi attimi vissuti diventa una "*citation à l'ordre du jour*" - e questo giorno è il giorno finale<sup>305</sup>.

In questo senso il cinema, proprio come la memoria umana, seleziona aspetti della realtà, passati o presenti, che racchiudono un particolare senso (funzione conservativa), li sottopone ad un'operazione ermeneutica (funzione interpretativa) e suggerisce inedite elaborazioni e prospettive (funzione innovativa).

La memoria sociale è qualcosa di vivo che rimescola il passato, creando nuove categorie e inedite relazioni, reali o immaginarie che siano:

Vi è comunque una ragione più «strutturale»: un evento passato, in quanto insieme indeterminabile di atti e trama complessa di senso, può essere ricordato attribuendogli significati ogni volta diversi. Soprattutto se denso di significato, esso non manifesta il suo senso tutto in una volta, ma continua «a sprigionarlo gradualmente e in tempi lunghi, spesso addirittura in processi interminabili. Esistono cioè esperienze che risultano irriducibili alla prima interpretazione, che ne viene data "a caldo", proprio perchè contengono un eccesso - e non un difetto - di senso». Così l'evento viene attivamente modificato dalla sua interpretazione, che accresce il significato dell'evento stesso<sup>306</sup>.

Questo discorso è ancora più vero in relazioni a scottanti problemi attuali quali quelli dell'identità e dell'immigrazione. La società moderna sente la necessità di pensare in modo

---

<sup>303</sup> G. E. Bussi, P. Leech, *Schermi della dispersione. Cinema, storia e identità nazionale*, Lindau, Torino, 2003, p. 21.

<sup>304</sup> R. Guerrini, G. Tagliani, F. Zucconi, *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo*, cit., p. 90.

<sup>305</sup> W. Benjamin, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino, 1995, p. 76.

<sup>306</sup> P. Montesperelli, *Sociologia della memoria*, Laterza, Roma-Bari, 2003, p. 129.

diverso il senso dell'appartenenza e di prendere atto che le attuali inquietudini sono il prodotto di una fase di cambiamento. L'esito di una tale sfida deve essere quello di una salutare presa di coscienza del fatto che certi processi, come quelli dell'identità e della memoria sociale, sono complessi, mutevoli, dinamici, ambigui e conflittuali, nella misura in cui la posta in gioco è la validazione del presente, facendo ricorso a significati sedimentati nel passato.

Se però partiamo dal presupposto che ogni narrazione, compresa quella cinematografica, parte da un processo di assemblaggio e costruzione creativa degli elementi a disposizione, allora giungiamo alla conclusione che il cinema partecipa a questi processi, utilizzando anche il silenzio su certi accadimenti o le distorsioni che nel corso del tempo sono intervenute sulla loro percezione sociale come strumenti per ri-attualizzare gli eventi particolarmente significativi e le loro interpretazioni in vista dell'esistenza presente.

È in questo senso che si cercherà anche di analizzare i film oggetto di studio, al fine di rilevare quale tracce riportano, a livello inconsapevole, dell'esperienza e della rappresentazione emigratoria italiana del passato nella raffigurazione dell'attuale immigrazione straniera in Italia.

## CAPITOLO TERZO

### AMBIVALENZA DELL'IMMIGRATO STRANIERO NEL CINEMA ITALIANO CONTEMPORANEO

Invece il linguaggio del cinema è il cinema stesso. Un linguaggio con cui puoi dire un'infinità di cose, perchè hai a disposizione il tempo e le sequenze. I dialoghi. La musica. Gli effetti sonori. Hai un'infinità di mezzi. Così puoi esprimere un'emozione e un pensiero che non potresti comunicare altrimenti. È uno strumento magico [...]. Non si tratta soltanto di parole o musica; è un'intera gamma di elementi che si uniscono per creare una cosa prima inesistente. È raccontare storie. Inventare un mondo, un'esperienza che gli altri non possono avere se non guardando quel film.

D. Lynch, *In acque profonde*

L'emigrazione italiana è sempre rimasta una tematica marginale del nostro cinema, almeno fin dai tempi de *L'emigrante* di Ermete Zacconi del 1915. In generale, il cinema italiano non ha colto pienamente la drammaticità e la complessità del fenomeno migratorio:

La storia di un destino di fame e miseria a cui ci si ribella, del trauma e del dolore per la rescissione del cordone ombelicale con la madrepatria, dell'epopea collettiva del «cammino della speranza» verso la Terra promessa e del senso della rinascita, del lungo e sofferto processo di integrazione e delle diverse vie del successo, della perdita, conservazione e riconquista della memoria e della ricerca delle radici è comunque ben scandita e racchiusa, quasi con un andamento circolare, con motivi ricorrenti e perfettamente coesi, nei cent'anni di storia del cinema appena celebrati [...]. Se invece guardiamo al cinema italiano e alla sua capacità di rappresentare gli emigrati, e in particolare gli emigrati verso gli Stati Uniti, ci si accorge che il rapporto di forze non è paritetico, né sul piano quantitativo né qualitativo e che, nel corso del tempo, le prospettive e i modi di rappresentazione sono molto variati, senza peraltro che in nessun film si riesca mai a cogliere, da nessun punto di vista, la dimensione e la drammaticità del fenomeno<sup>307</sup>.

Ancora oggi, infatti, l'emigrazione italiana non trova molto spazio nella produzione cinematografica del nostro paese. La figura dell'emigrato ha assunto un ruolo secondario, quasi fosse un fenomeno residuale di altre ere, e l'esperienza emigratoria, pur non essendo un tabù, resta comunque un argomento marginale e difficile da raccontare<sup>308</sup>.

---

<sup>307</sup> G. P. Brunetta, *Emigranti nel cinema italiano e americano*, in P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze*, Roma, Donzelli, 2009, pp. 496-497.

<sup>308</sup> Tuttavia, è possibile selezionare alcune opere cinematografiche capaci di cogliere in maniera realistica diverse sfaccettature dell'esodo italiano: *Fuga in Francia* di Mario Soldati (1948); *Il cammino della speranza* di Pietro Germi (1950); *La ragazza in vetrina* di Luciano Emmer (1960); *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti (1960); *Bello onesto emigrato in Australia sposerebbe compaesana illibata* di Luigi Zampa (1971); *Pane e cioccolata* di Franco Brusati (1974); *Good morning Babilonia* di Paolo e Vittorio Taviani (1987); *Once we were strangers* di Emanuele Crialese (1997); *Così ridevano* di Gianni Amelio (1998); *Nuovomondo* di Emanuele Crialese (2006).

Il medesimo destino di emarginazione dal *mainstream* cinematografico nazionale è toccato, per molto tempo, anche al fenomeno dell'immigrazione straniera in Italia. La figura dell'immigrato, difatti, si è affacciata timidamente e molto di rado sui grandi schermi della penisola per tutti gli anni Ottanta e per buona parte degli anni Novanta del Novecento. Allo straniero è stato di solito riservato un ruolo marginale nella struttura narrativa dei film e spesso la sua comparsa è stata prevista solo per caratterizzare e inquadrare meglio i protagonisti italiani della storia raccontata<sup>309</sup>.

Nel corso degli anni, però, la cinematografia nazionale ha spostato sempre più l'asse della propria attenzione sulla tematica immigratoria. Sono cresciuti di numero i film che trovano nell'immigrato uno dei loro personaggi chiave, se non addirittura il protagonista principale della narrazione, ma soprattutto la figura dello straniero si è normalizzata, cioè è entrata nell'immaginario collettivo nostrano come un qualcosa di consueto con cui bisogna fare i conti se si vuole raccontare con realismo l'attuale società italiana. Nel corso di questo primo decennio del XXI secolo, infatti, il numero di testi cinematografici italiani incentrati sulla vicenda immigratoria è aumentato notevolmente<sup>310</sup>. Se a ciò si aggiunge anche una crescita qualitativa della rappresentazione, e di conseguenza dell'analisi, si capisce come l'attenzione verso questo nuovo fenomeno, che sta radicalmente cambiando il volto della nostra nazione, ha trovato un posto di tutto rispetto nel nostro cinema.

Dunque, se da un lato continua l'opera di accantonamento dell'emigrazione italiana, dall'altro si assiste ad un crescente interesse per l'immigrazione straniera in Italia e per le problematiche legate all'integrazione economica e sociale degli stranieri. Questo discorso portato avanti dal cinema, rinvia e riflette anche il passato emigratorio dei nostri connazionali e tesse in relazione a questo un legame inscindibile sul piano della rappresentazione cinematografica e dell'analisi sociologica.

Molti testi audiovisivi, soprattutto quelli prodotti negli ultimi anni, affrontano la presenza straniera in Italia con forte realismo, senza cadere in facili moralismi, e tentano di realizzare, in relazione anche alle risorse economiche a disposizione, un'analisi quanto più possibile attenta e dettagliata degli aspetti del fenomeno immigratorio via via presi in considerazione. La crescente complessità delle migrazioni internazionali, comunque, non ha permesso una disamina completa del problema in senso scientifico. Siamo sempre sul terreno di un mezzo, quello cinematografico, di tipo industriale diretto a produrre narrazioni per intrattenere il pubblico e non per sviscerare in senso sociologico la realtà sociale circostante. Ciò nonostante, lo studio di questi film risulta utile per comprendere in che modo l'immigrato è entrato nell'immaginario collettivo nazionale, come la società italiana ha percepito questa inedita presenza, quale riflesso ha avuto l'immigrazione sull'identità nazionale, quali punti opachi della nostra cultura sono stati evidenziati e come la memoria dell'emigrazione italiana si è riverberata sulla rappresentazione dell'immigrazione straniera e viceversa.

I film che saranno analizzati in questo capitolo non sono solo quelli che individuano nell'immigrato il centro focale della narrazione. Continua infatti a persistere quella funzione narrativa complementare dello straniero diretta a rilevare particolari tipologie sociali e alcune problematiche caratteristiche della coeva società italiana, che per la loro urgenza preoccupano buona parte dell'opinione pubblica e delle classi dirigenti del nostro paese. Per questi motivi

---

<sup>309</sup> Si pensi, solo per fare un esempio, a *Ferie d'agosto* di Paolo Virzi (1995) in cui la figura dell'immigrato, ambulante (*vu cumprà*) sulla spiaggia della località balneare in cui è ambientato il film, serve a caratterizzare e a mettere meglio a fuoco il qualunquismo, il razzismo e l'arroganza del commerciante romano (Ennio Fantastichini), che incarna lo stereotipo dell'italiano medio e rappresenta la componente popolare della nostra società, mentre si contrappone, lungo la trama del film, all'intellettuale disilluso (Silvio Orlando), simbolo di snobismo *radical-chic* presente in certa sinistra. L'immigrato, quindi, non diviene mai un elemento centrale ed autonomo della narrazione filmica. Il personaggio interpretato da Fantastichini, inoltre, non si considera un razzista e spara sull'immigrato quasi per scherzo. Questo comportamento rivela una certa incapacità a percepire fin da subito l'umanità del venditore ambulante. Solo quando quest'ultimo, ferito dalla pallottola, inizia vistosamente a sanguinare, il commerciante si renderà conto di aver colpito una persona.

<sup>310</sup> Nel corso di poco più di un decennio i film italiani che trovano nell'immigrato il protagonista della vicenda narrata sono aumentati notevolmente. Si è passati, ad esempio, da meno di cinque pellicole nel biennio 1994-1995 a oltre una quindicina nel solo 2008.

si cercherà di tenere in debita considerazione anche film italiani in cui gli immigrati fanno da sfondo alla storia narrata e si tenterà inoltre, dove è possibile, di fare riferimento anche ad altre cinematografie europee.

Alla crescita quantitativa e qualitativa della produzione cinematografica nazionale incentrata sulla figura dello straniero non corrisponde, tuttavia, un incremento della visibilità pubblica di questi testi audiovisivi. Infatti, molti dei film che verranno analizzati hanno incontrato enormi difficoltà produttive e distributive. Molti non sono usciti in sala, o quando sono riusciti in questa “impresa“ sono rimasti in programmazione solo per poche settimane, se non per alcuni giorni. Le stesse difficoltà sono state registrate nel mercato dell'*home video*, dove alcuni testi hanno trovato una distribuzione in DVD addirittura un decennio dopo la loro presentazione in sala<sup>311</sup>.

Nel complesso, comunque, un certo progresso sia in ambito produttivo, sia in quello distributivo va registrato. Prova ne è la crescita delle produzioni indipendenti, anche grazie all'adozione di *escamotage* come il *coproducers*<sup>312</sup>, e la facile reperibilità sul mercato *home video* della maggior parte delle pellicole più recenti. I progressi da fare, però, rimangono ancora molti. Se da un lato, infatti, il cinema italiano sembra essere uscito dalla crisi artistica e creativa - le idee valide e le qualità professionali non mancano e una nuova generazione di registi, attori, sceneggiatori e maestranze inizia ad affacciarsi con successo, anche sulle platee internazionali - lo stato dell'industria nazionale non sembra ancora brillare particolarmente. Molti sono i nodi da affrontare sul piano legislativo, imprenditoriale, produttivo e distributivo<sup>313</sup>. Queste tematiche, però, saranno affrontate nel prossimo capitolo come conclusione del percorso sul cinema sviluppato lungo tutta la presente dissertazione.

Nel corso di queste pagine, invece, ci si concentrerà sull'analisi della rappresentazione dell'immigrazione straniera in Italia nel cinema italiano contemporaneo. L'urgenza di comprendere in maniera approfondita una realtà inedita che sta cambiando la quotidianità della vita e la necessità di capire come rapportarsi agli immigrati - che da un lato suscitano timore e paura, mentre dall'altro attirano per la loro diversità e per le potenzialità implicite nella loro presenza - porta la società italiana ad interrogarsi su se stessa, sulla propria identità culturale, sulla passata esperienza emigratoria e sulle possibilità d'integrazione sociale. Oggi,

---

<sup>311</sup> Si pensi, ad esempio, a *Un'anima divisa in due* di Silvio Soldini (1993) che è stato distribuito in DVD solo nel 2008 o *La ballata dei lavavetri* di Peter Del Monte (1998), il cui DVD è uscito nel 2011.

<sup>312</sup> Da un po' di tempo si è affermato un nuovo e rivoluzionario sistema di produzione cinematografica denominato “*Coproducers*”, il quale, nato dalla necessità di trovare una soluzione diversa alle non semplici condizioni del mercato della celluloide, permette di realizzare prodotti in co-produzione tra tutti i partecipanti che, in cambio del loro contributo finanziario, lavorativo o artistico, diventano proprietari di una quota di diritti del film. Un sistema volto principalmente all'eliminazione della figura del produttore, inteso quale proprietario unico dell'opera, e tramite cui è possibile garantire una maggiore libertà espressiva e creativa.

<sup>313</sup> È da rilevare, infatti, come molti film italiani di indubbia qualità artistica realizzati nell'ultimo decennio hanno incontrato diverse difficoltà produttive e, soprattutto, distributive. In molte occasioni il mercato nostrano non si è accorto della rima e delle possibilità di successo commerciale di alcune pellicole che, invece, riscontravano un buon successo all'estero e facevano incetta di premi e riconoscimenti nei vari festival internazionali. Alcuni dei film che saranno analizzati sono riusciti, infatti, a imporsi anche da noi grazie all'opera di critici e addetti ai lavori o grazie al passa parola. Si può ricordare, ad esempio, il caso di *Come l'ombra* di Marina Spada (2007) che ha vinto premi al festival di Montpellier 2006, al festival di Mar Del Plata, a quello di Mons, a quello di Montevideo e al festival Nouvel Air di Parigi nel 2007 e molti altri riconoscimenti internazionali, ma ha incontrato diverse difficoltà distributive in Italia. Analogo destino è toccato a *Il vento fa il suo giro* di Giorgio Diritti (2006) che, pur vincendo premi anche in festival nazionali, è uscito in pochissime sale e si è imposto proprio grazie alle considerazioni del pubblico, o a *Riparo* di Marco Simon Puccioni (2007) che solo dopo la proiezione al Moma di New York è riuscito a trovare una distributore nazionale. Questi casi - ma non sono i soli - testimoniano la vivacità intellettuale e artistica di un certo cinema italiano contemporaneo, ma, al contempo, palesano l'incapacità e l'inefficienza del nostro sistema industriale. Questo problema non riguarda solo i film che saranno presi in considerazione in queste pagine, ma anche molte altre produzioni italiane che esulano dal tema oggetto d'indagine di questo lavoro. Solo a titolo esemplificativo si può ricordare il caso di un film *horror* come *Shadow* di Federico Zampaglione (2009) che ha ricevuto premi in diversi festival internazionali (London Frighfest 2009, Nastro d'argento 2009, Fantasporto 2010) ma ha avuto a disposizione solo poche sale su tutto il territorio nazionale. Evidentemente al problema della distribuzione si deve aggiungere la scarsa capacità dell'industria cinematografica italiana di promuovere adeguatamente i propri prodotti di qualità e ri-fidelizzare così un pubblico sempre più distante dal cinema nazionale.

in una fase di cambiamento radicale, la società nel suo complesso si interroga sulle sfide e sulle difficoltà a cui dovrà far fronte in futuro.

Il cinema non fa altro che registrare certe tensioni sociali e certi “ragionamenti” collettivi e propone, dal canto suo, alcuni percorsi interpretativi e possibili alternative. Se, come abbiamo visto nel secondo capitolo, l’immigrazione esercita una funzione specchio rispetto alla società nel suo complesso - cioè rappresenta un’ottica rovesciata per analizzare le basi dell’integrazione sociale e rendere manifesto ciò che è latente nel funzionamento dell’ordine sociale e nella realtà nella sua totalità - e il cinema riflette, anche se con le distorsioni specificate nel primo capitolo, l’immaginario collettivo di una data società in un preciso momento storico, allora questa duplice funzione riflessiva legittima l’analisi svolta in queste pagine e la propria funzione sociale. In altre parole, il lavoro che sarà svolto sui film consentirà di riflettere non solo sul fenomeno specifico e sull’attuale processo d’integrazione sociale, ma anche sulla società nazionale nella sua interezza, su alcuni aspetti particolarmente critici della nostra cultura, della nostra identità e della nostra memoria sociale, nonché sulla nostra capacità di entrare in contatto e dialogare con l’altro per edificare un condiviso sistema di convivenza civile. Questo lavoro consentirà, inoltre, di osservare da vicino come viene percepito lo straniero: una minaccia da cui difendersi, ma anche una risorsa da acquisire per migliorare il nostro assetto socioeconomico e culturale.

L’attenzione, infine, sarà anche rivolta su alcuni film che trattano le questioni dell’emigrazione italiana. Lo scopo sarà quello di vedere come emigrazione, da una parte, ed immigrazione, dall’altra, si compenetrano tra loro nella rappresentazione cinematografica. Infatti, molti film che parlano d’immigrazione rinviano, anche a livello inconscio, all’esperienza emigratoria dei nostri connazionali e, allo stesso modo, alcuni testi che trattano l’emigrazione italiana, per il taglio da cui osservano determinate questioni, riflettono tematiche affini alla presenza straniera in Italia. C’è, insomma, sul piano della rappresentazione un diretto legame tra realtà sociale contemporanea e memoria del passato. Si cercherà allora di tenere in debita considerazione anche questo nodo, senza però fuoriuscire dal tema centrale di questo lavoro: come il cinema italiano ha rappresentato l’immigrazione straniera dal 1994 al 2010.

La scelta del 1994 può apparire a prima vista arbitraria e priva di fondamento, ma in realtà tale data assume particolare importanza per l’uscita in sala del film *Lamerica*<sup>314</sup> di Gianni Amelio. Questa pellicola ha, infatti, una duplice valenza simbolica: da un lato, trasfigura il sogno americano dei nostri connazionali nel sogno italiano degli immigrati stranieri, e nel caso specifico degli albanesi; dall’altro, manifesta per la prima volta sul grande schermo il mutamento dell’Italia da paese di partenza a nuova società di destinazione. Con l’arrivo in massa dei profughi albanesi agli inizi degli anni Novanta, l’opinione pubblica nostrana ha acquisito una nuova consapevolezza sul ruolo della nostra penisola all’interno del sistema delle migrazioni internazionali. L’arrivo degli albanesi ha segnato nel profondo la società italiana, che da quel momento ha iniziato a valutare con sempre maggiore diffidenza la presenza straniera sul territorio nazionale. Il film di Amelio, allora, in un sol colpo ha colto l’identificazione della nuova immigrazione straniera con la passata esperienza emigratoria degli italiani, ha captato sul piano dell’immaginario collettivo l’acquisita consapevolezza della società italiana della presenza straniera come elemento normale e comune della realtà circostante e ha individuato l’implicita ambivalenza che la figura dello straniero porta con sé e trasmette anche sulla compagine autoctona.

La scelta del 2010, invece, è dettata esclusivamente da esigenze temporali legate all’economia di questo lavoro. Considerata l’impossibilità di poter avere a disposizione in tempo utile il materiale necessario all’analisi filmica per tutto il 2011 si è deciso di chiudere l’arco cronologico di questa ricerca entro il primo decennio del nuovo secolo.

Prima di inoltrarci nel capitolo è necessario, però, fare un’ultima precisazione. Nel corso dei prossimi paragrafi verranno sottoposti ad analisi anche alcune narrazioni filmiche - ad

---

<sup>314</sup> Il titolo del film, che in italiano rappresenta un errore di ortografia, è un dichiarato omaggio alla scrittrice Elsa Morante e al suo romanzo *La Storia*, dove un personaggio chiama in questo modo la terra promessa.

esempio *Le acrobate* di Silvio Soldini (1997) - in cui la presenza degli immigrati risulta a prima vista secondaria e di poco conto. Si è scelto comunque di analizzare questi film, che saranno di volta in volta esplicitati nei loro contenuti, perchè la presenza secondaria dell'immigrato assume una valenza metaforica particolarmente importante per il nostro discorso.

### 3.1 IMMIGRATI STRANIERI, EMIGRANTI ITALIANI E CRISI DELLA CULTURA NAZIONALE

Come si è già avuto modo di dire, l'arrivo in massa dei profughi albanesi agli inizi degli anni Novanta segna una svolta nella percezione della consistenza del fenomeno migratorio entro i confini nazionali e del nuovo ruolo svolto dalla penisola nel sistema delle migrazioni internazionali.

Sul piano cinematografico, la legittima introduzione dei migranti nell'immaginario collettivo nazionale si realizza attraverso *Lamerica* di Gianni Amelio<sup>315</sup> (1994). Il film è ambientato in un'Albania ai limiti della sopravvivenza, reduce dal fascismo (il film si apre proprio con un inserto dell'istituto Luce relativo all'annessione del paese delle aquile, il 7 aprile del 1939, al Regno d'Italia<sup>316</sup>). Nelle immagini introduttive si vede, infatti, lo sbarco a Durazzo delle truppe italiane e Vittorio Emanuele II che assume il titolo di Re d'Albania. Fin da queste primissime scene si sottolinea così lo stretto legame tra le due nazioni) e dal comunismo (la storia è ambientata nel 1991 subito dopo la caduta del regime comunista di Enver Hoxha. I bunker disseminati lungo le strade delle città divengono così il simbolo dell'oppressione del potere sul popolo albanese) e caratterizzata dalla più nera miseria. Un aneddoto raccontato da Francesco Munzi, durante i sopralluoghi nel paese delle aquile per la ricerca del protagonista principale del suo film *Saimir* (2004), rende bene, e in un certo senso anche in maniera poetica, lo stato d'indigenza in cui versava l'Albania subito dopo la caduta del regime:

C'è una lunghissima strada che unisce l'aeroporto di Tirana al centro della città. Le diverse persone che mi hanno accompagnato durante le mie trasferte in Albania, mi hanno raccontato che fino a pochi anni fa quella era una delle più belle strade del paese. Centinaia di alberi delimitavano il percorso quasi a voler dare il benvenuto ai forestieri che arrivavano nel paese via cielo. Chi raccontava, lo faceva con tale nostalgia che quasi si riusciva a vederlo quel percorso, ombroso e ventilato, nella valle circondata dalle montagne. Poi la libertà, il crollo del regime comunista e subito dopo la povertà, feroce. Tra i tanti scempi e delitti che la fame ha provocato in quel paese, certamente tra i meno gravi, è stata proprio la distruzione di quel bosco. Nei primi anni '90, in Albania mancava persino l'energia elettrica ed il freddo assediava la città. Serviva legna da ardere. Furono abbattute le centinaia d'alberi che rendevano suggestivo quell'itinerario<sup>317</sup>.

La povertà estrema di cui parla Munzi è ritratta realisticamente anche dalla pellicola di Amelio: le strade sporche e polverose, gli edifici fatiscenti, lo sciamare dei bambini per strada, l'immagine di un fanciullo sotto la pioggia accanto ad una delle statue del regime, simbolo del disfacimento di un paese segnato dall'indigenza del popolo e dalla corruzione della classe politica, lo sguardo di alcuni adolescenti sulle vivande di Gino Cutrari (Enrico Lo Verso) e la folla ai cancelli del porto di Durazzo che grida in albanese «Italia, Italia, tu sei il mondo», rendono bene l'idea della decadenza della società albanese subito dopo la caduta del

---

<sup>315</sup> Miglior film agli European Film Awards 1994, Nastro d'Argento 1995 per la migliore regia e fotografia, David di Donatello 1995 per migliore direttore della fotografia (Luca Bigazzi), per la musica (Franco Piersanti) e per il miglior fonico di presa diretta (Alessandro Zanon).

<sup>316</sup> Il regime fascista aveva tentato da sempre di conquistare l'Albania, che era strategicamente importante come testa di ponte per i Balcani, con trattati politici, per via militare e con sovvenzioni finanziarie nel 1926 e nel 1927. Una volta annessa, nel 1940 l'Albania divenne la base di appoggio dell'aggressione italiana alla Grecia e della Germania alla Jugoslavia nel 1941. Successivamente Enver Hoxha, capo della resistenza albanese, tra il 1944 e il 1945 riuscì a instaurare un regime comunista legato a quello jugoslavo.

<sup>317</sup> F. Munzi, *Note di regia alla sceneggiatura del film Saimir*, Valter Casini Editore, Roma, 2004, p. 5.

regime. L'utilizzo della lingua originale serve ad incrementare la sensazione di realismo, mentre le parole gridate dalla folla, insieme alla visione collettiva della televisione italiana in uno sperduto villaggio di campagna, al camion di profughi diretti a Durazzo che canta una canzone di Toto Cutugno e alla scena di una ragazzina che balla la musica occidentale, con la madre che chiede a Cutrari di portarla con sé in Italia, incarnano il sogno, l'illusione, del popolo albanese di poter trovare nel nostro paese la loro "America", una terra promessa dell'abbondanza che trasfigura quello che gli Stati Uniti, e altri paesi di destinazione, rappresentarono per molti italiani lungo la storia più che centenaria della nostra emigrazione.

La televisione (nell'albergo dove arrivano Fiore, interpretato da Michele Placido, e Cutrari o nel villaggio rurale) e la canzone italiana (la cantante albanese che intona una canzone nostrana o il successo di Albano e Romina in Albania) svolgono una funzione di promozione di un'immagine felice dell'Italia e, così facendo, alimentano le attese, le speranze e i sogni di una vita migliore del popolo albanese. Questa funzione dei media, - ricorrente in molti altri film che saranno discussi nelle pagine a seguire - oltre ad essere una realtà storica, serve al regista per sottolineare come il viaggio in Italia di questi disperati più che una speranza divenga un'illusione. La nave derelitta carica di un'umanità affranta, incantata e attirata dai messaggi mediatici è il frutto appunto di un inganno collettivo che si alimenta tramite il consumo di prodotti culturali italiani. Questa condizione di abbaglio generale si ricava dalle domande "insensate" che i profughi rivolgono a Gino, da cui si evince appunto una visione "televisiva" e stereotipata del nostro paese come oasi di felicità priva di contraddizioni. Se a ciò si aggiungono le parole del mediatore italiano che aiuta i due imprenditori italiani nel disbrigo delle pratiche burocratiche per aprire la fabbrica di scarpe: «Albania comunista era come una prigioniera. Nessuno è entrato ed uscito per cinquanta anni. Adesso gli stranieri possono entrare, ma gli albanesi non possono uscire», si capisce meglio la percezione (coefficiente umanistico) che un intero popolo ha della propria terra d'origine e della agognata società di destinazione. I media italiani, insomma, non fanno altro che alimentare il senso di deprivazione relativa del popolo albanese rispetto a quello italiano, scelto come base di confronto per l'autovalutazione.

L'identificazione totale tra profughi albanesi ed emigranti italiani, in cui si trasfigura il sogno americano dei nostri connazionali nel sogno italiano degli immigrati, è il tema centrale del film. Questa immedesimazione si realizza attraverso la figura di Spiro Tozaj (Carmelo Di Mazzevoli<sup>318</sup>), l'anziano albanese - che si scoprirà essere nel prosieguo del film un italiano, Michele Talarico, che dai tempi della seconda guerra mondiale si finge un autoctono per sfuggire alle rappresaglie dei partigiani albanesi - prelevato dai due loschi speculatori italiani, Fiore e Cutrari, per fare da prestanome e dirigere la fantomatica fabbrica di scarpe a capitale misto. Il vecchio è l'emblema di tutti gli umiliati e offesi del mondo, strappato alla sua terra e ai propri affetti, perseguitato da tutti, sprofondato nel pozzo di una follia dove sono sopravvissuti solo i pochi ricordi felici di una misera esistenza. Egli stesso, una volta arrivato all'albergo con Cutrari, afferma questa condizione di sfruttamento e povertà sostenendo: «ci hanno mandato in guerra promettendo pane e lavoro per tutti e invece moriamo di fame peggio di prima». Il personaggio di Spiro, dunque, rappresenta appieno questa identificazione tra i nostri emigranti del passato e gli attuali immigrati che entrano in Italia con il sogno di una vita migliore, come i giovani albanesi del film. Egli stesso, una volta salito sulla nave che condurrà i profughi sulle coste della Puglia, afferma con una certa convinzione di aver intrapreso il viaggio per gli Stati Uniti. Ecco, allora, che il mezzo cinematografico cattura

---

<sup>318</sup> Carmelo Di Mazzevoli è un attore non professionista, nella vita reale di mestiere faceva il pescatore, scelto dal regista in linea con la tendenza neorealista di utilizzare persone "prese dalla strada" per aumentare il senso di realismo e ottenere una recitazione quanto più possibile coincidente con la vita reale. Film epico, che per alcuni aspetti ricorda *il kolossal* degli anni Sessanta, sa dilatare una vicenda personale in un dramma corale con uno stile fortemente neorealista, a tal punto che Franco Colombo, su "L'Eco di Bergamo" del 12 settembre 1994, ha rilevato anche una certa somiglianza fisica tra il vecchio di *Umberto D* di Vittorio De Sica (1951) e l'anziano un po' folle interpretato da Di Mazzevoli. Il film può essere considerato una nuova voce del Neorealismo sia per lo stile di regia, sia per l'uso di un cast di attori composto nella quasi totalità da non professionisti, esclusi gli unici due attori di professione: Michele Placido ed Enrico Lo Verso. La scena in cui dei ragazzini di strada rubano le scarpe al povero vecchio, inoltre, rappresenta un esplicito omaggio a *Paisà* di Roberto Rossellini (1946).



un'equivalenza tra "sogno americano" e "sogno italiano" che più volte ritornerà anche in altre pellicole sull'immigrazione straniera in Italia.

L'identificazione emigranti italiani/immigrati albanesi, un'immedesimazione che prima di tutto si realizza nei sogni e nelle aspettative di coloro che intraprendono il viaggio, viene anche resa attraverso le parole di un giovane albanese che Cutrari incontra sul camion durante il viaggio con Spiro: «in Italia nessuno muore come lui (*riferendosi ad un profugo venuto a mancare nel corso del viaggio*). In Italia i giovani muoiono solo a causa degli incidenti d'auto. Io morirò vecchio. Una ragazza italiana può sposare un ragazzo albanese? O la legge lo proibisce? Ora che arrivo in Italia voglio sposare una ragazza di Bari e avere molti figli. Con i miei figli non parlerò mai la lingua albanese, parlerò sempre la lingua italiana e così scordano che sono albanese». Con queste parole il sogno italiano di una vita migliore si trasfigura in senso metaforico nel sogno americano di molti nostri connazionali e nell'usanza di alcuni di essi di acquisire un nome americano per favorire la loro integrazione<sup>319</sup>.

L'identificazione di cui stiamo parlando trova in Gino un'altra esemplificazione. «Il giovane Cutrari scopre la sua vera condizione umana vivendo sulla propria pelle il calvario degli umili, dei disperati che affidano il loro destino a una sgangherata carretta del mare nella speranza di trovare *Lamerica* sull'altra sponda dell'Adriatico»<sup>320</sup>. Gino, arrivato in Albania per creare la fabbrica di scarpe, nel corso del film stringe un rapporto ambivalente, ma in fondo affettuoso, con l'anziano Spiro e, al termine dell'avventura, si ritroverà a far parte di quell'umanità che per l'intero corso della pellicola ha disprezzato con sferzante ostinazione. È insomma, l'incarnazione moderna dell'emigrante italiano costretto a salire (perché arrestato) su di una nave per sfuggire al destino avverso.

Lo sguardo del regista si sofferma anche sui volti degli uomini, delle donne e dei bambini che viaggiano sulla nave verso un illusorio futuro di felicità e lega così in maniera inscindibile questa speranza a quella dei nostri connazionali della Grande emigrazione transoceanica attraverso la ripresa dei volti di Spiro e di Gino. In questo modo il film «ci fa capire quanto sia profondo il solco tra paesi ricchi (come il nostro) e paesi poveri (come l'Albania), ma ci avverte anche che questo solco potrebbe scomparire da un momento all'altro riportandoci alle misere esperienze del passato, perché il sogno degli albanesi d'oggi è identico a quello degli emigranti italiani che cent'anni fa vedevano "Lamerica" come la terra promessa»<sup>321</sup>. Ed è qui, inoltre, che viene offerta una precisa spiegazione del fenomeno migratorio, causato oggi come ieri da differenziali di ricchezza tra le nazioni coinvolte. Se, come abbiamo visto nel precedente capitolo, la povertà non è una causa sufficiente a spiegare del tutto le dinamiche migratorie, è indubbio che la crescente polarizzazione tra zone ricche e zone povere del globo risulta ancora determinante. Secondo i teorici della dipendenza, infatti, la penetrazione del capitalismo nelle cosiddette economie periferiche non fa altro che perpetuare la differenza tra le nazioni e ripropone modelli di dipendenza di tipo coloniale<sup>322</sup>.

Gino e Spiro, inoltre, rappresentano il confronto tra due Italie, quella del passato e quella del presente, e l'uso dello stile neorealista collega queste due realtà storiche fino a far coincidere l'Albania degli anni Novanta con l'Italia del dopoguerra. In questo duplice legame storico si riafferma quella identificazione già espressa con la disamina dei personaggi. L'Italia di Spiro,

---

<sup>319</sup> È da rilevare anche che molto spesso nomi anglosassoni venivano attribuiti ai nostri connazionali, quando erano sprovvisti di documenti, direttamente dalle autorità americane. Questo processo di cancellazione dell'identità pre-esistente, sia nel caso di una scelta volontaria del migrante sia nel caso dell'imposizione da parte dell'autorità, indica un tentativo d'integrazione e di adattamento da parte del migrante. Questo processo di rimozione però non può realizzarsi fino in fondo. Infatti, nell'esperienza migratoria coesistono due culture, quella del paese d'origine e quella della società di destinazione, che il più delle volte fanno della migrazione un fenomeno transnazionale, cioè a cavallo tra due culture e due società attraverso il superamento simbolico dei propri confini d'appartenenza.

<sup>320</sup> E. Natta, "Famiglia Cristiana", 19 ottobre 1994.

<sup>321</sup> E. Natta, "Famiglia Cristiana", cit.

<sup>322</sup> Per un approfondimento di questa prospettiva si veda: D. Lerner, *The passing of traditional society*, The Free Press, Glencoe, Illinois, 1958; S. Eisenstadt, *Mutamento sociale e tradizione nei processi innovativi*, Liguori, Napoli, 1974; I. Wallerstein, *The modern world-system: capitalist agriculture and the origins of the european world economy in the sixteenth century*, Academic Press, New York, 1974.

povera e umile, sembra non riconoscersi nell'Italia ricca e arrogante di Gino. Questa a sua volta, prima del viaggio "catartico" a cui sarà sottoposto il suo rappresentante, sembra invece aver dimenticato il passato di miseria e bisogno della sua terra.

Lo scontro tra due visioni differenti e i sottostanti sistemi di valori, per certi versi incompatibili, sembra esplicitarsi nel dialogo tra i due personaggi durante la colazione in albergo: «S: qui il cibo costa molto. Chi ci dà i soldi?; G: non preoccuparti. Tu ai soldi non ci devi pensare più. Come te lo devo mettere in testa? Adesso hai i soldi. Sei presidente. Hai capito, presidente!; S: che lavoro è presidente?; G: che fai un lavoro buono, comodo. Ogni tanto ti portiamo un foglio e tu firmi; S: come l'altra volta? Nome e cognome; G: tu firmi e non devi più andare a lavorare; S: perchè avete scelto me per questo lavoro? G: perchè fare il presidente è un lavoro delicato. E di questi tempi non possiamo fidarci di nessuno. Cercavamo una persona onesta come te. S: vi ringrazio, come posso ricambiare; G: niente. Basta che stai quieto e zitto e non dici in giro che lavori con noi, che la gente è invidiosa; S: per fortuna vi ho incontrato». E ancora più avanti, dopo la telefonata con Fiore in cui Gino viene a conoscenza del fallimento del progetto della fabbrica di scarpe: «S: avete ricevuto cattive notizie? È successo qualcosa alla vostra famiglia?; G: stai zitto.; S: parlate. Forse vi posso aiutare; G: non sei più presidente. Hai perso il lavoro. Ecco cosa è successo; S: lo sapevo. Ci avevo riflettuto. Non si può guadagnare il pane mettendo solo una firma. Grazie lo stesso, anche se non mi potete più dare il lavoro; G: neanche io ho più un lavoro. Finito. Siamo a "spasso" tutti e due; S: compare, siamo giovani, abbiamo le braccia. Quando arriviamo al mio paese, mangiamo, ci laviamo, riposiamo e poi andiamo a lavorare a giornata per la raccolta delle olive».

Questi dialoghi sottolineano, appunto, la contrapposizione tra due fasi differenti della nostra storia (il dopoguerra e il benessere successivo al boom economico), tra due sistemi economici diversi (agricolo e postindustriale) e tra due generazioni di italiani con valori di riferimento incompatibili tra loro (la cultura contadina e l'attuale cultura tardo moderna). Gino intende solo sfruttare la "lucida" follia di Spiro per il proprio tornaconto e in questo atteggiamento opportunistico segnala l'incapacità della società e della cultura italiana contemporanea di tenere in debita considerazione la memoria storica di un passato, poi non così distante. Questo atteggiamento di disinteresse viene esplicitato da Gino quando decide di abbandonare in hotel Spiro. Il dialogo tra i due protagonisti, ancora una volta, esprime in modo chiaro questo atteggiamento di disinteresse e di amnesia storica: «S: è un cinema piccolo (*riferendosi alla televisione*). Non avevo mai visto un cinema così piccolo; G: hai visto che è bello questo posto. C'è anche il cinema. Puoi guardare senza pagare; S: ma quando ce ne andiamo?; G: non ti piace questo posto? Hai visto quanta gente c'è. Ci sono tante famiglie, bambini. Sono tutte brave persone; S: il posto è grande; G: e si mangia pure bene!; S: il formaggio era saporito; G: allora? Resta qui per un po' di tempo, così ti riposi. Hai un letto, una stanza tutta per te. Mangi tutti i giorni. Che cosa ti manca. Qua stai meglio che a casa tua; S: ma io la casa ce l'ho!; G: non posso più portarti a casa. Ho tanti problemi, adesso. Però ho parlato con il padrone di questo posto. È una brava persona. Ti porta lui in Sicilia. S: e voi che fate?; G: non preoccuparti. Noi non ci perdiamo. Io verrò a trovarti al paese tuo; S: vi ho fatto qualcosa di male? Vi manca il coraggio proprio adesso che siamo arrivati? Dobbiamo andare insieme in Sicilia. Non vi lascio andare da solo ora che avete bisogno di aiuto; G: io non ho bisogno di nessuno, presidente». I due personaggi, infine, si ritroveranno nuovamente insieme sulla carretta del mare in rotta verso la Puglia, dove finalmente le due Italie si riconcilieranno nella consapevolezza della loro continuità storica e del comune senso di appartenenza, in una sorta di pacificazione culturale e della memoria quando Gino rivivrà, in un solo momento, il passato d'emigrazione e il presente di società di destinazione della propria patria. È sulla nave, insomma, che l'italiano di oggi si riconcilia con l'italiano di ieri e, acquisendo coscienza della memoria del suo popolo, può affrontare l'inedita sfida storica della contemporaneità con maggiore coscienza e senso critico. In altre parole, Gino recupera, in un sol colpo, una consapevolezza storica e una prospettiva futura.

La crisi antropologico-culturale della contemporaneità è comunicata dal film anche mediante l'atteggiamento arrogante e poco rispettoso dei due imprenditori italiani. In questo modo

Amelio trasferisce l'ambiguità tipica dello straniero, contemporaneamente vicino e lontano, minaccia e risorsa insieme, sui due italiani. Il tentativo di Fiore di installare una finta fabbrica di scarpe solo per acquisire i finanziamenti pubblici dei due paesi, cosa tra l'altro già realizzata in passato col padre di Gino in Nigeria, è una critica esplicita ad una mentalità imprenditoriale senza scrupoli e a un capitalismo selvaggio. Una mentalità che, agli occhi del regista, è penetrata nel tessuto sociale nazionale a tal punto da far dimenticare a questi personaggi la loro stessa origine. Con ciò non si sostiene una visione a senso unico e priva di sfaccettature della storia nazionale, né si realizza una critica ideologicamente orientata del presente, ma si vuole solo avvertire che una lettura attenta del testo filmico porta a rilevare, tra le pieghe della vicenda narrata, la messa in scena di una labile crisi culturale e identitaria, determinata dalla perdita del senso della propria esperienza passata e della cultura civica nel presente. Gino, infatti, quando viene arrestato cerca di spiegare al poliziotto, in relazione alla corruzione del funzionario albanese, che: «corruzione, fucilazione, che cosa significa? Che cosa significa? Ancora non siete pratici dei metodi occidentali. In Italia si fa sempre così. Per rendere più veloce la burocrazia. Si aiutano le pratiche ad andare avanti. Così c'è più efficienza. È meglio. Noi siamo imprenditori. L'economia albanese è in crisi. La gente sta morendo di fame. Allora noi rischiamo i nostri capitali, investiamo i nostri soldi<sup>323</sup>». La retorica di un'attività imprenditoriale che rischia i propri capitali per il bene della collettività e si aiuta con pratiche, sì illegali, ma utili a velocizzare il risanamento dell'economia appare un palese riferimento a tangentopoli, che in quegli stessi anni stava determinando la caduta di un'intera classe politica e imprenditoriale e il passaggio dalla Prima alla Seconda Repubblica<sup>324</sup>.

L'atteggiamento insolente e per certi versi razzista dei due imprenditori, inoltre, riflette - certo in modo non completo, visto che attraverso Gino si realizza quella catarsi necessaria per giungere ad una maggiore consapevolezza - il pensiero di buona parte dell'opinione pubblica nostrana e dei media italiani preoccupati dall'arrivo dei profughi albanesi e segnati da pregiudizi negativi e da una vera e propria sindrome dell'invasione. Le frasi di Fiore (ma dove volete andare? Ma che pensate che in Italia, in Germania stanno aspettando a voi. Troppa libertà fa male [...]. Siete stati viziati, lo Stato ha sempre pensato a tutto. Adesso è il momento di rimboccarvi le maniche e darvi da fare. Noi vi aiuteremo [...]. Gli albanesi sono bambini.. Se un italiano gli dice che il mare è fatto di vino, loro lo bevono) e di Cutrari (sì, i calciatori!. Se vi va bene in Italia vi fanno fare i lavapiatti!) e il comportamento prepotente nei confronti degli albanesi (esemplificato dal rapporto tra Gino e Spiro) raffigurano quindi la diffidenza verso gli immigrati presenti in Italia e lo sfruttamento sul piano lavorativo degli stessi<sup>325</sup>. Non va, infatti, dimenticato che il modello mediterraneo d'immigrazione, almeno per quanto riguarda determinati settori produttivi come l'edilizia o l'agricoltura, si basa su larghe quote di clandestinità, sul lavoro in nero, per lo più in mansioni dequalificate, sulla carenza dei controlli da parte delle autorità competenti in materia di lavoro e sull'insufficiente riconoscimento dei diritti sindacali.

---

<sup>323</sup> A queste affermazioni di Gino Cutrari, il poliziotto che lo sta interrogando risponde: «l'economia albanese è morta. Ma in un paese civile i morti non si abbandonano ai cani per strada».

<sup>324</sup> Naturalmente, la visione che esce dal film del mondo imprenditoriale italiano è segnata dalle contingenze storiche di quegli anni. Sarebbe un errore valutare queste considerazioni come un giudizio generalizzato su tutto il ceto imprenditoriale nazionale.

<sup>325</sup> Il film, ovviamente, realizza anche una disamina della società albanese all'indomani della caduta di Hoxha. La povertà estrema e il desiderio di trovare una vita migliore in Italia, la corruzione politica ancora esistente (il funzionario corrotto dai Fiore e Cutrari), una nuova retorica politica che si sostituisce a quella del precedente regime comunista (il ministro definisce Spiro Tozaj un «eroe democratico»), lo smarrimento di un popolo appena uscito da cinquant'anni di dittatura e la mancanza di capitali per riattivare l'economia locale. Alla domanda di Gino su chi comandi ora in Albania, infatti, il mediatore che li aiuta risponde: «sempre gli stessi comandano. Hanno cambiato il nome, hanno mandato via i più vecchi e corrotti, ma il popolo ha fame, è disperato. Sai qual è il reddito mensile di un albanese? 15.000 lire. Un medico guadagna 20.000 lire. Mancano i capitali». La condizione di sconforto del popolo albanese, invece, è ben riassunta dall'albergatore quando, dinanzi a Gino che gli chiede di ospitare Spiro quando lui andrà via, afferma: «lui dormire, mangia tutti i giorni, ma Albania è povera [...]. Noi stavamo meglio prima col comunismo».

Un altro film che usa l'immigrazione in funzione narrativa per identificare gli immigrati stranieri con gli emigranti italiani e per unire, in una comune cornice teorica, il Nord e il Sud della nostra penisola è il terzo lungometraggio, e forse il più intenso e profondo, di Silvio Soldini: *Le acrobate* (1997)<sup>326</sup>. Un film giustamente osannato dalla critica<sup>327</sup>, a cui però non è corrisposto un equivalente successo al botteghino. Qui, come in altre occasioni, il regista sembra ispirarsi al cinema di Kieslowski negli intrecci del caso che regolano gli sviluppi della trama e che mettono in contatto le esistenze di due donne - Elena (Licia Maglietta) che vive a Treviso e Maria (Valeria Golino) residente a Taranto - sole e bisognose di calore umano. Splendido ritratto femminile, che indaga le interdipendenze che incorrono tra le diverse età della vita, le aspirazioni mancate, l'insoddisfazione quasi congenita che colpisce la donna (e l'uomo) qualsiasi sia la sua età, la sua condizione sociale, la sua provenienza geografica, ma anche illuminante affresco di un'Italia che vede il Nord e il Sud apparentemente diversissimi ma in fondo con le stesse problematiche.

In quest'opera, l'immigrazione svolge una funzione "ponte" che lega il Nord, borghese e solitario, al Sud, proletario e caotico. Una funzione "ponte", quindi, che combina non solo due realtà geografiche diverse tra loro (Soldini caratterizza le due zone della penisola raffigurando l'una come industriale e solitaria e l'altra come rurale e soleggiata), ma soprattutto due realtà antropologiche e socioeconomiche distanti (Elena è un chimico benestante che lavora per un'azienda di cosmesi ed è separata dal marito, mentre Maria è impiegata in un supermercato e vive la crisi del proprio matrimonio). Nel congiungere queste due realtà, automaticamente, il film richiama alla mente quei processi migratori interni al territorio nazionale che si sono andati rafforzando nel secondo dopoguerra lungo le traiettorie che portano dal Mezzogiorno al Nord Italia e dalle zone rurali a quelle urbane.

Infatti, le due protagoniste si incontrano a causa della morte dell'anziana Anita (Mira Sardoč), in realtà il suo nome è Vlastja, una donna dell'Est Europa residente a Treviso ormai da molto tempo. È in questa donna che quel processo d'identificazione totale, già rilevato nel film di Amelio, si ripresenta. È attraverso lei che le due protagoniste, e con loro le due differenti zone d'Italia che esse rappresentano, entrano in contatto, si riconoscono nelle loro similarità (entrambe vivono una fase d'insoddisfazione e crisi delle loro esistenze, sintetizzata dalle scene in cui ambedue mettono la testa sotto l'acqua, che sgorga da un lavandino, durante un momento di sconforto o la scena in cui, dirette al Monte Bianco, si imbattono in un paesaggio rurale altrettanto bello a quello pugliese, o la scelta di Taranto sede di grossi impianti industriali di raffinazione del petrolio, o l'affinità delle due donne tanto nel loro senso di maternità, quanto nella loro complicità) e nelle differenze (queste due Italie vengono, infatti, ritratte con caratteristiche, a volte alquanto stereotipate, facilmente riconoscibili: l'ordinata solitudine di Treviso si contrappone al caos cittadino di Taranto, tanto che la stessa Maria chiede: «ma è sempre così tranquillo qua? Per strada c'è un'aria sempre così rilassata, così...»), ed Elena la interrompe con flemmatica prontezza affermando: «così noioso!»; l'assenza di pericolo che si respira nelle scene ambientate nella cittadina veneta si oppone alla sensazione di minaccia segnalata dal tassista meridionale ad Elena quando la invita a

---

<sup>326</sup> Le acrobate sono tre statuette di terracotta risalenti al periodo della Magna Grecia, esposte al Museo di Taranto. Rappresentano in realtà la prima forma di comunicazione tra i due personaggi principali del film e sono anche uno dei tanti motivi ricorrenti all'interno della storia. La pellicola ha ottenuto vari riconoscimenti nazionali ed internazionali tra i quali possiamo ricordare il Premio Saint-Vincent per il cinema italiano 1997, la Grolla d'Oro per la Migliore Attrice a Valeria Golino e il Premio dei Rencontres Internationales du Cinéma di Parigi 1997.

<sup>327</sup> Ad esempio, M. Anselmi su "L'Unità" del 20 aprile 1997 ha commentato il film affermando: « Più che in passato, Soldini sembra cercare un linguaggio cinematograficamente semplice: nessun virtuosismo tecnico-espressivo, una fotografia (di Luca Bigazzi, già collaboratore di Amelio in *Lamerica*) bella ed essenziale, un'impaginazione che procede per blocchi, senza forzare i parallelismi della vicenda, una colonna sonora (di Giovanni Venosta) che contrappunta con discrezione. E se talvolta certe soluzioni di sceneggiatura risultano un po' troppo di testa, una sensibilità pudica scalda progressivamente l'amicizia tra le due "acrobate", suggerendone debolezze e sintonie. Chiaro che un film del genere aveva bisogno di due interpreti di intensa espressività: Soldini le ha trovate in Licia Maglietta, dolente e trattenuta nella sua gestualità borghese, e in Valeria Golino, mai così palpante e attendibile nei panni della proletaria pugliese».

nascondere i gioielli; il clima assolato del capoluogo pugliese si confronta con il cielo trevigiano sempre plumbeo; le industrie del Nord replicano agli ulivi della Puglia; l'eleganza della casa di Elena si contrappone all'ambientazione popolare e periferica del quartiere dove abita Maria; la vitalità degli abitanti della città del Sud, che a volte sfocia nell'invadenza, come nella scena del bagno, ribatte la riservatezza dei veneti) e rivivono sensazioni di ritrovato equilibrio, armonia e umanità credute ormai perse per sempre.

La figura dell'anziana straniera lega inscindibilmente queste due italiane, mostrandone infine la loro somiglianza, la loro affinità e la loro complicità e comunanza di destino. L'immigrazione, allora, diviene il *trade union* tra differenti realtà della penisola. È un fenomeno che riguarda ambedue e che in passato ha visto coinvolte generazioni d'italiani sia settentrionali, sia meridionali. Il film, insomma, ritrae due personaggi femminili nelle loro difficoltà quotidiane, con le loro paure ed incertezze e con la loro forza e coraggio, ma è nell'espedito narrativo dell'immigrazione, incarnata dalla figura di Anita, che il testo si apre ad un'analisi attenta delle differenze presenti nella nostra nazione, che però nascondono anche importanti caratteri di convergenza.

Inoltre, la figura della straniera serve a Soldini per inquadrare, anche se in maniera sfuocata, la sfuggente consapevolezza di un periodo di crisi attraversato, a volte in maniera inconscia, dalla cultura nazionale e dal senso identitario degli italiani. Attraverso alcune battute (ad esempio, quando Anita viene investita da Elena e con tono duro la rimprovera dicendo: «tutti uguali dentro quelle macchine»), alcuni oggetti (la *martenitsa*, una sorta di amuleto appartenente alla tradizione contadina della Bulgaria da cui proviene la straniera) e scene significative (come quando Elena ed Anita vanno a seppellire in campagna il gatto di quest'ultima e a termine del lavoro si dividono una mela) il film sembra comunicare la consapevolezza dello smarrimento in cui si trova a vivere la nostra attuale società. In un certo senso, certi riferimenti alla tradizione contadina, in contrapposizione all'ambientazione urbana del film, e la ritrovata armonia delle due protagoniste a conclusione del loro reciproco avvicinamento, sembrano comunicare una velata critica alla società moderna che ha dimenticato i legami forti della comunità per rintanarsi in una solitudine opulenta, ma svuotata del senso dell'esistere. Non si tratta di un ritorno alla retorica del buon selvaggio o a forme di vita storicamente precedenti, non sono espressi giudizi di valore o considerazioni di ordine filosofico, ma, semplicemente, ci si trova dinanzi alla capacità della macchina da presa di "catturare" esigenze, atteggiamenti e pensieri presenti in una data società entro un preciso momento storico. Dunque, la presenza della straniera - vero collante tra le due protagoniste del racconto - serve a sottolineare, in maniera quasi impercettibile, uno smarrimento culturale, anche sul piano identitario, avvertito dalla nostra società e dalla sua cultura.

La stessa tematica è rilevabile anche nel poetico *Al primo soffio di vento*<sup>328</sup> di Franco Piavoli (2002). Siamo in una grande casa padronale, la vera abitazione del regista, di una ricca tenuta nella campagna gardesana. Qui, Piavoli ambienta con entomologica attitudine il suo film, osservando quasi senza parole, accompagnato da Satie e Ravel o dai rumori del vento e dell'acqua, il convivere di un gruppo di solitudini a confronto con l'alternarsi degli eventi naturali che segnano il trascorrere di una giornata. Il punto centrale del film, sottolineato dai muti pensieri del padrone di casa davanti al computer, è che siamo tutti uguali eppure ognuno diverso e questo produce chiusura, egoismo<sup>329</sup>. Solo la vitalità che trapela dai lavoratori immigrati di origine africana, semplicisticamente ritratti come incontaminati da qualsiasi intellettualismo, impegnati a mietere il grano interrompe il senso di solitudine e sconforto che pervade tutti i protagonisti principali dell'opera. Il disagio della famiglia si riflette allora negli

---

<sup>328</sup> Il titolo è una citazione dei versi delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, in cui si parla dell'innamoramento tra Giasone e Medea. Il film è stato presentato al Festival di Locarno nel 2002 e ha partecipato anche ad altri numerosi festival internazionali tra i quali vale la pena ricordare il Sundance Film Festival 2003 e il Festival Internacional de Cinema del Medi Ambient di Barcelona, dove ha vinto il premio come miglior lungometraggio.

<sup>329</sup> Il padrone di casa, chiuso nello studio, medita e scrive al computer: «l'insieme del mondo vivente è come un gigantesco meccano. Con gli stessi elementi, le stesse unità, il mondo vivente si è diversificato nel corso dell'evoluzione. Noi siamo allo stesso tempo tutti parenti e tutti diversi. È questa combinazione infinita di geni che rende unico ciascuno di noi. Ma è questo che fa sentire a ognuno di noi la sua diversità. E la sua solitudine».

incubi del padrone, nell'insoddisfazione che si legge sui primi piani della moglie insonne, nell'istinto di fuga verso il futuro di una figlia che attende la fine del meriggio per uscire con gli amici:

Come in una commedia russa di Turgheniev o di Cechov, l'ambiente è una villa di campagna abitata da personaggi in preda ognuno a una segreta inquietudine che rimane implosa e non arriva a provocare eventi. Seguendo un filo narrativo legato a impercettibili slittamenti dell'animo, il film si dipana nell'afoso torpore di un pomeriggio estivo [...]. Fuori dal casolare ci sono invece un gruppo di braccianti extra-comunitari e la natura nel suo inarrestabile processo di vita/morte. L'uomo è lasciato solo, orfano delle sue parole ormai spogliate di ogni significato, incapace di recuperare il senso profondo del silenzio, il suo valore di momento per il pensiero. Ma "Al primo soffio di vento", procedendo in questa direzione, diventa un film sulla doppia incomunicabilità tra esseri umani e tra uomo e natura. Se nel primo caso l'esempio lampante lo troviamo nella famiglia protagonista in cui manca la voglia e il coraggio di parlarsi, l'incomunicabilità tra uomo e natura va ricercata in bilico tra l'esterno e l'interno dell'abitazione. Se all'interno troviamo un uomo che dalla finestra vede (ma non guarda) il mondo, all'esterno vediamo il gruppo di braccianti che suda, fatica, si sporca e quindi entra in contatto sia con la terra che con la Terra: un legame profondo, di reciproco rispetto, che porta i braccianti (dopo una giornata di duro lavoro) a danzare fino a notte fonda per celebrare questa unione [...] uno sguardo capace di cogliere l'essenza dell'immagine. Il film si snoda quindi in un non-racconto, in un susseguirsi assopito di suoni, immagini, persone e parole, dove il silenzio è il lucchetto e la chiave di tutto<sup>330</sup>.

La presenza vitale e rumorosa degli immigrati (la loro lingua in più di una scena interrompe il silenzio della campagna, mentre la scena dei canti e dei balli al termine della giornata di lavoro comunica una condizione diversa dagli abitanti della ville, ancora assorti nel loro mutismo), allora, si contrappone all'intellettualismo del padrone di casa, rintanato nel suo studio in preda a speculazioni filosofiche e a sogni allucinatori, alla tristezza mal celata della padrona, tormentata dall'incapacità di comunicare con il marito, al silenzio rassegnato dell'anziano costretto a letto dalla vecchiaia in attesa della morte e alla follia della zia, in giro per la città alla ricerca di un amore perduto. Questa contrapposizione sottolinea, in una maniera certamente poetica, ma non priva di retorica e in linea con una visione eccessivamente semplicistica, l'incapacità della nostra cultura di stabilire, come un tempo era in grado di fare, un sincero contatto con la natura e con il senso profondo dello scorrere della vita<sup>331</sup>. L'anziana zia che fugge dalla campagna per rintanarsi in un deposito di automobili o sul ciglio dell'autostrada, comunica in senso metaforico questo allontanamento dalla natura. Il silenzio in cui sono avvolti i personaggi italiani ci avverte anche dell'incapacità, una volta abbagliati dal miraggio tecnologico, di recuperare un'antica saggezza fino a poco tempo fa ancora viva.

Se in questo caso, a differenza del film di Soldini, la retorica della disperazione per un tempo andato e perduto per sempre con la modernità sembra essere esplicita; è altrettanto vero che questo tentativo, sebbene poco riuscito per l'eccessiva linearità d'analisi e per un atteggiamento alquanto elitario, è efficace nel rilevare un senso profondo di insoddisfazione, che tra l'altro non si capisce bene da cosa dipenda, e di smarrimento che aleggia nella nostra società. La perdita di un contatto diretto con la terra, il rifugiarsi esclusivamente in atteggiamenti intellettuali, e ancora, il contrapporsi degli assordanti rumori artificiali nelle scene di vita urbana a quelli invece più armoniosi della campagna, nonché la visione sincopata della realtà attraverso le immagini televisive, esplicito riferimento a quella società

---

<sup>330</sup> A. Levantesi, "La Stampa", 8 novembre 2003.

<sup>331</sup> Agli immigrati è riservato il lavoro manuale, mentre il padrone di casa si dedica esclusivamente ad attività intellettuali. Questa contrapposizione, sottolineata anche dalla scena del sogno in cui gli stessi stranieri si ritrovano a discutere e a leggere dentro lo studio del padrone di casa, evidenzia una contrapposizione reale nella società tra le "attività da immigrato", dequalificate e di bassa manovalanza, a cui determinate categorie etniche sono destinate per una sorta di stereotipo collettivamente condiviso, e le occupazioni d'intelletto degli autoctoni, garanti di più alti livelli di reddito e di maggiore prestigio sociale.

dello spettacolo che fa della comunicazione umana una merce d'intrattenimento<sup>332</sup>, accompagnata all'alternarsi parossistico del sogno in bianco e opale fatto dal padrone di casa, comunicano quel senso di smarrimento che si trova oggi a dover vivere la nostra cultura, catturata com'è da un miraggio iper-tecnologico e iper-moderno.

La vitalità e il senso di comunità degli immigrati si contrappone, dunque, alla solitudine e all'incomunicabilità degli italiani e, in questa sua funzione di contrappunto uditivo e visivo, delinea in maniera sfumata una nuova possibilità di rinascita. Se gli africani, così come appaiano nelle intenzioni del regista, rappresentano un'umanità ancora capace di dialogare con gli elementi del creato e non ancora repressa da qualsiasi forma di intellettualismo, allora è possibile intravedervi anche l'intuizione sociale di percepire l'immigrazione straniera come una risorsa, come una possibilità di rinascita per l'Italia che sarà. Naturalmente tutto questo discorso è viziato da una visione eccessivamente lineare e semplicistica, ma ciò non toglie che questa, per molti remota, possibilità è presente nell'immaginario sociale nazionale ed è portata avanti da larghi strati dell'opinione pubblica.

Anche nel mediocre<sup>333</sup> *Nemmeno in un sogno* di Gianluca Greco<sup>334</sup> (2002), l'immigrato diviene il mezzo attraverso cui si smascherano alcune pieghe nascoste della società. Il film racconta la storia di Ahmed (Ahmet Ugurlu, bravissimo nel far acquisire al suo personaggio alcuni atteggiamenti che ricordano Charles Chaplin) che, affascinato dalla televisione italiana, lascia uno sperduto altopiano di una remota regione asiatica alla volta del mondo dorato raccontato dagli spot pubblicitari. Dopo l'approdo in un villaggio vacanze<sup>335</sup>, dove viene scambiato per un turista sensibile e saggio, il clandestino Ahmed si trasforma mano a mano in una sorta di profeta in mezzo ai villeggianti. Alla fine però viene scoperto e rispedito a casa, dove continuerà a raccontare di quel lontano meraviglioso paese in cui ogni cosa è possibile, in cui non bisogna lavorare per vivere e non servono i solfi per ottenere ciò che si desidera.

Come nel film di Amelio, la visione dell'Italia come paradiso di felicità nasce dalla fruizione dei media. L'esperienza migratoria non viene affatto approfondita dal film che si limita, difatti, a ritrarre un personaggio stereotipato (Ahmed parte con la sua famiglia, un ombrello e una capra) proveniente da una terra ostile (la scena dell'elicottero che spara sulla folla mentre assiste agli spettacoli televisivi) e arretrata (la povertà è palpabile nelle sequenze iniziali del film a casa del protagonista). Il vero centro focale del racconto rimane la critica alla società

---

<sup>332</sup> Particolarmente significativo è il contrasto tra le immagini di una sfilata di moda e delle giovani modelle mentre vengono truccate e quelle di bambini africani che mordono delle sbarre di ferro. Questa antitesi estetico/visiva traccia il confine tra il mondo occidentale ricco e opulento e quello povero e infecondo dei paesi del Terzo mondo. Si rivela così, attraverso un "vedere", lo iato crescente in tempi di globalizzazione tra il Nord e il Sud del mondo.

<sup>333</sup> F. Alò, "Il Messaggero", 20 settembre 2002: «"Nemmeno in un sogno" di Gianluca Greco è una fiacca favola surreale con velleità satiriche. La comicità non graffia e la povertà visiva è imbarazzante. Cast spercato, a parte qualche gag dei criminali Giuseppe Battiston e Roberto De Francesco». E. Magrelli, "Film Tv", 6 ottobre 2002: «Il film parte abbastanza bene e sembra avere un potenziale ironico interessante. Alcuni errori nella distribuzione dei ruoli, la fiacca articolazione della sceneggiatura e una mancata determinazione nella regia rendono il percorso in salita impraticabile». Il film, inoltre, se pur nelle intenzioni mostra una certa originalità ed intelligenza - sviluppa infatti un genere di commedia ironica, farsesca e surreale, raramente esplorata in Italia - finisce per appiattire il racconto attraverso uno stile televisivo, dovuto in parte a carenze di *budget*, più affine alla *fiction* da palinsesto che al grande schermo.

<sup>334</sup> Il regista, prima della realizzazione di questo lungometraggio, è stato aiuto regista di Francesca Archibugi, di Paolo Virzì e Sergio Rubini.

<sup>335</sup> L'espedito narrativo dell'arrivo fortunoso di un migrante in un villaggio turistico è ripreso, con maggiore realismo e drammaticità dal più recente *Verso l'Eden* di Costantin Costa-Gravas (2009), una coproduzione internazionale a cui ha partecipato anche Medusa, in cui il protagonista principale (Riccardo Scamarcio) è un clandestino in fuga dagli orrori della guerra di un imprecisato paese del Terzo mondo. Elias, una volta giunto nel villaggio vacanze si finge però un'inserviente. Il suo corpo, oggetto del desiderio sessuale di una ricca cliente della struttura turistica, diviene il luogo fisico su cui si realizza una violenza edificata sulle differenze economiche e sociali. L'accettazione, da parte del clandestino, del ricatto della donna, diviene il simbolo di una strutturazione dei rapporti sociali improntata sulla ricchezza, sulla definizione politica e sull'origine etnica. Il film nel complesso mostra, a volte con toni favolistici e con una visione ideologicamente improntata, il sogno dei migranti provenienti dalle zone povere del mondo di trovare in Europa un posto in cui ricostruire la propria felicità. Questa illusione, però, si scontra con una dura realtà fatta di sfruttamento, pregiudizi ed esclusione sociale.

dello spettacolo e alla sua capacità di creare negli spettatori, mediante la pubblicità, desideri effimeri.

Il protagonista ha negli occhi il miraggio di un'altra vita, ma il suo italiano si riduce agli slogan pubblicitari (del tipo: «più lo mandi giù, più ti tira su») che, in questa svalutazione del linguaggio e nell'onnipotenza del prodotto di consumo, genera una serie di drammatiche conseguenze. Ciò che ingenuamente viene immaginato come un paradiso, infatti, non trova poi alcuna corrispondenza nella realtà. Ahmed e i suoi familiari conoscono il mondo esterno solo tramite un'antenna parabolica che capta immagini a caso, a seconda di come si posizionano i ragazzini che la sostengono. In questo modo, apprendono un linguaggio che a loro insaputa allude a una realtà fittizia e distorta. Ma è pur sempre qualcosa che alimenta la loro immaginazione. Le parole imparate a memoria assumono allora significati impreveduti e nel villaggio estivo l'immigrato si integra immediatamente al gruppo di turisti italiani, anche loro assuefatti al linguaggio pubblicitario. Il reciproco riconoscimento, insomma, avviene sulla base di suoni familiari e privi di significato. La carrellata di persone infelici che Greco passa in rassegna nel film, sono "vittime" di un immaginario collettivo artificiale fondato sul consumo di qualcosa che fino a poco tempo prima non esisteva. In tal senso, tutti i personaggi del film sono come Ahmed, perché il migliore dei mondi possibili diviene il desiderio effimero stesso, ossia ciò che è destinato continuamente a dissolversi e ad assumere la forma di un nuovo prodotto da consumare, un nuovo bisogno da soddisfare.

La presenza dell'immigrato, quindi, serve a smascherare alcuni processi occulti interni alla società e rende visibili diverse figure sociali (banditi da strapazzo che "imitano" quelli reali appartenenti alle organizzazioni criminali del nostro paese, adolescenti iper-informate e in cerca di una propria identità, capi villaggio tronfi e boriosi, donne insoddisfatte e affaristi senza scrupoli<sup>336</sup>), ritratte in maniera stereotipata, anche in funzione di una sceneggiatura dai toni surreali, che aleggia nel nostro immaginario collettivo e richiamano alla mente personaggi reali.

Ritornando, infine, al tema dell'identificazione totale tra emigrato italiano e immigrato straniero, già osservato in *Lamerica*, un'altra pellicola che merita di essere analizzata è sicuramente *Once we were strangers* di Emanuele Crialese (1997)<sup>337</sup>. Antonio (Vincenzo Amato), un'emigrante italiano di ultimissima generazione (il film è infatti ambientato nella New York di oggi), è legato dalla condizione di straniero a un immigrato indiano di nome Apu (Aiay Naidu)<sup>338</sup>. Una sospensione, una malinconia e una ricerca che non trova quiete accomunano i due tentativi di integrarsi nella società americana che divengono per entrambi grotteschi e irreali (Antonio viene licenziato perché si rifiuta di cucinare una carbonara con l'aglio, Apu si presta a fare da cavia in un esperimento per testare gli effetti collaterali di un nuovo antidepressivo). Ambedue, infatti, tentano di accontentare le richieste dei locali, qualunque cosa chiedono, anche la più assurda (doppiare un film porno, posare nudi per essere ritratti da benestanti signore), pur di ritrovare una nuova posizione all'interno della società d'accoglienza.

La città viene ripresa a partire da interni, strade, scale mobili e palazzi anonimi, mentre l'unico luogo immediatamente riconoscibile rimane uno scorcio del ponte di Brooklyn (neanche la statua della libertà è facilmente riconoscibile, visto che vediamo solo la parte inferiore), osservato da un'angolazione già utilizzata da Sergio Leone in *C'era una volta in America* (1984). Così facendo, Crialese riprende ambienti reali, ma li interseca continuamente con una sorta di memoria cinematografica che ci racconta l'America a partire da come è stata

---

<sup>336</sup> La figura del proprietario del villaggio turistico (Umberto Virgili), ricorda Giorgio Mendella, patron di Retemia, travolto dagli scandali all'inizio degli anni Novanta, oltre naturalmente a tutti i guru del *multi-level marketing* e alcuni rappresentanti del mondo della finanza.

<sup>337</sup> Anche *Nuovomondo* (2006), pur narrando le vicissitudini di una famiglia di emigranti siciliani agli inizi del Novecento, fa continui riferimenti all'attualità e, in questo modo, collega la Grande emigrazione transoceanica ai più recenti fenomeni migratori. Questo film però sarà analizzato nell'ultimo paragrafo di questo capitolo, quando si affronterà il tema dell'emigrazione italiana.

<sup>338</sup> I due personaggi sono legati da sentimenti di amicizia e solidarietà, frutto della comune condizione di estraneità che si trovano a vivere all'interno della società americana. Le loro differenze culturali ed etniche sembrano non manifestarsi nel loro rapporto, mentre assumono rilevanza nel confronto con gli autoctoni.



rappresentata dal cinema, anziché mostrarcela nella sua reale essenza. La New York raffigurata dal film è, inoltre, una città dura, eretta su rapporti di forza sottaciuti basati su una violenza economicamente regolata:

New York è rappresentata come una giungla il cui ultimo anello della catena alimentare è il più indifeso, lo straniero. Chiunque occupa una posizione di vantaggio nei suoi confronti e proprio per questo può azzannarne il corpo. È quel che accade ad Antonio quando viene ricevuto dalla sua amante, ricca e distratta, che, come prima cosa, gli ordina di farsi una doccia e seguirla a letto. Ma è ancora più esemplare il caso di Apu che per sopravvivere è costretto a fare da cavia per test medici. Per chi è un corpo estraneo, la vita è una transazione economica, persino l'alterità può essere acquistata e declinata secondo i bisogni del momento. Lo vediamo quando ad Apu, che ha ormai un accento americano, viene chiesto di doppiare un film porno fingendone uno indiano, oppure quando Antonio interpreta la parte dell'italiano per ricche signore che amano dipingere con un sottofondo di Vivaldi. È grazie al continuo accumulo di soprusi minimi ed economicamente regolati che tutto l'ambiente si mette a vibrare di una carica violenta e animalesca. Ciò che vogliono ricche amanti, clienti insoddisfatti e medici annoiati è avere più carne - «sarai pagato di più» dice il medico ad Apu per convincerlo a non abbandonare un test che lo rende sessualmente impotente<sup>339</sup>.

La scena della fotografia di Apu con sua moglie Devi (Anjale Deshpande), dinanzi al basamento su cui poggia la statua della libertà, la cui sagoma non viene mai ripresa per intero dal regista, indica l'esclusione dal sogno americano a cui sono destinati gli immigrati di oggi (provenienti per lo più da nazioni extraeuropee), così come quelli di ieri (in cui era cospicua la presenza di nostri connazionali<sup>340</sup>). La degradata casa sotterranea dei due coniugi indiani, che è in realtà il locale caldaie di uno stabile, evidenzia nuovamente questa condizione di estromissione dalla società. Vivendo sottoterra, infatti, i due immigrati sono sottratti allo sguardo dei locali e sono privati di qualsiasi visibilità sociale. In questo modo Crialese rappresenta quella strategia antropoemica - diretta a eliminare e allontanare lo straniero dai confini della società - che nel corso della storia si è succeduta in diversi periodi e in varie società. I continui rimproveri dell'autorità pubblica a cui è sottoposto Antonio, diretti a sanzionare alcuni suoi comportamenti («non può sostare!», «raccolga quella roba!», «deve spostare la macchina»), ribadiscono la marginalità e il precario equilibrio tra integrazione ed esclusione:

Lo straniero è colui per il quale il mondo, nuovo o vecchio che sia, è un luogo inabitabile, perché ne può essere sempre allontanato. È quanto accade ad Antonio in *Once we were strangers*, quando viene espulso dagli Stati Uniti (*perché sprovvisto del permesso di lavoro*). Ma è durante tutto il film che Antonio sente ripetersi che non può stare là dove si trova. L'ordine, o la "parola d'ordine", è che bisogna circolare, non importa dove si vada, ma che si vada, come nella scena in cui cerca di convincere Ellen (Jessica Whitney Gould) a non partire e una poliziotta minaccia di multarlo se non sposta immediatamente la macchina. Ma l'ordine non è gestito soltanto dai suoi tutori istituzionali. Antonio riceve ordini da chiunque. Ogni volta che le sue azioni esorbitano, escono cioè dall'orbita di un'architettura simbolica stabilita c'è un richiamo<sup>341</sup>.

L'ordine, inoltre, può arrivare a coincidere con lo spazio stesso, con i suoi percorsi obbligati, i suoi permessi e i suoi divieti, come quando Antonio, rimasto chiuso all'interno del palazzo dove abita la ricca amante, viene scacciato bruscamente da un altro coinquilino, o quando Apu e Devi sono costretti ad assumere le pose volute da un passante a cui hanno chiesto di scattare una fotografia.

La lotta continua degli immigrati protagonisti della pellicola di Crialese con la città e con i meccanismi coercitivi che la regolano dipendono, in ultima analisi, dal possesso di una

---

<sup>339</sup> D. Chimenti, *Estraneità, differenza e rinascita. Il cinema di Emanuele Crialese*, in R. Guerrini, G. Tagliani e F. Zucconi, *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo*, cit., pp. 123-124.

<sup>340</sup> In R. J. Vecoli, *Negli Stati Uniti*, cit., si legge: «Nel 2000 quasi sedici milioni di americani hanno dichiarato di avere antenati italiani: gli italo-americani di oggi discendono dai circa sei milioni di immigrati che giunsero negli Stati Uniti nel corso di un secolo e mezzo (1850-2000)».

<sup>341</sup> D. Chimenti, *Estraneità, differenza e rinascita*, cit., pp. 214-215.

cultura che disarticola le norme sociali condivise all'interno della società d'accoglienza (la scena in cui Antonio si presenta completamente fradicio in un albergo di lusso per ottenere la *suite* imperiale grazie ad un buono omaggio) e si traduce in un rapporto conflittuale con l'autorità (i continui battibecchi tra l'emigrante italiano e i vari tutori dell'ordine che di volta in volta si succedono sulla scena).

La contrapposizione tra la cultura d'origine e quella della società d'arrivo e la condizione liminale dell'immigrato a livello socioculturale, viene messa in scena soprattutto da Devi quando, per accontentare il marito che si sente a pieno titolo membro della società e della cultura statunitense («qua le pillole le prendono tutti, per sentirsi più forti. Ti devi solo abituare»), decide di farsi la permanente e di vestire all'occidentale, accantonando così i costumi indiani<sup>342</sup>. Questa scelta, però, rende palese a sé stessa e ad Apu la tristezza dell'omologazione culturale e della perdita della propria identità originaria. Crialese apre così uno squarcio sulla condizione di sradicamento dell'immigrato che vive un disagio e un conflitto perenne: sul piano culturale, tra la propria identità etnica e i modelli di riferimento della società d'accoglienza; a livello socioeconomico, tra il desiderio d'affermazione personale e l'abiezione lavorativa; sul piano politico, tra la presenza fisica e l'assenza nei diritti di cittadinanza.

I due personaggi, alla fine, escono da questa negazione identitaria nella scena finale del film quando, vestiti con i loro abiti tradizionali da nozze, riemergono dal sottosuolo in cui sono rintanati e si rendono finalmente visibili in tutta la loro essenza. In questo modo, Crialese esprime l'atteggiamento di molti migranti, nei confronti di un contesto societario estraneo, di ricostruire il senso di una nuova esistenza partendo proprio dalla loro eredità culturale. Una decisione che ricorda il comportamento di molti nostri connazionali trasferitisi negli Stati Uniti agli inizi del XX secolo e che verrà ripresa dal regista romano in *Nuovomondo*<sup>343</sup>. Apu e Devi, mostrando la loro vera identità, decidono di non abbandonare la propria cultura e i propri valori di riferimento, ma al contempo, uscendo allo scoperto, mostrano l'intenzione di aprirsi al nuovo e di accogliere la sfida di un'integrazione futura, senza trincerarsi dietro un'identità culturale originaria statica e chiusa. In questo tentativo di mescolamento il migrante rielabora la propria identità tra innovazione e conservazione.

In ultima analisi, il cinema di Crialese attribuisce al potere istituzionalizzato la responsabilità dei moderni processi di espropriazione culturale, di estromissione dal corpo sociale e dei criteri di separazione e segregazione dello straniero, a cui si chiede di essere uguale (strategia antropofagica o assimilazione) oppure non essere (strategie antropoemica o esclusione). Con ciò non intende suggerire il recupero e la cristallizzazione di un'identità originaria. Sa bene che il passato deve in un certo senso compiersi definitivamente e che l'allontanamento dall'origine, ovvero il riconoscimento della dinamicità delle identità personali e culturali, è un processo a cui non dobbiamo sottrarci nel futuro progetto di edificare una nuova convivenza civile con la diversità. Il potere allora diviene il portavoce degli istinti, delle paure e degli egoismi della società e gli ordini si fanno incomprensibili, insensati e contraddittori. «C'è però un altro potere, ci dice Crialese, che, pur non facendo riferimento a una vera e propria negoziazione sociale, ci aiuta e ci protende verso un avvenire non segnato dalla separazione: è l'insieme delle tradizioni, delle lingue, delle zone di passato e di memoria che si trasmette di padre in figlio, di generazione in generazione. Differenza che non è estraneità<sup>344</sup>».

---

<sup>342</sup> *Once we were strangers* in questa scena ed in altri passaggi ricorda *Pane e cioccolata* di Franco Brusati (1974), in cui un giovane Nino Manfredi emigrato in una Svizzera dura e razzista decide di farsi biondo e di tifare Germania pur di non sembrare un italiano ed essere finalmente rispettato. La mestizia e il senso di una privazione indefinibile strappano la pellicola di Brusati, e in fin dei conti anche quella di Crialese, dalla consueta definizione di commedia.

<sup>343</sup> Per un'analisi dettagliata di questo film si rinvia a F. Pellegrino, *Nuovomondo: Un sogno ad occhi aperti. Storie di emigrazione nel film di Emanuele Crialese*, in «Annali della Facoltà di Scienze della Formazione», n. 7, 2008, Catania, pp. 167-190.

<sup>344</sup> D. Chimenti, *Estraneità, differenza e rinascita*, cit., p. 133.

### 3.2 UNA REALTÀ MULTIETNICA

Il cinema italiano contemporaneo, nella sua rappresentazione dell'immigrazione straniera, ha concentrato la propria attenzione prevalentemente su determinate comunità etniche: marocchina, e attraverso questa sulle altre collettività maghrebine, senegalese, albanese, ucraina e romena, ovvero quelle etnie che più delle altre hanno preoccupato l'opinione pubblica nazionale e si sono mostrate con maggiore visibilità nelle strade delle nostre città. Un certo interesse è stato mostrato inoltre per certe compagini asiatiche (cinese, indiana, cingalese e bengalese), africane (nigeriana, egiziana, somala), dell'Est Europa (polacca e ceca) e nei confronti dei rom.

Molte altre comunità immigrate presenti in Italia risultano però assenti dalla raffigurazione cinematografica. In particolar modo, la collettività filippina, numerosa già a partire dagli anni Novanta, non è mai stata raccontata in maniera approfondita dal cinema italiano. Ai filippini sono sempre stati riservati ruoli marginali, in un certo senso di contorno, e la figura della colf ha incarnato lo stereotipo relativo a questa compagine nazionale. Si pensi ad esempio a *Le fate ignoranti* di Ferzan Özpetek (2001), in cui si getta uno sguardo superficiale e veloce sulla comunità filippina di Roma attraverso gli occhi della protagonista (Margherita Buy)<sup>345</sup>.

Un grado minore di esclusione dal piano della rappresentazione cinematografica è toccato invece alle popolazioni dell'America Latina. Anche in questo caso non sono state realizzate narrazioni filmiche con protagonisti sudamericani e alcuni fenomeni che stanno suscitando allarme sociale presso l'opinione pubblica italiana, come quello delle bande giovanili in alcune città del Nord, sono rimasti del tutto assenti dal cinema nazionale. Questo, più che altro, si limita a "ingabbiare" i *latinos*, così come vengono definiti in modo generalizzato negli Stati Uniti<sup>346</sup>, entro la figura del musicista (si veda, ad esempio, *L'orchestra di piazza Vittorio* diretto da Agostino Ferrente nel 2006) o del transessuale (come nel caso di *Besame mucho* girato da Maurizio Ponzi nel 1998 e *Tutto torna* di Enrico Pitzianti realizzato nel 2008). A differenza dei filippini, dunque, le comunità immigrate provenienti dal Sud America trovano un maggiore spazio nella rappresentazione cinematografica del nostro paese, però su di loro non si concentra uno sguardo articolato e realista, rimanendo così "rinchiuse" in una raffigurazione superficiale e stereotipata.

Poco spazio, inoltre, viene riservata all'analisi dell'impreparazione dello Stato italiano e delle sue istituzioni nel momento in cui ha dovuto affrontare l'emergenza degli sbarchi dei profughi albanesi, che come è stato già detto rappresentano uno spartiacque importante sia in relazione alla percezione da parte della nostra opinione pubblica del problema migratorio, sia in rapporto al mutamento di ruolo dell'Italia all'interno del sistema delle migrazioni internazionali. Solo in *Aprile* di Nanni Moretti (1998) vi è un chiaro riferimento a questa vicenda e un palese attacco al disinteresse della politica in genere e del governo di centrosinistra in particolare.

Al contrario, va rilevato un notevole interesse per l'inasprimento delle disposizioni legislative e per il fenomeno degli sbarchi clandestini sulle nostre coste. In molti film, infatti, questo problema è osservato da vicino con la macchina da presa che entra direttamente nei barconi con cui gli immigrati affrontano il viaggio e nei Centri di identificazione ed espulsione, prima denominati Centri di permanenza temporanea (*Quando sei nato non puoi*

---

<sup>345</sup> Lo stesso Özpetek aveva già previsto una colf filippina nella sceneggiatura de *Il bagno turco* (1997).

<sup>346</sup> Negli U.S.A. si registra un notevole incremento dell'allarme sociale riferito a questa nuova immigrazione. Il governo statunitense, per arginare l'ingresso irregolare di individui provenienti dai paesi del Centro e del Sud America e controllarne i flussi, si è spinto fino al limite estremo di costruire un muro di 700 miglia lungo il confine con il Messico. Va rilevato, inoltre, che il cinema americano, insieme agli altri media, sta stigmatizzando le comunità ispaniche identificandole attraverso lo stereotipo dell'immigrato criminale. Immagine che una volta era prerogativa degli emigranti italiani e, successivamente, delle collettività afro-americane. Va inoltre rilevata una rappresentazione cinematografica dell'arabo o del musulmano come individuo malvagio e insidioso. In relazione a questo ultimo tema si veda J. G. Shaheen, *Reel bad arabs. How Hollywood vilifies a people*, New York, 2001, dove a p. 2 si afferma: «dal 1996 fino a oggi, i registi hanno accusato tutti gli arabi di essere il Nemico Pubblico numero 1: incivili, brutali, spietati fanatici religiosi avidi "altri" da noi tesi a terrorizzare gli occidentali civilizzati, specialmente cristiani ed ebrei».

*più nasconderti* di Marco Tullio Giordana del 2005 o *La straniera* di Marco Turco del 2009). Anche il fenomeno degli *overstayers* e quello degli ingressi clandestini via terra, soprattutto dal confine nord-orientale, trovano un preciso spazio in alcune pellicole degli ultimi anni (*Cover boy. L'ultima rivoluzione* di Carmine Amoroso del 2008 o *Alza la testa* di Alessandro Angelini del 2009).

Nel corso di queste pagine, allora, si cercherà di dar conto di come il mezzo cinematografico ha messo a fuoco il fenomeno migratorio e i personaggi che ne sono protagonisti. Prima però di concentrarci sull'analisi dei film è necessario fare un'ultima precisazione. L'immigrazione in Italia, come si è detto nel secondo capitolo, ha visto nei suoi primi periodi la prevalenza numerica di alcune comunità africane, soprattutto maghrebine e subsahariane, e asiatiche. La caduta del Muro di Berlino, l'arrivo degli albanesi e, successivamente, l'allargamento a Est dell'Europa nel 2004 hanno determinato la crescita sul piano quantitativo dell'immigrazione proveniente dalle regioni orientali del Vecchio continente. Questa contrapposizione tra vecchia e nuova immigrazione è possibile evincerla dall'analisi di alcuni testi (ad esempio, *Tre punto sei* diretto da Nicola Rondolino nel 2003) e da una visione complessiva delle narrazioni oggetto di questa ricerca.

### *Arrivano quelli dell'Est: tra subordinazione lavorativa ed emarginazione sociale*

Dopo la pellicola di Amelio, gli albanesi, ormai giunti in Italia, divengono i protagonisti del secondo episodio (intitolato Euglen e Gertian) di *Terra di mezzo*<sup>347</sup>, diretto da Matteo Garrone nel 1997. Con uno stile a metà strada tra documentario e *fiction*, che risente della lezione neorealista ma la rinnova inserendo inconsuete angolazioni<sup>348</sup>, il giovane cineasta romano realizza un ritratto intenso e appassionato, che guarda la realtà attraverso sé stessa, di due giovani albanesi alle prese con il mondo del lavoro nero e sottopagato nell'*hinterland* romano. Le loro storie e le loro esperienze si stagliano sullo sfondo di un paesaggio estraneo e indifferente, magistralmente ritratto dal regista che, «avendo sommato esperienze di pittore e di aiuto operatore, dimostra di possedere uno spiccato senso dell'immagine»<sup>349</sup>.

---

<sup>347</sup> *Terra di mezzo* è il primo lungometraggio di Garrone. I venti minuti dell'episodio iniziale (Silhouette) vinsero, nel 1996, il Sacher Film Festival di Nanni Moretti. Grazie a quel successo e alle premure del regista di *Caro Diario* (1993), l'esordiente Garrone, a 29 anni, ha avuto l'opportunità di aggiungere al cortometraggio altri due episodi (Euglen e Gertian, appunto, e Self service), confezionando così un prodotto più completo e intenso.

<sup>348</sup> Nel *blog* [cinemadadenuncia.splinder.com](http://cinemadadenuncia.splinder.com) si esalta la qualità estetica del film affermando: «*Terra di mezzo* schiva agilmente le formule del *cinéma-vérité* e del film di denuncia per assegnare la priorità della rappresentazione allo sguardo e al territorio esplorato. Manovrata da Andrea Busiri Vici, la cinepresa coglie sì frammenti di realtà quotidiana ma subordinandola a una rielaborazione visiva e ambientale totalmente svincolata dalle convenzioni del verismo enfatico o del realismo accusatorio. Spalleggiato dalla fotografia di Marco Onorato e dal montaggio di Marco Spoletini (collaboratori pressoché inamovibili di Garrone), il ventinovenne regista e sceneggiatore romano mostra da subito una sensibilità fuori dal comune nel creare suggestioni spaziali e nel tratteggiare situazioni aliene a ogni moralismo declamatorio: lo squallore del contesto è riscattato da angolazioni sorprendenti e da derive ironiche che allontanano la messa in scena dal bozzettismo cencioso e dal registro del grottesco. C'è spazio per il sorriso e per la compassione, ma senza scadimenti nel cinismo o nel pietismo d'accatto. I personaggi che popolano i vari episodi, talvolta transitando dall'uno all'altro, non vengono giudicati aprioristicamente, ma alternano momenti di durezza e fragilità, scontro e socievolezza, dando vita a ritratti di pungente credibilità. Rischiato da un cristallino suono in presa diretta, *Terra di mezzo* è incorniciato dalle suggestive melodie di Silvana Licursi e introdotto da titoli di testa che scorrono sull'inquadratura fissa di un mercato frequentato da una clientela multi-etnica. Complessivamente i tre segmenti disegnano un percorso di avvicinamento ai personaggi [...]. A sbalordire è soprattutto la capacità di articolare una visione personale di estrema scioltezza: mai appiattito su logori moduli neorealistici o sciatti protocolli televisivi, lo sguardo di Garrone sciorina prospettive inusitate, coglie dettagli insolenti, si abbandona a derive nel paesaggio di cocente malinconia. Una scrittura filmica totalmente priva di retorica e perfettamente in grado di snidare particolari di dolente umanità nel degrado appariscente così come di soffermarsi su scatti di prepotenza in situazioni apparentemente innocue. Lungi dall'assecondare tracciati narrativi prestabiliti o dal chiudersi nelle imprigionanti forme del documentario, *Terra di mezzo* aderisce alle situazioni filmate con prensile flessibilità, immergendosi orizzontalmente nella materia rappresentata non facendosene sommergere. Cinema senza se e senza ma».

<sup>349</sup> E. Natta, "Famiglia Cristiana", 2 luglio 1997.

Il film ritrae una realtà sociale, quella del lavoro in nero sottopagato nell'edilizia, realmente esistente. La presenza irregolare sul territorio italiano dei due giovani protagonisti (clandestini senza permesso di soggiorno) e l'assenza di controlli da parte delle autorità competenti giustifica l'atteggiamento dei datori di lavoro italiani, interessati a ottenere prestazioni lavorative di muratori, pittori o idraulici al più basso prezzo possibile. Ecco perchè gli italiani che assumono i giovani protagonisti del film contrattano, continuamente al ribasso, la paga dei giovani dipendenti (alla richiesta di 40 euro effettuata da uno degli albanesi, l'italiano incaricato di procurare manodopera per ristrutturare un teatro scende fino a 30-32 euro facendo così presagire che i rimanenti soldi li intascherà lui). Questa condizione di sfruttamento dell'immigrato, da molti considerata una spiacevole ma necessaria condizione per garantire la competitività delle nostre imprese, viene sostenuta, nel film di Garrone, direttamente dalle famiglie che richiedono il servizio o dagli operai italiani che utilizzano i giovani albanesi come manodopera dequalificata in nero, priva di un inquadramento contributivo e senza alcuna garanzia sindacale, ricavando il maggior utile al minimo costo.

Questa precaria condizione lavorativa stona a confronto col sogno di uno dei giovani protagonisti del film di possedere un giorno, una volta diventato ricco, una fiammante Ferrari. Ecco un'altra volta la contrapposizione tra il desiderio del migrante di una vita agiata e benestante e la cruda realtà di sfruttamento del lavoro e di marginalità sociale. Se confrontiamo questa situazione a quella dei primi emigranti italiani negli Stati Uniti, che costituivano una sorta di *lumpenproletariat* impegnato nei lavori più umili e duri e relegato negli scalini più bassi della gerarchia sociale, vediamo che lo *status* del migrante non è poi molto cambiato. L'immigrazione costituisce un sistema di rapporti determinati, necessari e indipendenti dalle volontà individuali in funzione del quale si organizzano le condotte della vita quotidiana, le relazioni sociali e tutte le rappresentazioni del mondo. Il rapporto di forza alla base del processo migratorio si traduce nelle modalità di presenza degli immigrati, nello *status* loro conferito e nella posizione che essi occupano all'interno della società. Per questo motivo, lo straniero ricopre sempre l'ultimo posto della scala sociale, gli vengono riservati solo determinate attività, considerate appunto come "lavori da immigrati", e viene riconosciuto solo nella sua esistenza fisica, come corpo votato al lavoro manuale a bassa qualificazione, e mai nella sua essenza sociale, culturale o nei suoi diritti politici:

All'ultimo arrivato alla condizione di proletario nella civiltà urbana e industriale tocca in sorte quasi sistematicamente la posizione più bassa nella gerarchia sociale e, al tempo stesso, nella gerarchia dei mestieri<sup>350</sup>.

Ancora una volta il corpo dell'immigrato diviene un luogo fisico da sfruttare per tutelare gli interessi economici della società di destinazione. La mancanza di un riconoscimento giuridico degli immigrati clandestini, inoltre, non fa altro che alimentare questo circolo vizioso.

Nel film l'immigrato lavora sempre alle dipendenze degli italiani. In questo modo il regista, sottolineando il contrasto tra la posizione degli alloctoni e quella degli autoctoni, segna un limite invalicabile. Tale margine, oltre ad essere determinato dalle condizioni socioeconomiche di partenza, è contrassegnato anche sul piano culturale dall'incapacità di comprendere da parte di un giovane immigrato la professione di pubblicitario svolta da uno dei clienti italiani. Anche in questo caso si ha una contrapposizione tra attività manuali e intellettuali e l'impossibilità del giovane di comprendere segnala un distacco a livello formativo notevole. Questa piccola scena, se analizzata a fondo, ci segnala contemporaneamente la visione stereotipata dei migranti da parte della società italiana - convinta del ritardo culturale e formativo di tutti gli immigrati e incapace di acquisire coscienza anche della presenza di individui con titoli di studio e competenze professionali utili, se debitamente riconosciuti, anche in settori più avanzati della nostra economia - e le difficoltà in cui realmente possono trovarsi alcuni stranieri sul nostro territorio.

---

<sup>350</sup> A. Sayad, *La doppia assenza*, cit., p. 224.

Particolarmente significative sono inoltre altre due scene del film. Nella prima uno dei giovani protagonisti, mentre si trova nella macchina di un imbianchino per recarsi a lavoro, incontra un suo connazionale e Garrone, quando i due parlano in albanese, riprende le orecchie del lavoratore italiano. Con questa immagine il regista intende evidenziare come stia diventando normale per gli italiani sentire lungo le strade delle nostre città lingue fino a poco tempo fa assolutamente sconosciute. Questa inquadratura, insomma, pone l'accento su una precisa realtà di fatto: l'Italia è diventata una nazione multi-etnica in cui ormai convivono persone provenienti da diverse parti del mondo.

La seconda scena è quella in cui lo stesso ragazzino e il suo datore di lavoro entrano a casa di un'anziana donna. Questa, preoccupata dalla giovane età e dalla gracilità fisica dell'albanese, inizia a divagare sulle condizioni di vita in Italia durante la seconda guerra mondiale affermando: «l'Italia cinquanta anni era come l'Albania, distrutta! [...]. Solo che tu non te lo puoi ricordare, Mario (*l'imbianchino italiano*) però si che se lo ricorda. Aveva dodici anni. Lei viveva in campagna. Mangiavate, avevate il vino buono, l'olio. Noi ci siamo mangiati tutti i topi e i gatti. Tutti quelli del Colosseo li abbiamo mangiati noi, magari ne avessimo avuti ancora. In città era terribile. Io ho tirato su l'acqua con dei cestelli dalla fontana di palazzo Barberini al quarto piano, perciò ho le braccia così lunghe. Tiravamo su l'acqua, che poi non si poteva neanche bere. Noi l'abbiamo bevuta, l'abbiamo mangiata. Per carità! Adesso prendono solo l'acqua minerale. Figurati! [...]. Come è brutta la fame! [...]. Vi ci vorrebbe una guerra a voi tutti giovani, vi farebbe molto bene». Con questa parole l'anziana donna, da un lato paragona in maniera esplicita - cosa che già aveva fatto implicitamente Amelio - l'attuale Albania all'Italia di cinquanta anni fa, stringendo così in un unico *continuum* sociale le due nazioni e richiamando alla memoria quella condizione di indigenza che ha segnato buona parte dell'esperienza storica dell'Italia del Novecento<sup>351</sup>, dall'altro invece manifesta il punto di vista di un'anziana donna sulla crisi delle nuove generazioni offuscate da una società del benessere che sembra aver fatto smarrire il senso profondo delle attività umane e del vivere sociale<sup>352</sup>.

Al termine della giornata lavorativa i protagonisti del racconto si ritrovano tutti insieme a passeggiare per le strade della periferia romana, luogo una volta esclusivo degli immigrati provenienti dalle zone rurali del Mezzogiorno d'Italia<sup>353</sup>. Il film termina con i ragazzi albanesi che si risvegliano il giorno dopo in una baracca di fortuna costruita ai margini della strada, pronti per una nuova giornata di precarie condizioni di lavoro. Ancora una volta, insomma, si segna il limite dell'esclusione sociale e il rifiuto della società italiana che non li vuole, ma ne sfrutta il lavoro perché necessari al mantenimento del sistema economico.

Questo secondo episodio del film di Garrone se paragonato al terzo (intitolato *Self service*), in cui si narra la notte di un benzinaio egiziano abusivo che si dimena tra vari clienti, alcuni simpatici e amichevoli, altri arroganti e un po' razzisti, ci mostra il passaggio dalla vecchia immigrazione, prevalentemente di origine africana, ai nuovi immigrati provenienti dall'Europa orientale. I giovani albanesi, poco più che adolescenti, si contrappongono all'anziano maghrebino in termini di provenienza geografica e culturale e di permanenza sul nostro paese, ma ne condividono il destino di esclusione e marginalità sociale. Il benzinaio, che si fa chiamare Amedeo e dice di non riuscire ad andare con le donne di colore, si sente

---

<sup>351</sup> Questa continuità tra l'Italia della guerra e l'Albania post-comunista collega due realtà storiche tra loro diversissime, ma accomunate da ingenti flussi emigratori verso l'estero. In questo modo si ripropone quell'identificazione totale tra emigranti italiani del passato e immigrati stranieri del presente che già più volte abbiamo rilevato nel corso delle pagine precedenti. La scena in cui il giovane albanese guarda le foto in bianco in nero dei parenti dell'anziana donna sembra suffragare nuovamente questa interpretazione.

<sup>352</sup> In questo senso si inserisce anche la contrapposizione tra il figlio dell'anziana donna, impegnato a guardare la televisione, e il lavoro dell'albanese e dell'imbianchino italiano. Questo confronto può essere anche letto in termini di contrapposizione di classe tra le attività immateriali di un ceto benestante e quelle manuali del ceto popolare e dell'immigrato straniero. Questi ultimi due sembrano condividere la stessa posizione sociale, ma in realtà l'autoctono vive una condizione di vantaggio sull'immigrato, che risulta così essere l'ultimo tra gli ultimi.

<sup>353</sup> Anche in questo caso si ribadisce il legame sottile che lega la narrazione del nostro passato nazionale a quella del nostro presente e, con molta probabilità, del nostro futuro. Quello che siamo stati rivive, in un certo senso, nei volti dei nuovi protagonisti della nostra società.

integrato in Italia e cerca di ribadire continuamente la sua non estraneità alla società in cui vive, mostrando anche una certa socievolezza e disinvoltura nei confronti dei clienti che di volta in volta si succedono. Ma alcuni episodi di razzismo (la donna che teme che Amedeo rubi i soldi senza mettere la benzina, l'atteggiamento spocchioso e poco rispettoso di alcuni giovani clienti), il suo volto stanco e avvizzito segnato da una vita di difficoltà, il senso velato di tristezza che traspare dalle immagini e dalle musica del film, il ricordo sbiadito del suo passato (in cui veniamo a conoscenza che Ahmed, è questo il vero nome dell'immigrato, proviene da una famiglia benestante di militari, costretto probabilmente ad emigrare dopo l'assassinio del presidente Anwar al-Sadat, a cui è poi succeduto Hosnī Mubārak nel 1981) e il suo ritorno mesto e solitario in un centro di accoglienza dove si addormenta in un letto quasi fosse in una bara, ci mostra l'insuccesso della sua esperienza migratoria e l'incapacità della nostra società di integrare un uomo presente in Italia da molto tempo, con un buon livello culturale e con una conoscenza avanzata della nostra lingua. Ahmed/Amedeo, insomma, spera ancora di poter fare un salto di qualità, prima o poi, ma non è ancora uscito dalla definizione di straniero che la società gli ha affibbiato.

Confrontando la condizione di marginalità dei giovani albanesi e quella, leggermente migliore, dell'egiziano (almeno lui parla bene l'italiano, conosce la città ed è in grado di procurarsi un tetto sotto cui dormire) è possibile evidenziare come la posizione dell'immigrato straniero nel nostro paese non sia poi così tanto migliorata. Anzi, se si tiene in considerazione le politiche migratorie restrittive che si sono succedute in questi ultimi anni e l'allargamento degli spazi di irregolarità, la situazione sembra effettivamente peggiorata. Con questo personaggio posto nell'episodio finale, anche se è il primo ad essere arrivato in Italia, il film mostra l'incapacità del nostro paese di elaborare una strategia adeguata a garantire l'integrazione.

Garrone ritorna sulla tematica migratoria nel 1998 con *Ospiti*. Anche questa pellicola è ambientata a Roma, durante un'estate afosa, ma questa volta la vicenda è ambientata nel ricco quartiere Parioli. Gherti (Julian Sota) e Gheni (Llazar Sota), due giovani cugini albanesi, lavorano in un ristorante rispettivamente come cameriere e lavapiatti. Un giorno si presenta al ristorante un certo Corrado (Corrado Sassi), fotografo balbuziente intenzionato a fare una mostra nel locale. Il proprietario del ristorante si dice disposto a farla dopo l'estate, ma nel frattempo gli domanda se conosce qualcuno disposto ad affittare una stanza ai due giovani immigrati. Il ragazzo si offre allora di ospitarli provvisoriamente a casa sua e col passare dei giorni fa amicizia con Gheni, mentre Gherti si avvicina a Salvatore (Pasqualino Mura), ex portiere del palazzo di Corrado con moglie psicolabile a seguito. Garrone tratta con stile analogo al precedente film i momenti di vita di questi quattro personaggi, due ragazzi albanesi, un emigrato sardo ed un benestante fotografo romano, tutti estranei a qualcosa, chi al paese natio, chi al proprio *status* di emigrante e chi alla vita borghese.

Il film esprime la contrapposizione tra Corrado, che ospita i due giovani albanesi e instaura un legame d'affetto con uno di essi, e gli altri condomini del palazzo, preoccupati dalla presenza dei due immigrati visti come potenziali criminali. Significativa in questo senso è il dialogo tra il fotografo romano e Vincenzo, il portiere del palazzo, a cui fa eco il signor Gandini, un altro residente dello stabile: «V: Signor Pedri, buongiorno! Due secondi. Per quei due ragazzi gli inquilini mi chiedono informazioni, se sono registrati alla polizia; C: no sono bravi ragazzi. Sono amici miei che staranno per 4-5 giorni qui a casa mia; V: non è per me!; C: se le dicono qualcosa dica che sono amici miei e staranno per massimo 5-6 giorni. Non dovrebbero stare tanto; G: salve Vincenzo. Come sta?; V: Buonasera signor Gandini; G: ciao Corrado. Tutto bene? Stavate parlando di...; V: si esattamente, sono ragazzi; G: ma sai non è un problema, che poi loro magari sono dei ragazzi bravissimi, li vedo hanno delle facce proprio buone però magari gli amici... chi lo può sapere insomma. Però ti conviene segnarli, fare qualcosa, non si scherza più su queste cose. In periodi come questi sugli extracomunitari fanno le storie. Già abbiamo avuto nel palazzo... Ti conviene regolarizzarli. Noi siamo proprio arrivati con tutti i problemi che ci sono. Già con l'androne e le cose, meno male che ora abbiamo Vincenzo; V: io tengo gli occhi aperti, si comportano bene; C: tanto staranno poco, staranno massimo 5...; G: ma loro sono deliziosi. Non è una cosa...; C: sono carinissimi; G:

però su queste cose che poi si passano i guai, il condominio eccetera...». In questo modo si contrappone l'ospitalità e il senso di solidarietà del fotografo al timore generalizzato dei condomini, preoccupati da queste presenze estranee. Si segnala così una certa ambivalenza nell'atteggiamento degli italiani, da un lato aperti e solidali, dall'altro preoccupati dall'"invasione" straniera, nonostante i protagonisti della vicenda siano poco più che adolescenti<sup>354</sup>. Contemporaneamente questa scena segnala la crescente preoccupazione dell'opinione pubblica nostrana per la presenza straniera sempre più numerosa.

Altro elemento importante della pellicola, è l'amicizia tra Gherti e Salvatore. Con questo legame si sottolinea per l'ennesima volta lo stretto legame che unisce gli emigranti italiani del passato, Salvatore è un sardo che vive da molti anni nella capitale, agli odierni immigrati stranieri. L'identificazione tra queste due categorie viene ribadita da questa strana amicizia tra due uomini momentaneamente disoccupati, allontanatisi dalla loro terra natia in cerca di un futuro migliore e allo stesso tempo impossibilitati a ritornarvi.

Inoltre, la condizione di sradicamento culturale vissuta dal migrante è ben sintetizzata da dialogo tra Gheni e Corrado, mentre si riposano dalle fatiche della gita in bici: «C: insomma sei arrivato un paio di anni fa. E ti trovi bene in Italia?; G: sì, e tu?; C: io abbastanza. Io sono nato qui e allora non è che per me c'è tutto questo... Per te è un paese nuovo, ogni cosa che fai per te è bello, perchè è una cosa nuova; G: ma è una cosa molto diversa. Una cosa diversa nel cervello, nella mente. Perchè io quando sono arrivato, neanche mi immaginavo com'era l'Italia. Sono salito sul motoscafo, "vado dove vado" ho detto». Con queste parole prendiamo consapevolezza del senso di smarrimento del giovane albanese, una volta giunto in Italia, e, contemporaneamente, dell'incapacità di Corrado di comprendere a pieno l'esperienza migratoria. L'eterofilia del fotografo - manifestata anche quando racconta al giovane albanese la sua avventura amorosa con una ragazza di colore - che lo porta ad esprimere un giudizio vuoto quando assimila l'immigrazione ad un viaggio turistico, gli fa percepire l'esperienza di Gheni come un percorso di scoperta di luoghi, culture e sensazioni nuove, anziché come una scelta estrema dettata dalle precarie condizioni di vita in patria.

Il 1998 è l'anno di uscita anche di un altro film che tratta la questione degli immigrati provenienti dall'Europa orientale: *La ballata dei lavavetri* di Peter Del Monte<sup>355</sup>, omaggio al cinema e alla letteratura onirici, fantasiosi e un po' deliranti della Polonia. Questa volta è protagonista una famiglia di origine polacca che arriva a Roma con la scusa di una visita al Vaticano ma poi decide di fermarsi in Italia<sup>356</sup>. La storia è ambientata negli anni Ottanta, poco prima della caduta del Muro di Berlino, e mostra inavvertitamente anche la fuga verso Occidente di molti esuli anticomunisti. Il sogno di una possibile felicità futura nel nuovo contesto è ritratto dall'inquadratura di Justina (Agata Buzek) mentre osserva meravigliata il paesaggio urbano che si mostra da Trinità dei monti.

I membri di questa famiglia cercano ospitalità presso uno zio, Pawel (Andrzej Grabowski), arrivato in Italia qualche tempo prima. Le condizioni di permanenza nella nuova società si rivelano fin da subito dure. Le parole di Pawel, al rifiuto di Janusz (Romuald Andrzej Klos) di lavare i vetri, rivelano tutte la difficoltà della nuova vita da immigrati irregolari: «sapevo che avresti creato problemi! Credi di essere a Radom? Qui siamo a Roma, capisci? Lo sai quanto ci ho messo a trovare questo posto? Pensate che qui sia facile? Ve lo avevo scritto, no? Allora non dovevate venire. Pensate che io non abbia problemi?». Costretti a vivere in un casolare abbandonato, gradualmente i vari protagonisti della pellicola si renderanno conto dell'impossibilità di inserirsi legalmente nel sistema produttivo italiano. La figura del mediatore italiano che procura il lavoro agli immigrati e le parole del giovane connazionale

---

<sup>354</sup> Questo atteggiamento di distacco e timore viene segnalato anche con la scena delle due ragazze che, abbordate da Gheni e Gherti alla stazione della metropolitana, decidono di salire su un vagone diverso rispetto ai due albanesi.

<sup>355</sup> Il film è tratto dal romanzo *Il polacco lavatore di vetri* di Edoardo Albinati, edito da Mondadori pochi mesi prima della realizzazione del film.

<sup>356</sup> Roma, da sempre, ha attratto milioni di pellegrini stranieri grazie alla presenza del Papa. La città eterna ha visto la presenza di comunità immigrate fin dai suoi albori. Questa condizione multiculturale oggi non sembra essere mutata.



rivolte a Rafal (Kim Rossi Stuart): «se cerchi lavoro, qui non lo troverai», fanno presagire le difficoltà di un'integrazione socioeconomica. Per questo motivo, gli uomini accettano di fare i lavavetri, mentre le donne fanno le pulizie a casa di una ricca famiglia capitolina. Queste prime scene offrono subito due indicazioni: 1) la figura dello zio e la velocità con cui le donne trovano lavoro, accennano timidamente alla funzione delle reti sociali migratorie che favoriscono l'affluenza e l'inserimento nel tessuto socioeconomico dei nuovi arrivati; 2) la tipologia di occupazione svolte dai nostri protagonisti mostrano la precarietà lavorativa e l'esclusione sociale implicite nel modello mediterraneo d'immigrazione, retto da elevati livelli di clandestinità delle presenze.

La drammaticità dell'esperienza migratoria, vissuta in condizioni di irregolarità, porterà nel corso del film alla disgregazione definitiva dell'unità familiare. Il padre Janusz, nostalgico per la lontananza dal paese natio, da cui è dovuto partire a causa del licenziamento dovuto alla sua iscrizione a Solidarność, e sconsigliato dalla nuova condizione di vita e dall'impossibilità di trovare un nuovo impiego si suicida gettandosi nel Tevere. Lontano dalla Polonia e senza lavoro, quest'uomo perde una componente essenziale della sua identità e lo stesso senso del suo esistere, simbolicamente espresso dalla foto con i colleghi polacchi gettata nel fiume. La risposta del fratello alcolizzato Zygmunt (Olek Mincer) alle domande di Helena (Grazyna Wolszak), la compagna di Janusz, rendono bene questo senso individuale e sociale di dileguamento: «è partito. Lui non voleva venire qui. Lì era qualcuno, qui non sei nessuno». Il migrante, insomma, una volta varcato il confine del paese d'origine perde il suo *status* e, nella maggior parte dei casi, si ritrova nel paese di destinazione ad occupare le posizioni più basse della gerarchia sociale<sup>357</sup>.

Justina, la più entusiasta della nuova avventura italiana grazie anche ai suoi studi di storia dell'arte, finisce uccisa da due balordi romani intenzionati a violentarla. Grazie a questo personaggio Del Monte concentra la propria attenzione anche sugli italiani. I due ragazzi di strada che uccidono la giovane polacca non sembrano di per sé razzisti, bensì indifferenti nei confronti degli stranieri costretti a vivere, ancora più di loro, ai margini della società e per questo privi di qualsiasi attributo umano: «guarda che pelle bianca. Sembra una morta». La famiglia italiana presso cui è impiegata Justina, invece, è contrassegnata da una forte disgregazione interna e dalla totale mancanza di comunicazione. Il padre è sempre assente, e non viene mai ripreso dal regista, mentre la madre e la figlia malata, entrambe rinchiusi nel loro dolore, non riescono a stringere un rapporto confidenziale e amorevole. Con questo breve spaccato, il regista tasta il polso alla famiglia italiana nel suo complesso.

Rafal, triste per la lontananza dalla fidanzata lasciata in patria, è invece un personaggio che vive la propria esperienza italiana con un certo disorientamento. Privato dei tradizionali punti di riferimento, cosciente della morte del padre, stanco dell'arroganza e del razzismo degli italiani (importanti sono le scene ai semafori mentre i lavavetri vengono scorbuticamente rifiutati dagli autisti), del suo stato di indigenza e indignato per la propria condizione di subordinazione (Rafal osserva con un certo disprezzo altri due lavavetri di origine cingalese), degenera nella devianza, fino al furto e all'omicidio. Nella scena finale, però, il suo rimorso nei confronti di Irena (Eljana Nikolova Popova), un'immigrata bulgara che tenta di aiutarlo, individua nelle condizioni sociali a cui è stato costretto ad adattarsi la causa prima dei suoi comportamenti delinquenti. Solo Zygmunt ed Helena, infine, riescono a sopravvivere all'esperienza migratoria. I due si ritrovano, alla fine del film, nel locale frequentato dagli immigrati e ballano.

Nel corso degli anni 2000, molti altri film italiani hanno trovato nell'immigrato dell'Est Europa il loro protagonista. Molte di queste pellicole saranno analizzate nei paragrafi successivi. Qui ci limitiamo a trattare *Zora la vampira*<sup>358</sup> dei Manetti bros (2000), giacché è il

---

<sup>357</sup> Naturalmente questo spostamento di *status* non è sempre discendente. L'esperienza migratoria può, infatti, concludersi positivamente, con l'ascesa ad una posizione sociale migliore rispetto a quella di partenza.

<sup>358</sup> Il nome della protagonista è ispirato da una serie di fumetti, in origine erotica, degli anni Settanta ed edita da Renzo Barbieri. Tuttavia la trama del film è completamente diversa. Ispiratore dei registi è stato, infatti, oltre il libro di Abraham Stoker, il film *Blacula* di William Crain (1972), vero e proprio *cult* tra i *blaxploitation*. Il film è prodotto anche da Carlo Verdone, che interpreta pure la parte di un severo e ottuso ispettore di polizia.

primo lungometraggio a parlare, anche se con evidenti intenzioni satiriche, dell'immigrazione romena nel nostro paese<sup>359</sup>. Anche il Conte Dracula (Toni Bertorelli), grazie ad una parabola satellitare, subisce il fascino della televisione italiana e così, stanco di bere il solito sangue puzzolente dei contadini locali («voi e la vostra alimentazione a base di aglio. Il vostro sangue puzza di aglio come il vostro fiato. Schifosi! E tutto l'alcool che vi ingurgitate per dimenticare lo squallore della vostra vita. Che tristezza qui. Che mortorio. Le strade sono squallide, puzzolenti e sporche. Non è come in Italia. In Italia le piazze sono bellissime, pulite e luminose anche di notte. Oh! Guarda che bella signorina. Io sento già il profumo del suo sangue sano. Basta! Io non voglio più solo vedere queste cose. Io devo andare in Italia, terra di artisti e di poeti [...]. Questa terra non mi appartiene più. Io devo partire»), decide di venire in Italia. Il principe delle tenebre, insieme al suo fedele servitore (Raffaele Vannoli), si accorge presto che non è facile vivere per gli immigrati rumeni nel Belpaese. Si ritrova infatti, dopo un viaggio da clandestino, in una fetida casa alla periferia di Roma ed è assillato dai soliti problemi degli extracomunitari: il permesso di soggiorno, inconvenienti burocratici e una patologica carenza di denaro. L'unico luogo frequentato del quartiere è un Centro Sociale, dove incontra la bella Zora (Micaela Ramazzotti), una giovane *writer* che gli cambierà la vita.

Al di là del *topos* dell'immagine irreal e patinata dell'Italia offerta dalla nostra televisione e alla consueta opposizione tra paese d'origine e società d'arrivo che costituisce il coefficiente umanistico dell'immigrato-Dracula, il film pone alla nostra attenzione la rappresentazione in chiave parodistica delle difficoltà frapposte all'integrazione dello straniero. Il servo di Dracula, costretto a trovare i soldi per il suo padrone, ma impossibilitato a lavorare causa l'indisponibilità del permesso di soggiorno, inizia a rubare alcune automobili insieme ad un rastafariano conosciuto nel Centro Sociale («Vede padrone, oggi noi siamo extracomunitari senza permesso di soggiorno. Sono le leggi. Non gli servono i rumeni, non ci vogliono»). Le difficoltà economiche si accompagnano allo squallore dei paesaggi di periferia e al razzismo di alcuni cittadini romani incontrati dai protagonisti. Lo stesso Dracula afferma amareggiato: «dove sono le meravigliose fontane che hanno reso celebre questa città [...]. Che delusione, niente è come mi aspettavo. In televisione avevo visto strade luminose, gente felice, gioventù, freschezza, e invece ho trovato solo squallore, falsità, maleducazione, spazzatura», segnando così il *gap* tra le sue aspettative, supportate dalle immagini televisive, e la realtà di fatto in cui si trova a vivere in Italia.

Il principe delle tenebre, allora, crea una nuova schiera di seguaci. Il vampiro diviene così «l'untore che contagia con il proprio morso. La rapidità della contaminazione, che ne accresce la pericolosità sociale, trasfigura quella paura del "contagio", culturale o biologico che sia, osservabile in molti ambienti delle nostre società. Il morso di un morto vivente porta la vittima, dopo il decesso, a ritornare in vita anche se non sarà più come prima e avrà smarrito la sua originaria umanità, trasformandosi in un mostro senza punti di riferimento. La mostruosità di questi esseri è paragonabile a quella dello straniero, ovvero di colui che, se ci dovesse "mordere", ci "contagerebbe" con la sua essenza mostruosa, ci farebbe perdere la nostra identità di umani, facendoci così precipitare in un'esistenza subumana»<sup>360</sup>. Paura del

---

Nella struttura narrativa si mescolano diversi generi cinematografici. Si va, infatti, dall'*horror*, alla commedia, al film sentimentale, fino all'analisi sociologica. L'ispirazione della storia è legata alla passione dei registi per le storie dell'orrore e per la cultura *hip hop*. Molti sono, infatti, gli artisti del genere che recitano nel film come Chef Ragoo o G Max, mentre per la realizzazione di vari *murales* è stato contattato Stand, ragazzo romano considerato il *writer* più famoso d'Italia. Il film pecca di uno stile da *videoclip*, su cui pesa sicuramente il passato dei due registi nella realizzazione di alcuni video musicali di Piotta, Alex Britti e dei Flaminio Maphia. Alcuni momenti di montaggio serrato ed originale (lo *spleet screen* che mostra i furti del servo), nonché tutta la colonna sonora rendono nel complesso godibile la fruizione, ma una struttura narrativa in alcuni tratti non stabile tende a far considerare questo "horror sociale" per certi versi deludente.

<sup>359</sup> Come si è visto nel secondo capitolo di questo lavoro, il diritto del popolo rumeno di circolare liberamente all'interno dell'Europa comunitaria, dopo l'ingresso del loro paese nell'Unione Europea, è stato ostacolato per i primi due anni da alcuni paesi membri, compresa l'Italia, che attraverso circolari ministeriali hanno cercato di porre un freno a questa libertà.

<sup>360</sup> F. Pellegrino, *Sguardi di terrore. Paure collettive "intercettate" dal cinema*, in «Annali della Facoltà di Scienze della Formazione», n. 8, 2009, Catania, pp. 187-213.

corpo e paura dell'Altro sono quindi interconnesse. La nefandezza del vampiro rappresenta, allora, la nostra percezione distorta di un'umanità altra, diversa per tradizioni, cultura e caratteristiche biologiche, che la società decide di emarginare.

Il film si conclude con le parole moralizzanti di un Dracula ormai inerte dinanzi alla schiera dei suoi oppositori (costituita da un prete, dai giovani dei centri sociali e da un gruppo di *rapper* romani): «sì, io sono un vampiro, il bevitore di sangue, il maledetto. Nella mia vita sono stato respinto, scacciato, emarginato. Certo! Per nutrirmi io sono costretto a uccidere. Ma da quando sono venuti qui, mi sono sentito emarginato due volte. Non solo come mostro, ma anche come uomo. Voi considerate noi stranieri come dei clandestini. Avete paura di noi perchè veniamo dall'Est. Voi ci attraete con i vostri *lunapark* e poi quando veniamo qui ci respingete, ci emarginate. Perchè? Non sono solo io il vero vampiro. Il mio paese era un bel posto, ma è stato rovinato dal canto delle sirene del capitalismo. E quando basterebbe allungare una mano per arraffare quello che voi ci avete spacciato per felicità, ci respingete, ci trattate da criminali, pensate a scacciarci, a ucciderci, a morderci sul collo [...]. Se volete uccidetemi pure, non si può combattere contro la prepotenza di chi si sente più forte». Subito dopo l'uccisione di Zora, a opera della polizia, il conte decide di suicidarsi esponendosi al sole del mattino.

In linea generale, dunque, i film degli anni Novanta che raccontano la nuova immigrazione proveniente dall'Europa orientale, mettono a fuoco uno sguardo essenzialmente bonario sui protagonisti delle narrazioni filmiche. Non c'è un vero e proprio tentativo di de-responsabilizzare l'immigrato, ma semplicemente di sottolineare gli ostacoli all'integrazione sociale che possono condurre a comportamenti devianti e delinquenti. Lo straniero viene ritratto come un individuo venuto nel nostro paese con buone intenzioni (lavorare e costruirsi un avvenire migliore), ma che scontrandosi con una realtà più dura del previsto esprime tutta la sua ambiguità e ambivalenza<sup>361</sup>. Nel corso dei primi anni del XXI secolo, però, la rappresentazione dello straniero, e in particolare di quello proveniente dall'Est Europa, si è diretta verso un maggiore realismo che, oltre alle componenti sociali, prende in considerazione anche le scelte individuali alla base di comportamenti devianti. Questa visione ricca di sfaccettature non si traduce però in un'immagine stereotipata tendente ad identificare l'immigrato straniero con il delinquente.

### *L'immigrato delinquente*

---

<sup>361</sup> Un altro film italiano che ritrae le difficoltà dell'esperienza migratoria è *Brucio nel vento* di Silvio Soldini (2002). Questo bel film del regista milanese si trova a margine di questo lavoro perchè è ambientato in Svizzera e quindi non fa alcun riferimento alla situazione italiana. Ciò nonostante, oltre ad essere un eccellente prodotto cinematografico tratto dal romanzo autobiografico *Ieri* di Agota Kristof e impreziosito da un costante equilibrio tra tensione drammaturgica, abilità di regia e bellezza estetica, offre alcuni utili spunti di riflessione. La storia di Tobias Horvarth (Ivan Franěk) acquista così rilevanza nella prospettiva di questa ricerca per diversi motivi: 1) nel racconto della mestizia di vita e del lavoro alienante del protagonista, rivediamo l'esperienza di migliaia di nostri connazionali emigrati in Svizzera a partire dagli anni Cinquanta del Novecento, nonché quella degli attuali immigrati terzomondiali; 2) una puntuale descrizione delle condizioni di vita («l'orrore della mia vita mi assale» dice il protagonista del racconto) e delle relazioni interne alla comunità immigrata, segnata anche da incomprensioni, ma soprattutto da sentimenti di solidarietà; 3) la condizione liminale, sul piano sociale e culturale, e la consapevolezza del suo essere straniero porta Tobias ad esprimere una certa ambivalenza nei comportamenti; 4) la sottovalutazione da parte della società ospitante del capitale culturale dell'immigrato (Line, interpretata da Barbara Lukešová, è un'aspirante ricercatrice universitaria che trova lavoro come operaia in una fabbrica di componenti per orologi) e dell'eterogeneità sociale e professionale presente all'interno delle comunità straniere; 5) la ricerca dentro la comunità d'appartenenza della felicità e di quel riconoscimento sociale di cui non si dispone nella società d'accoglienza; 6) il contrasto costante tra cultura d'origine e quella del paese d'arrivo, segnato dall'impossibilità di un ritorno allo stato originario una volta che si è intrapreso il percorso migratorio (transnazionalismo); 7) il bilinguismo. In un certo senso, questa pellicola raffigura l'universalità della condizione migrante, al di là delle differenze storiche e sociali. Buona parte delle tematiche espresse dal film di Soldini sono comunque già state affrontate nelle pagine precedenti, le altre saranno approfondite nelle analisi filmiche successive.

*Tre punto sei*<sup>362</sup> di Nicola Rondolino<sup>363</sup> è un bel film di genere ispirato a Melville, ai *noir* americani e ai *polar* francesi degli anni Quaranta-Sessanta, in cui gli stereotipi narrativi sono al servizio dei personaggi e della vicenda narrata. La storia è ambientata a Torino nel quartiere di San Salvario, «zona a ridosso della stazione ferroviaria centrale della città e, per questo, approdo di varia e dolente umanità»<sup>364</sup>. Il rione multietnico e variopinto ma angariato dallo spaccio della droga diviene lo scenario di una storia raccontata in modo duro e veloce, con un linguaggio e una struttura drammaturgica coerenti con i codici caratteristici del genere a cui il regista ha scelto di aderire.

Un ruolo importante è allora rivestito dagli scenari urbani. Torino diviene così una città in bilico tra un passato che non c'è più e un avvenire che inquieta, simbolicamente ritratto nelle macerie del capitalismo industriale: immensi capannoni abbandonati (dove avvengono le consegne delle partite di droga) o riqualficati per altro utilizzo (come nella sequenza in cui Salvo, un poliziotto corrotto interpretato dal bravo Valerio Binasco, viene interrogato dai suoi superiori), mura e aree periferiche abbandonate<sup>365</sup> che producono solo atomizzazione, sospetto e solitudine<sup>366</sup> e riflettono le inquietudini esistenziali, le incertezze e le sofferenze di tutta la società<sup>367</sup>.

Questo precario equilibrio tra passato e presente condiziona anche la vita dei traffici malavitosi all'interno di San Salvario. La triade criminale costituita da Montecarlo (Cosimo Cinieri), l'ultimo rappresentante della criminalità autoctona del quartiere, dal marocchino Ahmid e dal subsahariano Pascal, boss delle rispettive comunità immigrate, si contrappone - nello spaccio della droga, nello sfruttamento della prostituzione e nel traffico di clandestini<sup>368</sup> - all'agguerrita e violenta, ma mai ripresa, concorrenza delle nuove organizzazioni criminali albanesi. I delinquenti italiani e quelli delle prime comunità immigrate, insomma, si coalizzano per opporsi alla nuova criminalità proveniente dall'Europa orientale. In questo modo si palesa l'avvento delle nuove correnti migratorie e l'identificazione, nella comune condizione di criminali, tra italiani (le cui famiglie probabilmente sono emigrate dal Sud subito dopo la guerra), i primi immigrati stranieri di origine africana e i nuovi arrivati dell'Est. L'arrivo di Luna (Petra Faksova), una ballerina di *lap dance* proveniente da

---

<sup>362</sup> «Colore bianco, marrone o crema. Solubile in H<sub>2</sub>O. Provoca euforia e benessere senza una giustificazione oggettiva, se non chimica. Tre punto sei. Diacetilmorfina. Meglio nota come eroina dal tedesco *eroish*, potenza, eroismo. Alla fine dell'Ottocento hanno deciso di sintetizzare e commercializzare l'eroina per rimpiazzare la morfina, perchè la morfina procurava dipendenza: Bravi!», recita la voce extradiegetica all'inizio del film.

<sup>363</sup> Nicola Rondolino è il figlio secondogenito di Gianni Rondolino, storico del cinema e fondatore nel 1981, insieme ad Ansano Giannarelli, del Festival Internazionale Cinema Giovani, divenuto poi il Torino Film Festival.

<sup>364</sup> L. Tornabuoni, "La Stampa", 8 giugno 2003, in cui si afferma inoltre: «L'*incipit* è uguale all'immagine finale: una lunga inquadratura in cui vediamo un uomo vestito di nero che cammina su una spiaggia tra bagnanti chiassosi. È questa la splendida cornice di un film il cui maggiore pregio sta nello stile del regista, nel modo in cui la struttura drammaturgica viene organizzata utilizzando codici linguistici che vanno oltre quelli canonici del *noir*. I protagonisti (un poliziotto corrotto ed un malavitoso, amici d'infanzia che amano la stessa donna, Nanà, una tossicodipendente sposata con il primo ed innamorata del secondo) sono emblemi di una società in sfacelo. L'emotività, le passioni sono intense, forti [...], travolgono i dannati dolenti. La violenza furiosa dei drogati esplose in assalti, fughe, deliri criminali: realistici, non artificiosamente raccapriccianti. *Tre punto sei* pertanto rende pienamente la turpitudine della vita presente, feroce e sentimentale insieme; e rivela un cineasta dal quale ci si può aspettare molto».

<sup>365</sup> Magistralmente fotografati da Gian Enrico Bianchi.

<sup>366</sup> M. Marangi, "Cineforum", n. 426, 2003.

<sup>367</sup> In bilico tra passato e presente sono anche i protagonisti della storia. Nero (Marco Giallini) e Salvo sono due amici che amano la stessa donna Nanà (Stefania Orsola Garello), una tossica senza speranza e che alla fine respingerà entrambi per una dose. Questo triangolo amoroso, che risale agli anni Settanta, si consumerà allora in una cupa tragedia. Questa oscillazione temporale viene resa stilisticamente mediante l'alternarsi delle immagini del film con sbiadite riprese in 8mm dei protagonisti durante la giovinezza.

<sup>368</sup> Il traffico di clandestini sembra essere il nuovo *business* che, negli ultimi anni, sta attirando un numero sempre crescente di organizzazioni malavitose. Come abbiamo visto nel secondo capitolo, questa attività criminale si dirama in due categorie: il *trafficking*, ovvero il reclutamento e il trasporto di persone mediante l'uso della forza o dell'inganno a fini di lavoro forzato o di sfruttamento sessuale; lo *smuggling*, cioè il trasferimento e l'introduzione, dietro pagamento in denaro, di individui sul territorio di uno Stato straniero.

un'imprescindibile regione orientale dell'Europa, in un quartiere in cui la maggior parte degli abitanti sono africani, ribadisce questo passaggio tra vecchia e nuova immigrazione<sup>369</sup>.

Lo stesso Montecarlo afferma il cambiamento sostenendo: «io non capisco perchè Pascal continua a farlo vivere in quella stalla a quel povero vecchio. Non ha neanche un cesso, ma santo cielo è suo padre. Ma questi credono ancora di vivere al villaggio, nelle capanne [...]. E con questa possiamo ritoccare i prezzi agli albanesi [...]. Adesso glielo spieghi tu ad Ahmid che è stato un incidente [...]. Sì, sì è stato un incidente. Qua tutto è cambiato. Quelli che sanno cos'è la fame vengono dall'Est. E ci siamo organizzati io, Ahmid e Pascal [...]. Va pazzo questa gente per la vendetta [...]. Anche lei dell'Est. Queste sono tutte senza una storia. Non hanno paura di niente. Come fai a fidarti di questa gente?». Gli fa eco un suo caro amico: «oggi, si impara a capire anche questa gente o non si campa»<sup>370</sup>. Le parole dei due boss italiani, non prive di stereotipi e pregiudizi, sintetizzano la capacità di penetrazione di alcune organizzazioni malavitose straniere in affari che prima erano prerogativa degli autoctoni. Nello stesso tempo si descrive questa nuova criminalità come dotata di particolare ferocia, dovuta all'arretratezza culturale ed economica dei paesi da cui provengono, priva di scrupoli e disposta a tutto<sup>371</sup>. Agli africani che fanno la guerra tra di loro si aggiunge quindi il nuovo pericolo proveniente dall'Est. La violenza dello scontro tra neri e marocchini, in una delle scene più belle del film grazie ad un montaggio serrato, mette in risalto proprio questa nuova brutalità, impersonata dal machete.

In generale il film, che naturalmente ricalca la struttura narrativa e le caratterizzazioni dei personaggi tipiche del *noir*, compie una rappresentazione della criminalità immigrata a metà strada tra realismo e stereotipi. Se da un lato si sottolinea la violenza quasi barbarica, e per questo un po' stereotipata, delle nuove compagini straniere, dall'altro si cerca di realizzare un ritratto quanto più verosimile possibile della nuova realtà sociale di una grande città del Nord Italia. L'accostamento tra criminali italiani e stranieri, inoltre, evita qualsiasi interpretazione a senso unico e associa sotto la medesima luce sfuggente autoctoni e alloctoni. Né gli italiani, né gli stranieri, infatti, rappresentano i cattivi in senso assoluto. Entrambi presentano una certa indeterminatezza che porta ad escludere un riconoscimento stabile e definitivo con il pericolo criminale.

Da questo punto di vista il film di Rondolino può essere collegato con *A cavallo della tigre* di Carlo Mazzacurati (2003). Anche in questo caso il protagonista italiano del film, Guido (Fabrizio Bentivoglio), si trova a condividere un destino di illegalità e latitanza con due ergastolani stranieri, il turco Fatih (Tuncel Kurtiz) e il marocchino Hamid (Boubker Rafik). Questi personaggi, ritratti in alcuni frangenti in maniera alquanto caricaturale e con toni tragicomici, sono accomunati nella sventura e finiscono per instaurare stretti rapporti d'amicizia, fino al punto che Guido cercherà di procurare i soldi per consentire a Fatih di ritornare in Turchia. Condividono, inoltre, i medesimi sentimenti di disperazione e di rimorso per le azioni compiute. Al di là del dibattito sulla riuscita o meno del film - che è il *remake*, abbastanza libero, dell'omonimo film di Luigi Comencini del 1961, una delle commedie nere più riuscite del nostro cinema - quello che in questa sede interessa è la rappresentazione paritaria tra la condizione degli immigrati e quella dell'italiano, tutti personaggi diseredati e smarriti della nostra contemporaneità.

Questa condizione paritetica di sventura, segnata però da alcune differenze, si ripropone anche in *Gomorra* di Matteo Garrone (2008). Con uno stile realista e un occhio antropologico il film, tratto dall'omonimo libro di Roberto Saviano, ritrae le condizioni di vita e di criminalità di alcune aree di Napoli e del casertano, dove la Camorra la fa da padrone. Le

---

<sup>369</sup> La falsa telefonata di Luna alla madre in cui racconta l'illusoria felicità della sua nuova esistenza in Italia e le pareti dipinte di blu, come il mare, simboleggiano il miraggio di una nuova esistenza.

<sup>370</sup> Lo stesso personaggio, nel corso del film, ribadisce l'ascesa della criminalità immigrata e il conseguente declino di quella autoctona affermando: «Toni ( *riferendosi a Montecarlo*), oramai è finita. Siamo riusciti ad invecchiare insieme, facendo questo lavoro. Ed è già un bel risultato. Adesso però cerchiamo di continuare a vivere, andandocene in pensione. Le cose sono cambiate».

<sup>371</sup> Lo stesso, ad esempio, avveniva nel cinema americano con gli emigranti italiani. Il cinema statunitense, infatti, ha spesso raffigurato l'emigrazione italiana in maniera deficitaria, attraverso stereotipi negativi.

condizioni disagiate degli abitanti di Scampia e lo sfruttamento a cui sono sottoposti da parte dei clan malavitosi sono simili a quelle degli immigrati, prevalentemente provenienti dall'Africa subsahariana. I nigeriani che partecipano allo spaccio di droga o quelli impiegati dalla Camorra nello smaltimento illegale dei rifiuti tossici nelle campagne campane tratteggiano situazioni realmente esistenti. A differenza del Nord Italia, dove il controllo del territorio da parte della criminalità organizzata nostrana è meno puntuale, nel Mezzogiorno i clan malavitosi subordinano ad essi e sfruttano le compagini immigrate per i loro loschi affari. In questo contesto, gli immigrati non sono altro che lavoratori al soldo del crimine organizzato e utilizzati per i lavori più pericolosi: una sorta di bassa manovalanza dequalificata che risiede sul gradino più basso della gerarchia sociale. In relazione all'oggetto d'indagine di questa ricerca, appare significativa anche la scena in cui un abile sarto napoletano, che lavora in un'impresa tessile controllata dalla Camorra, decide di fare il doppio gioco collaborando con una ditta cinese dove insegna la propria arte sartoriale. Pasquale (Salvatore Cantalupo) verrà infine per questo assassinato. Il controllo totale del territorio e di ogni attività commerciale e la supremazia assoluta su ogni aspetto della vita, porta la Camorra a bloccare sul nascere ogni attività imprenditoriale, finanche quella dei cinesi, e a frenare ogni possibilità di sviluppo delle aree poste sotto il suo controllo.

Un altro film che affronta la tematica criminale in relazione all'immigrazione con uno stile neorealista rinnovato - sottolineato anche dall'uso di attori non professionisti, della lingua albanese, da un'ottima fotografia dei luoghi degradati in cui si svolge l'azione, dal sonoro in presa diretta e dall'utilizzo di alcune canzoni tradizionali del paese delle aquile<sup>372</sup> - è *Saimir* di Francesco Munzi (2004)<sup>373</sup>. La storia si articola su due livelli. Sul piano individuale, viene narrata la vicenda di Saimir (Michel Manoku), un sedicenne albanese che vive in una squallida periferia sul lungomare laziale<sup>374</sup> con il padre (Xhevdet Feri) - uomo disorientato e rassegnato a una realtà miserabile che definisce "destino"<sup>375</sup> - al quale non riesce a ribellarsi apertamente; almeno fino all'epilogo finale quando il volto tragico di una minorenni introdotta illegalmente in Italia per il giro della prostituzione farà esplodere la sua rabbia e lo porterà a denunciare il genitore e gli altri membri dell'organizzazione criminale. Sul piano sociale, che è quello che qui più interessa, si ha una lucida descrizione delle difficoltà di vita degli immigrati e della loro esclusione dal modello di felicità occidentale.

*Saimir* aiuta il padre nel traffico di clandestini e rimane in silenzio alla domanda fatta da un ragazzino appena arrivato su come sia l'Italia, facendo così trasparire la sua percezione negativa dell'esperienza migratoria e del nostro paese, luogo inospitale e di emarginazione. Saimir, infatti, è coinvolto, oltre al traffico di clandestini, anche nell'attività di caporalato del genitore, cioè di mediazione tra datori di lavoro italiani e lavoratori immigrati, che consente a

---

<sup>372</sup> L'utilizzo di canzoni albanesi, cantate da Edmond e Saimir, collega idealmente e simbolicamente l'avventura italiana di questi personaggi a quella dei nostri emigranti della Grande Emigrazione transoceanica che nei canti popolari esprimevano tutta la drammaticità sociale, affettiva e politica dell'esperienza migratoria. Inoltre, le canzoni intonate dal padre di Saimir possono anche essere interpretate come il tentativo dell'uomo di ricordare la terra natia e di esprimere tutta la sua nostalgia.

<sup>373</sup> Il film fu presentato alla sessantunesima edizione del Festival di Venezia, nella sezione Orizzonti dove vinse il Premio De Laurentis per la Miglior Opera Prima. Grazie a questo film, nel 2006 Francesco Munzi ha vinto anche il Nastro d'Argento per Miglior regista esordiente. Oltre all'impronta neorealista, è da rilevare una certa influenza anche di Pier Paolo Pasolini e dei fratelli Dardenne.

<sup>374</sup> A proposito dei luoghi in cui è ambientato il film, Munzi (in *Note di regia*, cit) afferma: «a nord e a sud di Roma, lungo il litorale, ci sono cittadine, frazioni e borgate cui la speculazione edilizia non concede mai un attimo di tregua. Quando la stagione balneare è finita e i romani tornano nelle loro confortevoli case cittadine, gli abitanti del mare d'inverno tornano allo scoperto. Rumeni, ucraini, moldavi, albanesi, nigeriani, marocchini. Si aggirano per le strade e per le piazze dei paesi e attendono che qualcuno li chiami per un lavoro. Vivono in quegli appartamenti tirati su in pochi mesi, concentrati, quando va bene, in tre o quattro in una stanza. Alcuni dormono direttamente sulla spiaggia in baracche di legno e lamiera. Pagano un affitto esagerato al caporale di turno. Tutti sanno che l'avventura italiana inizia così. C'è soltanto da aspettare e sperare che con il tempo le cose migliorino. Saimir è girato in quei luoghi. Con il contributo e la collaborazione di questa gente».

<sup>375</sup> Edmond non è ritratto come una persona cattiva, ma semplicemente come un individuo che, costretto dalle circostanze della vita, cerca di trovare il proprio posto nel mondo attraverso alcune attività illegali e accetta con rassegnazione il destino che la vita gli ha riservato.

Edmond di sfruttare il lavoro in nero degli irregolari nelle campagne del circondario e ottenere così un reddito aggiuntivo dalle trattenute delle paghe dei braccianti. Gli immigrati clandestini vengono riconosciuti, allora, solo come corpi da sfruttare il più possibile in lavori umili, pesanti e pericolosi. Quando si ammalano e sono inabili al lavoro, praticamente non servono più a niente e vengono gettati via, come nella scena in cui Saimir e Edmond abbandonano sul ciglio della strada un africano moribondo<sup>376</sup>. Tutta la crudeltà di una condizione di abuso viene così espressa in una semplice sequenza priva di dialoghi o di contrappunto musicale.

Il giovane protagonista della pellicola, cerca costantemente una strada alternativa a quella “ereditata” dal genitore e si sforza di integrarsi in maniera lecita nella società cercando di stabilire un rapporto d’affetto con una coetanea italiana (Lavinia Guglielman), che rappresenta quella normalità tanto agognata. Il sogno però dura poco, il tempo di un bagno al mare e una corsa in motorino. Poi lei comprende la voragine che c’è nella vita di Saimir, la differenza della sua condizione sociale e lo rifiuta. La sequenza della scenata nella classe di Michela ha una grande forza espressiva: con la rabbia il protagonista cerca di abbattere il muro dell’indifferenza sociale, della discriminazione e la macchina da presa prende le sue difese, si identifica con lui senza provare pietà o compassione. Michela e Saimir, in una delle scene del film, sono divisi da una cancellata, ma poi si incontrano per poi perdersi definitivamente qualche sequenza dopo. La bella italiana, in un certo senso, corrisponde le attenzioni del protagonista davanti al mare, nella dimensione naturale del rapporto tra due adolescenti vicendevolmente infatuati, ma lo rifiuta nella dimensione culturale della casa diroccata dove vengono ammassate le refurtive dei furti che il giovane albanese sperimenta e condivide con altri coetanei di origine rom<sup>377</sup>.

Saimir - il cui nome in albanese significa “il giusto” - si ribella al suo destino di devianza denunciando il padre e gli altri connazionali che vogliono intradare una quindicenne albanese nel giro della prostituzione. La giovane ragazza viene portata in Italia con la promessa di andare a Milano per intraprendere, probabilmente, una carriera da modella. Una volta arrivata a Roma e sottrattogli il passaporto, scopre però l’inganno e viene picchiata e violentata, una pratica realmente utilizzata dai clan criminali, per instillare in lei sentimenti di paura e sottomissione, eliminando così ogni possibile capacità di reazione e fuga da questa condizione di sfruttamento e violenza. Nel volto tragico di questa minorenne, Saimir trova il coraggio e la forza per emanciparsi dal modello paterno e per tentare una via alternativa, questa volta segnata dalla legalità, nel suo processo di incorporazione alla società italiana, trasformandosi così nella persona che vuole diventare. Per Saimir, allora, la ricerca di un nuovo equilibrio col mondo e col proprio sé passa attraverso la denuncia e il “parricidio” simbolico.

La crescita su scala globale di nuove forme di schiavitù (*trafficking*) va attribuita al crescente ruolo ricoperto dalle organizzazioni criminali che gestiscono il *business* dell’immigrazione clandestina e della compravendita di esseri umani. Le politiche migratorie restrittive dei paesi ricchi hanno aperto spazi extragiuridici in cui operano vari attori criminali sempre più interconnessi tra loro, tanto che oggi si parla di criminalità transnazionale<sup>378</sup>. Il processo di globalizzazione, con l’allargamento delle possibilità di movimento attraverso le frontiere e

---

<sup>376</sup> Il disagio abitativo degli irregolari nelle campagne del litorale laziale è ben espresso nel film. La figura della donna italiana che stipa i clandestini, per poi sfruttarne il lavoro, in un casolare di campagna fatiscante simboleggia proprio questa condizione. La figura dell’italiano che affitta abitazioni disfatte in cui gli immigrati, ammassati al loro interno, vivono in condizioni deprecabili viene parodiata, esagerandone le proporzioni per rendere eccessiva e inverosimile la sequenza e suscitare così l’ilarità del pubblico, da uno “spietato” Diego Abatantuono in *I mostri oggi*, di Enrico Oldoini (2009), mal riuscita parodia dell’Italia di oggi e terzo capitolo della saga dopo il celebre *I mostri* di Dino Risi (1963) e *I nuovi mostri* diretto dallo stesso Risi, da Ettore Scola e da Mario Monicelli nel 1977.

<sup>377</sup> In attesa dei finanziamenti pubblici per *Saimir*, Munzi ha frequentato per un po’ di tempo un campo rom con il fine di realizzare un documentario su questa comunità. Questo progetto, però, non è andato a termine e il regista ha omaggiato questo gruppo etnico inserendo alcuni giovani rom nella storia, una specie di cameo di comunità.

<sup>378</sup> L. Shelley, *Transnational organized crime: an imminent threat to the nation state?*, in «Journal of International Affairs», 2, 1995, pp. 463-489; C. Sterling, *Thieve’s world*, Simon & Schuster, New York, 1994.

l'estensione del mercato fino ai confini del mondo, hanno favorito le strategie, la sfera di attività e le risorse a disposizione dei gruppi criminali:

[...] l'emersione e la diffusione della criminalità transnazionale sono in realtà favorite dalle asimmetrie sociali, politiche, economiche e culturali innescate dalla globalizzazione a livello mondiale. La diffusione di politiche di stampo neoliberiste (*e di messaggi medial globali*) ha incentivato la creazione di bisogni e l'espressione di desideri che sono rimasti assai spesso inevasi, rendendo l'adozione di comportamenti devianti o di soluzioni «immorali» più accettabile. In molte aree del mondo, poi, queste politiche hanno aggravato ulteriormente le condizioni di vita di milioni di persone, condannate a subire processi di immiserimento massiccio in contesti caratterizzati dall'indebolimento dei legami comunitari, dall'affievolimento dei sistemi di controllo normativo e dalla crescente dipendenza nei confronti di fonti esterne di sostegno e di aiuto<sup>379</sup>.

Questa «polarizzazione delle condizioni di vita»<sup>380</sup>, che ha favorito nuove forme di iniquità e di marginalità sociale, si è tradotta in inedite opportunità per i clan criminali<sup>381</sup>, sempre più frequentemente legati anche da relazioni di *partnerships* con attori economici o politici legali<sup>382</sup>. In questo contesto internazionale si inseriscono anche le organizzazioni albanesi che, favorite dalla posizione geopolitica strategica del loro paese nei traffici illeciti, da tempo si prodigano con “ottimi risultati” nel traffico di droga, di clandestini e nel giro della prostituzione. Si tratta di gruppi criminali strutturati secondo il modello fluido del *network*, ovvero un tipo specifico di relazione che lega fra di loro degli insiemi discreti di individui e di gruppi che costituiscono gli attori della rete<sup>383</sup>. La struttura reticolare segmentata e policefala è diventata in questi anni il modello di riferimento delle moderne organizzazioni criminali. Questa estrema flessibilità organizzativa determina una maggiore invisibilità e immersione dei gruppi criminali, la dispersione dei processi decisionali e rende più impervio il lavoro d'investigazione delle agenzie deputate alla lotta al crimine. L'affiliazione a questi circuiti malavitosi si regge, inoltre, sul possesso da parte dei candidati di caratteristiche individuali in termini di affidabilità, collaborazione e fiducia e si basa quindi su legami, appartenenze e affinità di tipo sociale.

Nelle sequenze finali del film *Saimir*, che per tutto il film ha represso i propri sentimenti e desideri rigettandoli sul proprio corpo attraverso le ferite che lui stesso si procura, trova la forza di auto-determinare la propria esistenza. Il regista ritrae con realismo un personaggio ambivalente, a cavallo tra legalità e illegalità, che, mediante la propria volontà individuale, decide di emanciparsi dal sistema criminale in cui è inserito. Dall'immigrato vittima delle condizioni sociali si passa allora all'immigrato capace di scegliere la propria strada e perseguire le aspirazioni personali. Munzi non elimina i condizionamenti strutturali, ma riconosce allo straniero una possibilità di scelta che lo libera. Se i livelli d'esclusione sociale e di sfruttamento del lavoro nella società italiana ricoprono un posto importante nell'analisi del fenomeno migratorio, viene anche riconosciuta all'immigrato una capacità volitiva che lo rende autonomo dai condizionamenti esterni sia in senso negativo, nell'adesione del padre all'organizzazione criminale, sia in senso positivo, nella scelta estrema di *Saimir*. Con questa complessità interpretativa Munzi articola un film bello, molto realista e profondamente valido sul piano dell'analisi sociologica.

Alla tematica migratoria il regista romano dedica anche il suo successivo film: *Il resto della notte* (2008). Questa volta, però, ritrae - con grinta documentaristica e lucida osservazione sociale, strizzando anche un occhio al *noir* - un gruppo di rumeni insediatosi nel Nord Italia, e

---

<sup>379</sup> S. Becucci, M. Massari, *Globalizzazione e criminalità*, cit., p. 60.

<sup>380</sup> L. Gallino, *Globalizzazione e diseguaglianze*, Laterza, Roma-Bari, 2000.

<sup>381</sup> M. A. Pirrone, S. Vaccaro (a cura di), *I crimini della globalizzazione*, Asterios, Trieste, 2002.

<sup>382</sup> V. Ruggiero, *Delitti dei deboli e dei potenti. Esercizi in anticriminologia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999.

<sup>383</sup> D. Knoke, J. H. Kuklinski, *Network analysis: basic concepts*, in G. Thompson (a cura di), *Markets, hierarchies and networks. The coordination of social life*, Sage, London, 1991.



precisamente a Torino<sup>384</sup>, in diretto contatto con alcuni italiani. Il film racconta una triangolazione tra una famiglia autoctona alto-borghese e infelice - composta da Giovanni (Aurélien Recoing), un manager distratto, da Silvana (Sandra Ceccarelli), una moglie nevrotica, e da Anna (Veronica Besa), la figlia in cerca di una via di salvezza - un gruppo di rumeni, costituito da due fratelli, Ionut (Costantin Lupescu) e Victor (Victor Cosma), e da Maria (Laura Vasiliu), la ragazza del maggiore, che è stata licenziata dagli italiani perché sospettata di furto (cosa che si scoprirà poi essere vera) e da un giovane sbandato italiano, Marco (Stefano Cassetti), cocainomane violento con problemi familiari. Assieme a quest'ultimo personaggio, dopo aver condiviso altri crimini, Ionut progetta il furto nella villa della ricca famiglia, grazie anche alla complicità di Maria che ha lavorato nell'abitazione come cameriera. In questo modo si chiude tragicamente il cerchio, senza alcun filtro ideologico, senza vincitori né vinti<sup>385</sup>.

Il contesto urbano diviene lo specchio delle contraddizioni del paese: immigrati clandestini e ricchi industriali, ghetti sordidi e promiscui e blindate ville superlusso, tossicomani irrecuperabili e giovani ingenui e innocenti condannati a perdere la speranza<sup>386</sup>. La distribuzione territoriale delle abitazioni dei vari protagonisti del racconto cinematografico - la lussuosa villa in collina della famiglia benestante, la casa di Marco in periferia e l'appartamento di Ionut in un fatiscante palazzo, un tempo dimora degli emigranti meridionali, ma oggi occupato esclusivamente da immigrati - riflettono le differenze etniche ed economiche che costituiscono il fondamento della società. In questo modo, il film trasfigura il tema dell'immigrazione in quello delle differenze di classe e delle appartenenze sociali. Queste forme di segregazione spaziale producono, insomma, una sorta di «geografia dell'esclusione»<sup>387</sup> che trova la propria origine in quel senso di insicurezza e paura che si prova quando si condivide un medesimo spazio con un estraneo.

Al giorno d'oggi, infatti, assistiamo a un cambiamento dello «sguardo rivolto dalla società su certe illegalità di strada - ossia, in altre parole, sulle popolazioni diseredate e disonorate per situazione o per origine che ne sono probabilmente responsabili e sul posto che occupano nel contesto urbano»<sup>388</sup>. Le classi inferiori dei centri urbani e gli immigrati clandestini vengono, sempre più frequentemente, percepiti come una minaccia e divengono, grazie anche all'operato dei media e alle manipolazioni della politica, simboli di un'insicurezza sociale generalizzata. Questa «criminalizzazione della povertà»<sup>389</sup>, per molti commentatori

---

<sup>384</sup> Munzi, che per questo film si è liberamente ispirato al romanzo di Truman Capote *A sangue freddo*, aveva pensato di ambientare la storia nel Nordest. Non avendo però trovato le *location* adeguate al racconto, ha deciso di ambientare il film in Piemonte.

<sup>385</sup> P. D'Agostini, "La Repubblica", 13 giugno 2008.

<sup>386</sup> V. Caprara, "Il Mattino", 14 giugno 2008.

<sup>387</sup> M. Davis, *Il pianeta degli slum*, Feltrinelli, Milano, 2007.

<sup>388</sup> L. Wacquant, *Punire i poveri. Il nuovo governo dell'insicurezza sociale*, DeriveApprodi, Roma, 2006, p. 43.

<sup>389</sup> A tal proposito si veda Z. Bauman, *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari, 2007, in cui si afferma che in un mondo governato, sempre più, dalle forze del mercato globale deregolato (sottratto al controllo politico e soggetto solo alle esigenze della concorrenza) si verifica un costante aumento della disuguaglianza sociale, e quindi un incremento della polarizzazione, sia a livello del "sistema mondo", sia all'interno delle singole realtà nazionali. Questo aumento della polarizzazione ha fatto aumentare la percezione di aver subito un torto, che però non sfocia in un'azione collettiva di mutamento radicale per l'instaurazione di un nuovo sistema sociale più giusto, a causa dei processi di privatizzazione che ci fanno percepire il destino collettivo come la risultante di errori individuali, di difetti del singolo. Ognuno è artefice del proprio destino e ha la responsabilità della propria miseria. In questa situazione è logico cercare una via d'uscita personale da guai collettivi. Le persone situate nella parte superiore della gerarchia sociale, hanno un ampio ventaglio di scelte (poiché dispongono di ampie risorse) sul mercato, e in esso scorgono l'opportunità di una vita sempre più ricca di esperienze piacevoli, per questo le possiamo definire "sedotte dal mercato" e con un'ampia libertà di movimento. Le persone poste negli strati più bassi della stessa gerarchia sociale, invece, non dispongono di risorse sufficienti, sono consumatori mancati e sul piano economico inutili poiché non apportano alcun vantaggio economico. Si tratta di persone "costrette all'immobilità", in quanto prive della libertà di movimento sul mercato. Non sono più né una classe sfruttata, né un esercito di riserva del lavoro, ma semplicemente tagliati fuori dal gioco del mercato. L'unica cosa che si può fare di loro è emarginarli oltre l'ambito della società normale, ovvero, quella consumistica. La strategia adottata nei loro confronti è la chiusura delle frontiere e la privatizzazione della loro povertà in modo

contemporanei, trova la propria giustificazione nella precarietà del lavoro dequalificato e flessibile, nel disfacimento dei sistemi di *welfare* e nell'impossibilità delle classi popolari di disporre di un capitale culturale e sociale adeguato all'accesso nei settori protetti del mercato del lavoro. Il film, dunque, mostra molto chiaramente la crescente polarizzazione economica, la segregazione urbana e la conseguente chiusura sociale. La città diviene così una realtà frammentata, un luogo in cui si contrappongono isole di felicità e consumo (la villa benestante accessoriata con sistemi di allarme, casseforti, vetri antiproiettile, telecamere a circuito chiuso che costituiscono quel "pacchetto sicurezza" acquistato dai proprietari, a protezione delle loro vite e dei loro beni) a spazi di sopravvivenza (la degradata periferia urbana e il fatiscente palazzo degli immigrati), creati, sotto la pressione dell'insicurezza e della minaccia, dalle speculazioni economiche, dal potere politico, dalla criminalità e dall'intolleranza. Si tratta di una frammentazione difensiva che porta ad una visione limitata della comunità, basata sulla difesa di interessi o di beni, sull'appropriazione e sull'invasione di ciò che si considera utile ad un gruppo<sup>390</sup>.

---

che non abbia luogo la protesta o la resistenza collettiva al sistema attualmente in voga. Questa strategia si basa su due strumenti: a) la criminalizzazione della povertà; b) la brutalizzazione degli strati poveri; che impediscono, entrambe, il sorgere di una protesta di massa per la crescente ingiustizia sociale. Per ciò che concerne il primo strumento, possiamo dire che allo smantellamento del *welfare* sono corrisposti investimenti nel campo della sicurezza sociale. La fine dello Stato assistenziale lascia la criminalizzazione della povertà come unico mezzo per colmare questa lacuna dell'integrazione e garantire il mantenimento dell'ordine sociale e della legge. Nelle nuove condizioni, lo Stato assistenziale è quindi economicamente infondato o addirittura un lusso che non possiamo permetterci. Il problema della povertà viene quindi re-interpretato come una questione di protezione dell'ordine e della legge. La criminalizzazione della miseria serve a prevenire la sempre possibile ribellione dei consumatori esclusi contro le tensioni connesse al tenore di vita consumistica. Sul secondo strumento, è possibile affermare che l'attuale globalizzazione dell'economia e delle finanze produce una globalizzazione della miseria. Nel mondo esistono zone segnate dalla povertà in modo così stabile da non far sperare in miglioramenti: perlomeno in teoria, quelle zone potrebbero diventare sedi di richieste e di moti rivendicativi, e quindi turbare un sistema che si identifica con gli interessi dell'ordine mondiale. Non c'è da stupirsi se anche nei confronti della miseria globale si può osservare una strategia della criminalizzazione esercitata dalla parte più ricca del globo. Ma le operazioni di polizia, nonché il diretto controllo militare sulle zone arretrate, costano cari. Si è diffusa un'avversione dei contribuenti dei paesi più ricchi ad avallare vittime per proteggere l'ordine in paesi lontani, o in nome di un concetto astratto come quello di "ordine mondiale", che ha limitato l'efficacia di queste operazioni di polizia. Tale avversione non permette di impiegare i mezzi richiesti da una coerente neutralizzazione delle zone potenzialmente rivolte. Per questo motivo si è agito attraverso la *deregulation* e la privatizzazione della violenza dei paesi poveri. La *deregulation* della violenza permette di trasferire i costi della criminalizzazione dalla voce "dare" alla voce "avere"; di trasformare le spese in entrate. Il fornire armi alle fazioni rivali nei paesi poveri, comporta un duplice vantaggio: aumentano le entrate per l'industria degli armamenti e si brutalizzano i rapporti nelle zone della miseria endemica, prevenendo così più efficacemente di quanto accadrebbe con sporadiche operazioni poliziesche, il sorgere di moti rivendicativi diretti contro i paesi ricchi. Le scene, moltiplicate su milioni di schermi televisivi, delle violenze che i poveri si infliggono a vicenda servono a sottolineare come la povertà e la violenza siano una responsabilità degli stessi individui che le vivono. Le legislazioni deregolatrici risolvono il problema delle classi escluse non tanto con la giustizia sociale, ma con la repressione degli individui turbolenti e inaspriando ulteriormente la tutela dell'ordine e della legge. Sarebbe, invece, più opportuno agire alla base del problema, ovvero, realizzare una regolazione del mercato globale e un aumento delle spese per l'assistenza sociale, in modo da ridurre la crescente polarizzazione e offrire agli esclusi una gamma di opportunità per riacquistare la loro libertà di movimento all'interno del sistema consumistico, così da permettere al numero maggiore possibile di individui di condurre una vita dignitosa.

<sup>390</sup> Tali visioni ridotte rendono difficile e allo stesso tempo contraddicono il rafforzamento della società civile. Secondo molti commentatori contemporanei, dinanzi a questa realtà - particolarmente drammatica in Sud America e nelle megalopoli del Terzo mondo, ma urgente anche nei centri urbani del ricco Occidente, compresa l'Italia - la via più adeguata non può più essere l'organizzazione delle città "dall'alto" con una trama legale che dal potere determina la composizione del tessuto urbano. Questo compito, invece, dovrebbe essere una prerogativa della società civile che, attraverso complessi ma inevitabili processi di comunicazione, di negoziazione e di pratiche di convergenza e coordinamento in un'azione comune, potrebbe riuscire a edificare una nuova città democratica, basata sulla nozione del centro abitato come casa democratica dell'essere civilizzato, in principio retta da norme accettate e rispettate dalla maggioranza dei suoi cittadini, ma che non svislisciano nessuna espressione umana. Una città, insomma, come *res publica*, come forma di vita costruita da competenze civiche finalizzate al bene comune. Per realizzare un simile progetto vanno posti in essere una serie di tentativi di "de-territorializzazione" - nel senso di resistenza a condizioni di controllo e di dominio - e un concomitante sforzo di "ri-territorializzazione", orientato a costruire spazi comunicativi, inizialmente ridotti ma potenzialmente aperti alla loro realizzazione, finalizzati a recuperare in qualche misura: 1) il protagonismo

Paura, sospetto e pregiudizio nei confronti degli immigrati sono i sentimenti su cui si regge la decadenza morale e civile della borghesia impersonata dalla ricca famiglia<sup>391</sup>. «L'uomo occidentale è riuscito a ottenere tutte le ricchezze che l'umanità ha sempre sognato. L'Occidente è riuscito a diventare materialmente ricco. Ma ora è stanco, appesantito. Il viaggio gli ha rubato l'anima. Questo uomo è sfinito. Tutto ciò di cui ha bisogno è a portata di mano, ma l'uomo in quanto tale non c'è più. Ora è il vostro momento. Avete la possibilità di diventare consapevoli. Consapevoli del fatto che dietro a tutte queste false verità, c'è una volontà precisa. Cattiva. Quella di rendervi deboli e insicuri. Schiavi della paura!», sono le parole con cui si apre il film e rinviano contemporaneamente, con toni certo retorici, al crescere delle differenze economiche e alla condizione antropologica della parte ricca del mondo. A queste parole, segue la scena in cui Silvana viene "aggredita" da alcuni zingari che chiedono l'elemosina e la visione della lussuosa villa in cui Maria, la cameriera, viene prima accusata della scomparsa di un paio di orecchini e successivamente licenziata.

Questo inizio, denso di particolari significativi, ci introduce in un Nord Italia sospettoso e stigmatizzante nei confronti dello straniero. Alcuni episodi criminali particolarmente efferati commessi da immigrati (il fenomeno delle rapine in villa, a cui il film stesso si riferisce), hanno acuito un sentimento di insicurezza collettiva già presente in molte città della nostra penisola. La pistola in possesso di Giovanni segnala proprio questo senso di incertezza e ritrae una visione della sicurezza come una questione privata. La sensazione di minaccia, inoltre, è incrementata dal ricorso alle inquadrature delle telecamere a circuito chiuso della villa che si innestano alle inquadrature del film.

Se si analizzano le varie manifestazioni di criminalità degli immigrati in Italia, ci si accorge che gli stranieri sono prevalentemente coinvolti in reati di natura predatoria (furti e rapine), nel commercio delle droghe e nel giro della prostituzione. «Ciò suggerisce come spesso questi atti scaturiscano dalla condizione di clandestinità, dalla marginalità sociale e dal bisogno

---

cittadino in questioni pratiche e vitali; 2) la comprensione e la critica delle logiche che determinano le interazioni urbane; 3) il recupero dei significati della vita in comune. Occorrerebbe, insomma, ricreare una visione unitaria, ma anche plurale e accogliente, del tessuto urbano attraverso l'azione congiunta dei mezzi di comunicazione, del discorso politico e della partecipazione attiva della cittadinanza. In questo modo, la convivenza tra gli abitanti che abitano le diverse zone della città potrebbe basarsi su un sistema di valori condivisi, a cui i cittadini e gli immigrati che vivono lo spazio urbano, nell'esercizio civile di una logica politica, partecipano alla costruzione di nuovi spazi di comunicazione e convivenza. Ciò suppone però di studiare i processi di destrutturazione e ristrutturazione delle forme geografiche, socioeconomiche e culturali presenti per elaborare una mappa della sopravvivenza urbana, che si orienta verso un nuovo disegno di convivenza civile. Solo così sarà possibile abbattere la violenza simbolica, sociale e politica su cui si regge la città contemporanea e favorire una nuova logica cooperativa, che coinvolga reti di associazioni di cittadine, istituzioni formative, imprese economiche e poteri pubblici, da implementare in tutti i settori della vita associativa. Bisognerebbe, ancora, andare oltre l'indifferenza verso la diversità e la mera sopravvivenza e coesistenza. La città diverrebbe così un luogo in cui l'individuo impara a convivere con ciò che è sconosciuto ed entra in contatto con esperienze e interessi di forme di vita poco familiari. Partendo dalla consapevolezza che l'uguaglianza annulla la mente, mentre la diversità la stimola e l'aiuta a crescere, bisognerebbe, inoltre, dare spazio alla bio-diversità, alla socio-diversità e alla differenza culturale e valoriale e fare dello spazio urbano una rete di interrelazioni verso un progetto comune di vita, il luogo di senso (locale, globale, umano) per l'auto-conoscenza, per l'auto-valORIZZAZIONE e per l'autoaffermazione in cui si articolano l'individuale, il gruppo e il collettivo. Per un approfondimento di questa prospettiva si veda A. Appadurai, *Sicuri da morire. La violenza nell'epoca della globalizzazione*, Meltemi, Roma, 2005; B. Kliksberg, *La agenda ética pendiente en América Latina*, Siglo XXI, México City, 2005; V. R. Martin Fiorino, *Etica interculturale e integrazione in America Latina*, in G. Cacciatore, P. Colonnello, S. Santasilvia (a cura di), *Ermeneutica tra Europa e America Latina*, Armando Editore, Roma, 2008, pp. 207-212; M. Nussbaum, *Nascondere l'umanità. I classici, il multiculturalismo, l'educazione contemporanea*, Carocci, Roma, 2006; A. Sen, *Identità e violenza*, Laterza, Roma-Bari, 2008; R. Sennet, *La cultura del nuovo capitalismo*, Il Mulino, Bologna, 2006.

<sup>391</sup> La decadenza morale è mostrata attraverso le relazioni personali dei membri della ricca famiglia. Un clima generalizzato di incomunicabilità caratterizza difatti il gruppo. Il padre, indifferente agli affari della moglie e inconsapevole della vita della figlia, vive in disparte dall'ambito familiare e conduce una seconda esistenza con la giovane amante (Valentina Cervi). La moglie, nevrotica e depressa, vive un isolamento voluto e soffre il disinteresse del marito. La figlia, invece, ha deciso di non comunicare con i genitori e quelle rare volte che si apre lo fa con diffidenza.

economico in cui molti di essi vengono a trovarsi»<sup>392</sup>. Il generale aumento dei reati che si è verificato nel nostro paese tra gli anni Settanta e Ottanta, con una dirompente esplosione nel 1991, è avvenuto nel periodo iniziale dell'immigrazione straniera e, quindi, non giustifica l'identificazione tra aumento della criminalità e incremento dell'immigrazione<sup>393</sup>. Se si guarda, inoltre, agli ultimi anni si registra, come si è già messo in evidenza nel secondo capitolo, un decremento delle attività criminali entro i confini nazionali, la diminuzione delle denunce contro gli immigrati in relazione all'aumento della loro presenza, un tasso di criminalità più basso nei nuovi arrivati rispetto alla popolazione già residente e la sostanziale parità tra tasso di criminalità degli italiani e quello addebitabile agli stranieri<sup>394</sup>. Se a ciò si aggiunge che non tutte le nazionalità presenti in Italia sono ugualmente coinvolte in attività delinquenziali, che i reati maggiormente ascrivibili alle compagini straniere (droga, immigrazione clandestina e prostituzione) sono in mano alla criminalità organizzata e che di questi stessi reati gli immigrati sono non solo gli autori, ma anche, e soprattutto, le principali vittime, ci si rende conto che l'equivalenza immigrato/delinquente è priva di fondamento. Ciò nonostante l'ansia dell'opinione pubblica, complice anche la manipolazione della paura a cui si è in precedenza accennato, persiste.

Il razzismo di Silvana, inoltre, non si limita ai soli immigrati. Quando Anna le parla del suo fidanzato, figlio di un operaio di origine siciliana, il volto della madre tradisce un certo sconforto e rammarico. Questa donna, chiusa nelle sue stereotipate convinzioni, ha una muta difficoltà iniziale ad accettare la scelta della figlia, ma alla fine cede. Con questo passo, il film apre una prospettiva di confronto tra l'emigrazione interna del passato e l'attuale immigrazione straniera. In un certo senso, il pregiudizio contro i meridionali, ancora presente ma celato, si è assopito o comunque non è paragonabile alla sensazione di allarme provocata dagli stranieri, protagonisti di un'emergenza sociale in questi anni più urgente e forte.

Anche Marco vive la presenza straniera con un certo disprezzo e razzismo, nonostante condivida una condizione economicamente svantaggiata e sia coinvolto nelle attività criminali di Ionut. Offende con l'appellativo "negro" il compagno della sua ex moglie, che è poi la madre di suo figlio, ruba a Ionut parte della refurtiva di una rapina e definisce in maniera offensiva la lingua dei due fratelli romeni. Anche il quartiere dove vivono questi due personaggi si fonda sulla diffidenza e sulla chiusura. I rumeni protagonisti del film non instaurano alcun contatto con gli arabi presenti nello stabile, anzi spesso vi si contrappongono in maniera violenta, come nella scena in cui Ionut litiga con un maghrebino che ha fatto un apprezzamento poco cortese nei confronti di Maria. Lo stesso clima di indifferenza e sospetto reciproco è mostrato quando Victor beve una birra nel bar del quartiere mentre è attorniato da persone di colore, oppure quando osserva dal balcone la preghiera degli islamici nel cortile del palazzo. Con queste immagini il regista ci fa intravedere una convivenza di superficie priva di legami reali. Le comunità immigrate appaiono chiuse e inaccessibili per coloro che non ne condividono l'appartenenza etnica. Nonostante la comune condizioni di stranieri, le diverse nazionalità non condividono sentimenti di solidarietà e collaborazione e si presentano come monadi autoreferenziali distaccate le une dalle altre. Le lamentele di Ionut e la promessa alla fidanzata di cercare presto un altro alloggio testimoniano questa cesura sociale e culturale.

La scena della preghiera nel cortile, inoltre, mostra non solo le condizioni di disagio abitativo degli immigrati, ma anche l'endemica carenza di luoghi adibiti al culto. Secondo molta letteratura accademica, però, favorire il riconoscimento e la visibilità, oltre naturalmente ad adeguate strutture, della religiosità immigrata può contribuire a migliorare l'inserimento delle comunità straniere all'interno della società d'accoglienza. Il discorso è tanto più valido in rapporto ai musulmani e all'atteggiamento islamofobico di molti settori della società italiana. La mancata integrazione socioeconomica può solo contribuire a irrigidire identità culturali di tipo oppositivo e spingere alcuni membri delle minoranze

---

<sup>392</sup> S. Becucci, M. Massari, *Globalizzazione e criminalità*, cit., p. 71.

<sup>393</sup> M. Barbagli, *Immigrazione e criminalità in Italia*, Il Mulino, Bologna, 1998.

<sup>394</sup> Caritas/Migrantes, *Immigrazione. Dossier Statistico 2010*, cit.

immigrate a ricercare nel fondamentalismo un modo per affermare la propria identità, rifuggendo così dal pregiudizio e dal rifiuto della società di destinazione. L'idea che tutti i musulmani siano ferventi credenti è solo uno stereotipo. Anche nel mondo arabo esiste una parte della società di orientamento laico. Però le condizioni di sfruttamento ed esclusione che molti immigrati trovano nei paesi d'arrivo può spingere a ricercare in una visione deformata della religione d'appartenenza un riparo dalla loro condizione d'emarginazione e un motivo di opposizione allo *status quo*. È altrettanto errata anche l'identificazione dell'Islam con le sue derive fondamentaliste. Esiste infatti un Islam moderato, costituito per la verità dalla maggior parte dei fedeli, che va sostenuto e appoggiato e a cui va riconosciuto anche il diritto di disporre di spazi adeguati per le funzioni religiose. Lo stesso discorso vale naturalmente nei confronti delle fedi delle altre comunità immigrate. È un errore valutativo grave, considerare la religiosità immigrata un'opposizione e un pericolo per la stabilità sociale dei paesi d'accoglienza. La religione è un fattore di coesione sociale dei gruppi stranieri, ma anche il luogo di rielaborazione delle identità culturali, di creazione di nuove pratiche sociali che aiutano a reggere la discriminazione e a recuperare una visione positiva di se stessi<sup>395</sup>, un sostegno sul piano sociale, politico ed educativo e uno strumento per edificare reti di solidarietà<sup>396</sup>. Per di più, la pratica religiosa può sostenere anche l'atteggiamento autonomo dei singoli credenti di seconda generazione nei confronti della tradizione ereditaria.

Allora, non è tanto l'appartenenza religiosa a produrre la mancata integrazione socioeconomica, bensì l'esclusione e la marginalità sociale a determinare il rischio di identità etniche oppositive in senso estremista. L'apertura all'altro, il pluralismo culturale, le continue dinamiche di negoziazione e rielaborazione delle identità culturali e la garanzia di un'integrazione partecipativa potrebbero invece favorire la convivenza pacifica e il reciproco riconoscimento<sup>397</sup>.

Il secondo film di Munzi è, dunque, un film con una complessità di sguardo che restituisce l'ambiguità del reale e rende visibili diverse situazioni e componenti sociali. È una storia d'integrazione fallita in cui gli immigrati vengono ritratti come esseri umani e non come simboli, positivi o negativi che siano. Nessuna ideologia di riferimento deforma l'osservazione lucida e impietosa dell'Italia di oggi:

Munzi dipinge un quadro sociale perfetto, in cui l'emarginazione morale e materiale è totale e insopportabile, le ambientazioni sono angoscianti, siamo a Torino (la film commission della città ha aiutato il film) ma potrebbe essere il lombardo-veneto o qualsiasi altro posto. Ormai le periferie di ogni città sono extra territoriali, ognuna contiene in sé il seme di questa intolleranza e difficoltà di vivere. E così rumeni, arabi e italiani sono il *melting pot* della miseria, si ritrovano insieme, simili, in un'integrazione al ribasso, perché la fame e la criminalità qui sono trasversali, con Munzi che con

---

<sup>395</sup> D. Hervieu-Léger, *Il pellegrino e il convertito. La religione in movimento*, Il Mulino, Bologna, 2003. Si veda anche C. Hirschman, *The role of religion in the origin and adaptation of immigrant groups in the United States*, in «International Migration Review», vol. 38, n. 3, autunno, 2004, pp. 1206-1233, in cui si afferma la triplice funzione delle appartenenze religiose per gli immigrati: 1) rifugio, nel senso di assistenza spirituale e materiale; 2) rispetto, nel senso di riconoscimento e rispettabilità sociale all'interno del proprio gruppo etnico; 3) risorsa, ovvero l'inserimento entro precisi reticoli che costituiscono il capitale sociale a disposizione dei migranti.

<sup>396</sup> J. Cesari, *Mosque conflicts in european cities. Introduction*, in «Journal of Ethnic and Migrations Studies», vol. 31, n. 6, novembre, 2005, pp. 1015-1024. In relazione alle seconde generazioni si veda anche J. Cesari, A. Pacini (a cura di), *Giovani musulmani in Europa. Tipologie di appartenenza religiose e dinamiche socio-culturali*, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 2005.

<sup>397</sup> Si veda M. Ambrosini, *Un'altra globalizzazione*, cit, in cui a p. 179 si sostiene: «questi processi, che non dovrebbero in teoria suscitare troppo scalpore in società abbondantemente secolarizzate, governate da istituzioni programmaticamente laiche (benché imperfettamente, e non solo in Italia), sono diventati invece la posta in gioco di conflitti identitari incandescenti. Con varie motivazioni, in realtà già prima del 2001, ma certo con rinnovato vigore dopo l'avvento della minaccia islamista, molti governi e società civili europei rischiano di venir meno ad uno dei capisaldi della nostra civiltà giuridica, quello della libertà di culto per tutti. Un mondo globalizzato, persino nelle pieghe dei rapporti di vicinato e dell'utilizzazione degli spazi urbani, non è un mondo sereno, pacifico e agevole da governare, ma la politica della chiusura e del rifiuto non sembra la più idonea a costruire un futuro di convivenza pacifica. Una diversa visione dei fenomeni religiosi potrebbe invece contribuire a sviluppare processi di integrazione pluralistica e reciprocità solidale».

occhio kielowskiano non guarda alle colpe, agli episodi, ma disegna un quadro spaventoso, metafora politica, sociale, economica ed umana del nostro paese. «Mostro l'Italia che io vedo, di cui la ricca famiglia protagonista è il ritratto: chiusa in una fortezza, che si sente sotto assedio, terrorizzata e non comunicativa verso l'altro, senza senso di solidarietà, che vede e controlla la vita in un monitor. E poi mostro, dall'altra parte, l'emarginazione di cui l'immigrazione è vittima e non protagonista. Un'integrazione in negativo nell'illegalità. E' una scelta forte, ma credo che questo scontro possa provocare le giuste suggestioni, nella politica e nella società, per parlare di certi problemi, smettendo di citare numeri ma di guardando all'aspetto umano»<sup>398</sup>.

Munzi esce, come del resto aveva già fatto con *Saimir*, da ogni stereotipo e narra l'ambivalenza tanto degli italiani quanto degli immigrati. Silvana, sospettosa e diffidente, è l'antitesi di Anna, l'unica che riesce a costruire un legame di amicizia e confidenza con la cameriera, mentre Giovanni incarna più l'indifferenza e l'inerzia verso i problemi del paese e agisce privatamente per risolvere le questioni che si presentano (licenzia Maria e affronta da solo e armato di pistola i rapinatori).

Anche il gruppo di rumeni è caratterizzato da un'ambiguità di fondo. Maria, la cameriera, all'inizio del film sembra vittima di un pregiudizio, ma nel corso del film si rivela colpevole del furto che gli era stato imputato. Ionut è un ladro di professione, ma si prende cura del fratello più piccolo e della sua donna. È un individuo che si sforza di migliorare la propria vita e di far fronte alla condizione di marginalità sociale. Victor, ancora minorenne, è la figura di un giovane uomo che perde per sempre l'innocenza e qualsiasi aspettativa positiva a seguito della rapina in villa.

Le sperequazioni economiche contrappongono la ricca famiglia, che vive assediata nella lussuosa villa, agli immigrati e al giovane delinquente italiano. In questa comunanza di *status* e di condizioni sociali sfavorevoli, allora, italiani e rumeni poveri si equivalgono. Il regista narra dunque un paese dove, più che le differenze etniche, sono le disuguaglianze di classe a farla da padrone. Non è tanto la nazionalità d'origine a produrre comportamenti criminali, quanto le sfavorevoli condizioni di partenza e la volontà individuale di ogni personaggio. Anche in questo caso, come già era avvenuto col primo lungometraggio, Munzi passa dal piano sociale a quello individuale concentrandosi sulla scelta personale di chi pone in essere comportamenti criminali. La criminogenesi insomma si basa sia su fattori sociali che psicologici. I carnefici sono allora anche le vittime di un genocidio culturale, ovvero di uno sconvolgimento di valori, e di condizioni strutturali incentrate sulla disparità, che si traducono a loro volta nello smarrimento di ogni senso morale e in una miseria materiale che spinge a delinquere. Il film, in conclusione, porta a riflettere sullo stato dell'integrazione socioeconomica nel nostro paese, senza de-responsabilizzare coloro che presiedono i gradini più bassi della gerarchia sociale, in quanto dotati di libero arbitrio, ma facendo anche riflettere sui differenziali di ricchezza e sull'emarginazione sociale che caratterizzano l'assetto societario.

Un altro film che utilizza una struttura narrativa di genere (mescolando la commedia, al *romance*, al *noir*) per sondare l'attuale realtà italiana è *La giusta distanza*<sup>399</sup> di Carlo Mazzacurati (2007), in cui la monotona esistenza di un piccolo paese del Polesine, Concadalbero, viene interrotta dall'arrivo di Mara<sup>400</sup> (Valentina Lodovini), la nuova maestra della scuola elementare, di cui si innamora perdutoamente Hassan (Ahmed Hafiene), un meccanico tunisino trasferito in Italia da molti anni insieme alla famiglia della sorella.

Mazzacurati racconta le debolezze e le ambiguità - simbolicamente raffigurate dal fantomatico serial killer dei cani - di una provincia italiana, immersa in splendidi e misteriosi paesaggi bucolici che richiamano alla mente le atmosfere dei film di Olmi e Fellini, attraverso

---

<sup>398</sup> B. Sollazzo, "Liberazione", 22 maggio 2008.

<sup>399</sup> Il film ricevette nel 2007 sette *nominations* ai David di Donatello, ma ebbe la sfortuna di scontrarsi con *La ragazza del lago* di Andrea Molaioli che stilisticamente condivide molto con il film di Mazzacurati, vedi la narrazione rarefatta, suggestive *location* e una venatura *noir*.

<sup>400</sup> Mara, come Hassan, è una straniera per gli abitanti di Concadalbero. La sua apertura e disinvoltura appare infatti aliena. Del resto la ragazza proviene da Bologna, quindi dalla città, un universo distante anni luce da quello della piccola comunità rappresentata nel film.

gli occhi dell'aspirante giornalista Giovanni (Giovanni Capovilla). Qualcosa di torvo, ma indefinito, si cela tra le pieghe di questa umanità gentile nelle apparenze, ma risoluta nell'identificare senza ombra di dubbio il colpevole e mal disposta a fare un passo indietro quando le evidenze contraddicono il suo giudizio. Quando muore assassinata la giovane maestra, tutti sono pronti ad accusare il tunisino (Giovanni, infatti, attacca l'avvocato difensore di Hassan dicendo: «quindi lei giudica le persone in base all'etnia? Ma sa qual è la verità? La verità è che voi tutti avevate già deciso che Hassan era colpevole. Anche tu che eri il suo avvocato»), fino a poco tempo prima ben integrato nella piccola comunità (la scena del ballo di Hassan e del cognato attornati da tutti la comunità che batte a ritmo le mani). Solo Giovanni, dopo il suicidio del tunisino, decide di andare fino in fondo alla faccenda per scoprire la verità, ma quando le sue indagini lo portano a far arrestare il vero colpevole, uno dei compaesani, l'intera comunità gli volterà le spalle.

Il vero cuore del film diviene allora la logica del sospetto che si cela in questa comunità immobile e grottesca, rappresentata dal tabaccaio lascivo (Giuseppe Battiston) con moglie rumena trovata su internet e Suv fiammante o dall'autista del bus (Stefano Scandaletti) che sta per sposare l'estetista del paese e si rivela alla fine il colpevole dell'orrendo delitto. Un pregiudizio latente che aspetta solo di essere sollecitato per uscire allo scoperto.

La società contemporanea è caratterizzata da una regolamentazione delle sensazioni di incertezza assai inferiore rispetto al passato. Mentre negli assetti societari precedenti c'era una prevalente definizione del male, oggi questa caratteristica è assente. Questa inedita condizione, produce la percezione di un'ubiquità del male. Il male diventa onnipresente e, di conseguenza, cresce il rischio di una regressione e di un riemergere di tendenze irrazionali che portano ad una paura generalizzata dell'«Altro», dello straniero<sup>401</sup>. Le masse dei diseredati dei paesi in via di sviluppo, sia che premano ai confini, sia che come immigrati vivano all'interno dei paesi sviluppati, sono all'origine di molte sensazioni di insicurezza socialmente diffuse e politicamente pericolose<sup>402</sup>. La paura dell'altro, dunque, diviene il centro focale e angosciante della narrazione e Hassan risulta il capro espiatorio su cui si abbatte quello stato generalizzato di incertezza e insicurezza che caratterizza il nostro mondo, soprattutto dopo l'11 settembre 2001. L'errore giudiziario nel film, pertanto, non è altro che la manifestazione istituzionalizzata del pregiudizio e del sospetto diffuso di un'intera comunità, e attraverso lei, di un'intera società (si pensi al menefreghista avvocato difensore di Hassan o alla condotta del pubblico ministero).

Vi è, inoltre, una critica velata al giornalismo che nella regola della giusta distanza - secondo cui il reporter deve mantenere sempre un certo distacco dalla storia che racconta: non troppo lontano da sembrare indifferente, ma nemmeno troppo vicino, perchè l'emozione, a volte, può abbagliare - trova l'emblema di un atteggiamento che da neutrale si tramuta in disinteressato nei confronti della verità. Le parole di una poesia recitata dal tunisino, «come anima inseguito da ombre, aspetto tremante che il sole ritorni», segna la speranza di ritrovare una posizione più obiettiva, giusta e reale nella definizione dello straniero.

Un altro aspetto significativo della pellicola è la raffigurazione di Hassan come lavoratore autonomo, titolare dell'officina meccanica. Mazzacurati è tra i primi registi a ritrarre uno straniero con un'attività in proprio. Prima del 2007, infatti, l'immigrato è stato sempre descritto come lavoratore in nero, come disoccupato o come lavoratore subordinato<sup>403</sup>. Questo

---

<sup>401</sup>F. Sidoti, *E' la ragione una serva della paura?*, articolo on-line rintracciabile sul sito [www.criminologia.advcom.it/paura.htm](http://www.criminologia.advcom.it/paura.htm), 2008.

<sup>402</sup>J. Hippler, A. Lueg, *The next threat. Western perceptions of Islam*, Pluto Press, London, 1995.

<sup>403</sup>Nello stesso anno del film di Mazzacurati, altre due pellicole hanno trovato nel lavoratore autonomo di origine immigrata il loro protagonista: *Io, l'altro* di Mohsen Melliti, in cui un pescatore tunisino e uno siciliano si mettono in proprio acquistando un peschereccio; *Lezioni di cioccolato* di Claudio Cupellini, dove un manovale egiziano aspira ad aprire una pasticceria. A questi testi si sono aggiunti nel 2008 *Billo - Il grand Dakhaar* di Laura Muscardin, il cui giovane protagonista senegalese riesce ad aprire una piccola attività nel campo della moda, *Bianco e nero* di Cristina Comencini, i cui protagonisti sono funzionari dell'ambasciata senegalese a Roma, *Cover Boy. L'ultima rivoluzione* di Carmine Amoroso, dove il protagonista rumeno ritorna in patria per aprire un ristorante, *Tutto torna* di Enrico Pitzianti, in cui un transessuale di origine cubana prova ad avviare una scuola di ballo. Anche nel 2009 ci sono casi di lavoratori autonomi di origine straniera. In *Francesca* di Bobby

cambiamento di prospettiva mostra una maggiore consapevolezza del ruolo degli immigrati, le cui attività imprenditoriali sono in crescita, e una migliore stabilizzazione della presenza straniera nel nostro paese. La famiglia della sorella di Hassan, il cui marito è titolare di una rosticceria, e la scena della scuola, dove insieme agli alunni italiani si trovano anche i figli degli immigrati, rafforzano questa consapevolezza.

La logica del sospetto è il perno su cui si basa anche *La cosa giusta* di Marco Campogiani (2009). Due poliziotti dell'antiterrorismo, interpretati da Ennio Fantastichini e da Paolo Briguglia, si trovano a pedinare e poi a proteggere Khalid (Ahmed Hafiene), un tunisino sospettato di terrorismo internazionale. Nonostante l'assoluzione piena in due gradi di giudizio, l'immigrato viene alla fine rimpatriato. La stessa sorte tocca anche ad uno dei poliziotti quando rivede a Tunisi Khalid, col quale aveva instaurato un rapporto d'amicizia durante la loro frequentazione forzata in Italia. Con un linguaggio a metà strada tra commedia e poliziesco, ma impoverito da uno stile da *fiction* televisiva, Campogiani collega il sospetto generalizzato nei confronti dello straniero a quello specifico verso il terrorismo fondamentalista di matrice islamica.

L'attentato al *World Trade Center* di New York ha acuito il senso di insicurezza dei paesi ricchi, rendendo la paura un qualcosa di onnipresente. Questa atmosfera è radicata nel film, anche se risulta smorzata dal rapporto d'amicizia che lega i vari protagonisti. In un simile clima culturale, l'etichetta di "terrorista" genera paura e Khalid diviene il capro espiatorio, il "nemico esterno", di una situazione d'ansia generalizzata. L'utilizzo di una simile parola, infatti, ha generato un clima di diffidenza nelle società occidentali:

La maggiore sorveglianza dei luoghi pubblici, l'aumento dei poteri dell'apparato militare e delle organizzazioni di polizia, il giro di vite sui controlli alle frontiere, il «calpestare» gli immigrati recenti, le campagne per giustificare la tortura negli interrogatori di polizia e gli omicidi in paesi terzi, e il lancio degli «attacchi preventivi» contro altri Stati furono alcune delle reazioni provocate da quella parola spaventosa, «terrorista»<sup>404</sup>.

Il termine "terrorista" è così spaventoso da riuscire non solo a giustificare operazioni militari e di polizia improvvisate e controproducenti, ma soprattutto a sviare l'attenzione dalle incursioni nel campo dei diritti civili all'interno delle società avanzate fondate su principi democratici. Il venir meno di questa attenzione è messa in rilievo dalla sceneggiatura del film almeno in tre occasioni: 1) il racconto delle irregolarità da parte dell'FBI (*Federal Bureau of Investigation*) durante l'interrogatorio di Khalid; 2) il rimpatrio coatto del tunisino, nonostante l'accertata innocenza; 3) l'espulsione del poliziotto italiano dalla Tunisia a causa del suo incontro con il sospetto terrorista. Queste tre violazioni segnalano la messa in discussione da parte degli stessi governi occidentali di quel vincolo liberale a cui le loro stesse legislazioni nazionali sono indissolubilmente legate.

Anziché riconoscere i limiti dell'imperialismo e il sostegno a numerosi regimi repressivi nel mondo arabo<sup>405</sup>, gli apparati politici, supportati dal sistema dei media, dell'Occidente hanno dipinto l'arabo come un potenziale terrorista, facendo di fatto coincidere l'Islam con l'estremismo. Questo ha prodotto nell'opinione pubblica uno stato generalizzato di sospetto che si ripercuote sulla percezione dello straniero, e in particolare dell'immigrato clandestino. Il marchio infamante del sospetto, infatti, non permette a Khalid di riprendere il proprio posto di lavoro in fabbrica. Una volta che su di lui è calata l'ombra della diffidenza non gli resta che accettare la propria espulsione dal tessuto sociale e produttivo.

---

Paunescu, la protagonista cerca di arrivare in Italia per aprire un asilo per i figli degli immigrati rumeni che vivono nel nostro paese, mentre ne *La straniera* di Marco Turco il protagonista è un marocchino laureatosi nel nostro paese e titolare di uno studio di architettura dove lavorano molti italiani. *Cenci in Cina* di Marco Liberti, invece, affronta la questione degli imprenditori cinesi nel settore tessile a Prato.

<sup>404</sup> J. Bourke, *Paura. Una storia culturale*, Laterza, Roma-Bari, 2007.

<sup>405</sup> Si noti che Khalid riconosce il fatto di aver ospitato due iracheni (presunti terroristi), ma li definisce partigiani, paragonandoli anche a quelli italiani durante l'occupazione nazista, e ribadisce la sua totale estraneità dalle logiche del terrorismo.



Il poliziotto diventato amico di Khalid è l'unico che tenta di comprendere realmente chi è l'uomo che si trova a sorvegliare. Questo suo andare oltre gli steccati ideologici, nazionali e culturali<sup>406</sup> lo portano a condividere con il tunisino il medesimo destino. Entrambi, infatti, vengono forzatamente rimpatriati nel loro paese d'origine e sono abbandonati dalle rispettive mogli. In un certo senso, la divisione istituzionalizzata tra mondo occidentale e mondo arabo rimane inalterata, nonostante il tentativo di avvicinamento perpetuato sul piano umano da questi due individui. Ciò che è diviso, non può unirsi e la conoscenza reciproca non riesce a scardinare e a sconfiggere una divisione imposta dall'alto, dall'autorità politica. Sembra questo il messaggio conclusivo di questa pellicola.

La chiusura della società italiana rappresentata nelle pellicole fin qui analizzate si scontra con il generico invito alla tolleranza e all'accoglienza di *Besame mucho* di Maurizio Ponzi (1998), liberamente ispirato all'omonimo romanzo e al successivo *Bella Ciao* di Enrico Deaglio. Se pur pregevole nelle intenzioni, il film risulta semplicistico, bonario e dallo stile televisivo troppo accentuato<sup>407</sup>. L'invito ad accogliere gli stranieri, incarnato dalla figura di Tommaso (Toni Bertorelli), si associa all'esortazione di accettare anche altri tipi di "diversità": l'omosessualità, la tossicodipendenza o i detenuti di un carcere. Alla solita identificazione tra attuali immigrati ed emigranti italiani del passato - marcata dall'accostamento tra gli stranieri e la vicenda del personaggio interpretato da Emilio Solfrizzi, un emigrato rientrato in patria che prova a trovare il suo primo amore - si aggiunge una critica alla legislazione nazionale in materia migratoria perchè amplifica gli spazi di clandestinità, producendo tragiche conseguenze. Nel calderone di questa rappresentazione, tutte le tematiche vengono però trattate in maniera superficiale e nessuna è oggetto di un'approfondita analisi. Questa carenza a livello di sceneggiatura viene inglobata in un generico appello alla solidarietà che non si concilia con un tentativo minimo di indagine sociologica, ma si orienta semplicemente in un'elencazione vana e sbrigativa delle difficoltà incontrate dai vari esponenti delle "diversità" prese in considerazione.

Tirando le somme del discorso fin qui articolato, possiamo dire che la criminalità degli stranieri è un pericolo realmente presente nel nostro paese, ma la manipolazione della paura, operata dai media e da alcune componenti del mondo politico, aumenta le sensazioni di insicurezza e di sospetto generalizzato e legittima alcune operazioni in cui gli immigrati assurgono al ruolo di capro espiatorio di una situazione di insofferenza dell'opinione pubblica, causata in realtà da questioni strutturali e da decisioni politiche<sup>408</sup>. Queste iniziative non fanno altro che diffondere pregiudizi negativi su alcuni gruppi etnici (marocchino, albanese e, più recentemente, rumeno), affermando così a livello dell'immaginario collettivo una certa identificazione tra immigrato e delinquente. La sindrome dell'invasione di massa veicolata dai media non fa altro che aggravare la situazione. Questo concetto, anziché celebrare la libertà di movimento, rimanda a un'idea di «mobilità infeconda»<sup>409</sup>, estranea e tendenzialmente ostile, e trasforma l'immigrazione da questione sociale in questione criminale. La dimensione di minaccia, che identifica nell'altro "transculturale" l'origine delle proprie incertezze<sup>410</sup>, si è dunque andata tematizzando nella cosiddetta "emergenza

---

<sup>406</sup> Si consideri che questo personaggio è l'unico degli italiani che parla l'arabo.

<sup>407</sup> P. D'Agostini nell'*Annuario del cinema italiano 1999*, infatti afferma: «l'intenzione è eccellente, e buoni sarebbero anche alcuni dei parecchi contributi interpretativi peccato però che la programmatica e condivisibile piccolezza, che è quella delle persone normali, dei giusti e della loro eroica quotidianità, sia anche ristrettezza di concezione del film. Improntato, con la sua nobile galleria di gesti solidali verso extracomunitari, transessuali, malati, a un miserabilismo che lo riduce a un elementare manualetto per il volontariato. Tanto di cappello, comunque, alle intenzioni e allo sforzo».

<sup>408</sup> F. Pellegrino, *Sguardi di terrore*, cit.

<sup>409</sup> A. Dal Lago, *Esistenza e incolumità: Zygmunt Bauman e la fatalità del capitalismo*, postfazione a Z. Bauman, *La solitudine del cittadino globale*, Feltrinelli, Milano, 2002. Si veda anche Z. Bauman, *Dentro la globalizzazione. Le conseguenze sulle persone*, Laterza, Roma-Bari, 2000, in cui si sostiene che la mobilità oggi, in tempi di globalizzazione, non costituisce un bene universale accessibile a tutti, ma uno dei fattori di stratificazione sociale più importanti della nostra epoca. Il sociologo di origine polacca, infatti, afferma p. 12: «(le barriere alla mobilità umana sono) il materiale con il quale ogni giorno si costruiscono e si ricostruiscono, sempre più su scala mondiale, le nuove gerarchie sociali, politiche, economiche e culturali».

<sup>410</sup> U. Beck, *Che cos'è la globalizzazione. Rischi e prospettive della società planetaria*, Carocci, Roma, 1999.

criminalità”<sup>411</sup>. Il cinema, dal canto suo, risente e partecipa a questa costruzione sociale, ma, come nel caso dei film analizzati in queste pagine, consente anche una visione più articolata della realtà poiché offre allo spettatore una descrizione flessibile degli immigrati, mostrando anche molte ambiguità individuali e le condizioni strutturali che intervengono sulla criminogenesi. Questa più attenta analisi del mondo circostante, che rende il cinema uno dei media più utili allo studio della realtà sociale, consente al mezzo cinematografico di mettere a fuoco non solo l’ambiguità dello straniero (simbolo insieme di speranza e pericolo, elemento in bilico tra integrazione e devianza, tra risorsa e minaccia) , ma anche l’ambivalenza della società italiana, sempre a cavallo tra comportamenti solidali e tolleranti, di aiuto e sostegno nei confronti dell’immigrato, e atteggiamenti razzisti di rifiuto, di chiusura e di sospetto. Naturalmente, non tutti i testi filmici esaminati riescono a cogliere a pieno la complessità del reale, anzi in molti casi compiono una semplificazione del contesto sociale di riferimento. Ciò nonostante, però, il medium cinematografico ci fornisce utili spunti di riflessione e riesce a captare percezioni sociali, interpretazioni, aspettative e paure presenti nella società e nel suo immaginario collettivo. Se a ciò si aggiunge che, nella gran parte di queste narrazioni, la criminalità degli immigrati è quasi sempre accompagnata a quella degli italiani, si comprende il carattere non stereotipante e pregiudizievole della rappresentazione. Non si ha, cosa che succede ad esempio nel cinema statunitense, mai una contrapposizione diretta tra immigrati pericolosi e autoctoni onesti minacciati dalla presenza straniera. L’equilibrio tra raffigurazione positiva e negativa riguarda sempre ambedue le categorie sociali e non si risolve in una cristallizzazione di stereotipi sfavorevoli. Si cerca così di screditare qualsiasi visione monolitica e univoca degli immigrati.

### *La donna dell’Est*

Anche la rappresentazione delle immigrate provenienti dai paesi dell’Est europeo è caratterizzata da un’ambiguità di fondo. Si passa gradualmente, e in alcuni casi in maniera sovrapposta, da una visione bonaria in cui si cerca di mettere a nudo le condizioni sociali che favoriscono l’insorgenza di comportamenti devianti e l’atteggiamento della società italiana che rinchiude queste straniere entro lo stereotipo della prostituta, alla strutturazione di una figura ambivalente da *femme fatale* che seduce l’uomo per ottenere un proprio tornaconto, fino ad una visione più realista dell’immigrazione femminile e del ruolo che svolge nel nostro paese. Questo passaggio da *topoi* letterari a un’osservazione effettiva del contesto societario è valido per tutto il fenomeno migratorio nella sua globalità. Inoltre, l’incremento di film con protagoniste straniere femminili riflette in un certo senso l’aumento del peso delle donne nelle attuali migrazioni internazionali. Oggi si parla, infatti, di femminilizzazione dei processi migratori proprio per indicare la consistenza quantitativa della componente femminile nei flussi in atto. Questa presenza trova di conseguenza una visibilità anche sul grande schermo.

Una delle narrazioni filmiche che affronta il tema della prostituzione è *Vesna va veloce* di Carlo Mazzacurati (1995), in cui una ragazza cecoslovacca di nome Vesna (Tereza Zajickova) arriva in Italia<sup>412</sup> e per sopravvivere decide di vendere il proprio corpo, fino al momento in cui incontra Antonio (Antonio Albanese) che, dopo essere stato uno dei suoi clienti e averla curata in seguito all’aggressione di un magnaccia, cerca senza successo di costruire con la donna una relazione sentimentale. Anche in questo caso, come in altri film degli anni Novanta

---

<sup>411</sup> Oltre ai già citati lavori di A. Dal Lago, si veda anche S. Palidda, *Polizia postmoderna. Etnografia del nuovo controllo sociale*, Feltrinelli, Milano, 2000.

<sup>412</sup> Come in *La ballata dei lavavetri*, anche in questo caso la protagonista arriva in Italia in autobus. Se osserviamo i film della seconda metà degli anni Novanta, notiamo che c’è un’equivalenza tra arrivi via terra e quelli via mare, nel senso che la tematica non viene più di tanto presa in considerazione e analizzata. Con l’incremento dei flussi migratori in direzione del nostro paese e la contemporanea strumentalizzazione politica, l’attenzione dei media, compresa quella del cinema, si è spostata prevalentemente verso gli sbarchi dei clandestini. Questa tematica è addirittura diventata il centro focale di alcune pellicole che hanno focalizzato la loro attenzione proprio sul viaggio degli immigrati.

(ad esempio, *La ballata dei lavavetri* di Del Monte o *Elyjs e Merilijn* di Armando Manni, entrambi del 1998), la storia viene raccontata con toni lirici e si conclude in modo tragico con la morte della protagonista che continua però, in un'immagine surreale, a correre sui monti, ormai libera dal peso della vita. Come è stato rilevato in relazione al fenomeno migratorio nel suo complesso, l'occhio cinematografico si limita a osservare alcune condizioni strutturali che favoriscono l'insorgenza di comportamenti devianti, senza sondare nel profondo la drammaticità dell'esperienza migratoria. In un paese ancora impreparato a ricevere flussi consistenti di stranieri e incapace di progettare in maniera adeguata i presupposti di un'integrazione socioeconomica, a Vesna, incapace di trovare una valida alternativa, non resta altro che scegliere la strada della prostituzione. Quando alla fine viene arrestata e trasportata all'aeroporto per essere rimpatriata, in un gesto disperato, cerca di scappare a piedi sull'autostrada, ma viene investita da un tir.

Una pellicola di poco successiva a quella del regista padovano è *Il metronotte* di Francesco Calogero (1999). Anche in questo caso la protagonista femminile del film è una giovane donna dell'Est, la russa Nadia (Anna Safronik), con un passato ambiguo da ballerina nei locali di *striptease*. Questo film adopera invece il *topos* della *femme fatale* ambigua in relazione alla donna dell'Est. Nadia, infatti, è una bella donna che cerca di sfruttare il suo ascendente su Paolo Torregiani (Diego Abatantuono), un metronotte di Lucca, per perseguire i propri obiettivi. Come nel caso di Vesna, allora, l'attenzione si concentra sulla bellezza del corpo della protagonista, che Paolo osserva da vero *voyeur* attraverso una finestra. In questi due film, l'immigrazione delle giovani europee dell'Est viene osservata attraverso le lenti di uno sguardo essenzialmente benevolo, diretto a sottolineare le difficoltà che le protagoniste incontrano in un paese straniero. In un certo senso, Vesna e Nadia vengono tollerate solo per la loro disponibilità a offrire il proprio corpo. E sull'elemento fisico che si ripercuote lo sfruttamento di una condizione di emarginazione sociale, a cui non viene riconosciuta la benché minima possibilità di emancipazione per altre vie. La donna dell'Est diviene oggetto dei desideri sessuali. La sua bellezza ambigua si cristallizza così in una raffigurazione ambivalente, di pericolo per coloro che ne rimangono affascinati. Il corpo della straniera diviene, allora, il luogo reale su cui si manifesta la subordinazione sociale e lo sfruttamento in termini sessuali. Il simbolo, insomma, di una strutturazione dei rapporti sociali improntata sulla disparità economica e sull'origine etnica.

Una visione simile si ha anche nella commedia leggera e garbata *Ti spiace se bacio mamma* di Alessandro Benvenuti (2003), in cui un ricco avvocato, Sandro (interpretato dallo stesso regista), si innamora della propria domestica ucraina (Natasha Stefanenko). Il film si concentra, in modo ironico e a volte superficiale, sul pregiudizio e sulla diffidenza che aleggiano nella nostra società verso le donne dell'Est. Lo stesso Sandro all'inizio del film, insieme alle tre sorelle, sospetta che Lena sta cercando di irretire l'anziano padre (Arnoldo Foà) per un tornaconto economico e, in seguito al ritrovamento di un bottone a casa sua, pensa che la giovane ucraina si prostituisca in casa sua mentre lui è assente per lavoro. Lo stereotipo della prostituta viene ribadito nella scena in cui la bella Lena viene scambiata per una meretrice da un avventato autista. La pericolosità del corpo dell'immigrata, oggetto del desiderio sessuale e per questo potenzialmente pericoloso, è quindi abbastanza presente. Anche se gli stereotipi principali sulle immigrate dell'Est (prostituta/*femme fatale*) non sono resi in maniera esplicita, aleggiano nella pellicola e si posizionano negli interstizi dell'architettura del racconto.

Inoltre, ai pregiudizi sul piano sessuale se ne aggiunge un altro a livello socioculturale. Quando Sandro trova uno libro fuori posto rimprovera Lena affermando: «si interessa di diritto privato internazionale comparato? Avrò notato che non ci sono figure». Con queste parole il protagonista esprime un pregiudizio negativo, purtroppo assai diffuso all'interno della società italiana, secondo cui l'immigrato/a è una persona impreparata, con un basso livello d'istruzione e, di conseguenza, adatta a svolgere solo mansioni dequalificate o avvezzo/a ad attività delinquenziali. Nel corso della storia, però, apprendiamo che Lena era un avvocato nel suo paese e lo stesso Sandro infine si ricrede e chiede la sua collaborazione nella gestione degli eredi di una ricca signora, amica di famiglia di Sandro, morta nelle battute

iniziali del film. Questa sottovalutazione delle capacità professionali e culturali degli immigrati genera un fenomeno di *brain wasting* con conseguenze disastrose sulla psicologia individuale del migrante, nonché sulla società d'origine e su quella di destinazione.

Secondo molti studiosi, le migrazioni internazionali si traducono in un ulteriore impoverimento dei paesi di provenienza dei migranti a causa del drenaggio di risorse umane giovani e istruite che, invece, potrebbero svolgere un ruolo cruciale nello sviluppo del proprio paese (*brain drain*)<sup>413</sup>. Se però questi immigrati qualificati, una volta giunti a destinazione, svolgono mansioni a bassa qualificazione (*low profile job*) o il loro titolo di studio e le loro capacità professionali, acquisite in patria, non vengono riconosciuti, si verifica un cattivo impiego di capitale umano: *brain wasting*, cioè la sistematica dequalificazione lavorativa dei migranti terzomondiali. In questo modo si determinano principalmente tre conseguenze negative: 1) a livello individuale, il migrante vive una condizione di sottovalutazione delle proprie capacità che può anche indurlo a perdere la stima di sé e, alla lunga, a comportamenti autodistruttivi; 2) la società di destinazione, non si avvantaggia del capitale umano a disposizione, perde l'occasione di ottenere dei vantaggi dalla presenza straniera e rischia di trasformare un'integrazione socioeconomica di facile realizzazione in una marginalità che può degenerare in comportamenti devianti ed oppositivi; 3) il paese d'origine, che ha investito risorse per formare il migrante, si lascia sfuggire la possibilità di usufruire delle competenze acquisite da un suo cittadino, il quale inoltre non avrà maturato alcuna crescita professionale quando rientrerà in patria. Per di più, come è risultato da alcune ricerche sui paesi d'origine<sup>414</sup>, la consapevolezza di dover emigrare può spingere i giovani a optare per scelte scolastiche e professionali pianificate in base alla legislazione della futura società d'accoglienza, oppure può disincentivare gli investimenti in istruzione da parte delle famiglie, visto che il modello da emulare è costituito da migranti dequalificati<sup>415</sup>.

L'*happy end* del film (in cui Sandro bacia la bella Elena e le chiede di sposarlo), coerente al genere della commedia sentimentale, lascia infine presagire una possibilità di riconoscimento delle capacità dell'immigrata e di inserimento nel tessuto societario, anche attraverso la possibilità di un matrimonio con un autoctono<sup>416</sup>. Come si è visto nel capitolo precedente, il numero di matrimoni misti è cresciuto in questi ultimi anni e sembra sia stato smentito il pregiudizio secondo cui queste unioni coniugali sono caratterizzate da un maggior tasso di fallimento rispetto a quelle tra connazionali<sup>417</sup>. La previsione di una simile possibilità sul piano cinematografico conferma la tendenza, già riscontrata in precedenza, di una maggiore consapevolezza nell'accresciuta stabilizzazione della presenza straniera sul nostro territorio nazionale<sup>418</sup>.

L'ambiguità della straniera originaria delle regioni orientali del Vecchio continente si ripropone nel 2006 con *La sconosciuta* di Giuseppe Tornatore, un *thriller* psicologico - che risente dell'influenza di Lang, Hitchcock, e Polanski - su cui si innestano bene la componente

---

<sup>413</sup> Ciò è ancora più veritiero se si considera il carattere selettivo delle politiche migratorie contemporanee, che mirano per lo più ad attrarre personale qualificato.

<sup>414</sup> L. Zanfrini, M. Asis, *Orgoglio e pregiudizio. Una ricerca tra Filippine ed Italia sulla transizione all'età attiva dei figli di emigrati e dei figli di immigrati*, FrancoAngeli, Milano, 2006. È altrettanto vero, però, che la prospettiva migratoria può incentivare i genitori a far perseguire ai propri figli carriere scolastiche particolarmente qualificate.

<sup>415</sup> È da segnalare che l'Unione Europea ha adottato alcuni provvedimenti per limitare il problema del *brain drain* nei paesi d'origine e per trasformarlo in *brain gain* nelle società di destinazione. Inoltre, molti paesi di partenza hanno previsto una serie di incentivi per favorire il rientro dei loro cittadini qualificati che lavorano all'estero.

<sup>416</sup> Nella realtà, il matrimonio misto si rivela un utile strumento a disposizione delle immigrate per inserirsi nella società d'accoglienza.

<sup>417</sup> Caritas/Migrantes, *Immigrazione. Dossier Statistico 2010*, cit

<sup>418</sup> Si consideri che prima del 2003, anno di uscita del film di Benvenuti, le pellicole in cui era presente un avvicinamento sul piano sentimentale tra italiani e stranieri si sono sempre concluse con dei fallimenti. Si pensi ad esempio, a *Il Metronotte*, a *Zora la vampira* e a *Saimir*. Al di là delle differenze legate al genere cinematografico, il fatto che per la prima volta viene prevista in una sceneggiatura la possibilità di un matrimonio misto conferma l'interpretazione data.

melodrammatica<sup>419</sup> e la colonna sonora di Ennio Morricone, per la verità in alcune sequenze un po' troppo ingombrante. La sconosciuta del titolo è Irena (Ksenia Rappoport), una donna ucraina, in passato costretta dal protettore italiano (Michele Placido) a prostituirsi e a concepire figli su ordinazione, che arriva a Trieste per ritrovare l'ultima figlia data alla luce. Lo spettatore vede per la prima volta la protagonista nella sequenza iniziale del film, in cui si presenta in maschera mentre si sottopone all'esame attento di alcuni clienti, invisibili all'occhio della cinepresa, che la scelgono per farla ingravidare e dopo il parto acquistarne il figlio. La maschera indica una condizione di invisibilità sul piano antropologico. Se è vero l'assunto che l'uomo osserva il mondo attraverso gli occhi della cultura, allora queste donne appaiono indistinguibili proprio sul piano culturale. La loro presenza è resa inavvertibile, non solo dalle reti criminali che organizzano la cosiddetta "tratta delle bianche"<sup>420</sup>, ma soprattutto da una cecità culturale che non attribuisce loro alcun statuto umano. Una condizione che le posiziona nel gradino più basso di un'ipotetica gerarchia tra i migranti, già di per sé - come si è visto nel secondo capitolo - "non-persone" a causa di un misconoscimento sociale e politico. Lo *status* di queste donne, insomma, le priva di una reale considerazione da parte della società e della sua cultura di riferimento. La sovrapposizione di piani temporali sfalsati e l'uso ripetuto dei *flashback* che mostrano le torture subite e la miseria dell'esistenza passata della protagonista, oltre a porre l'accento su fenomeni sociali realmente esistenti, ripropongono il tema dello sfruttamento del corpo come luogo fisico su cui si ripercuote una violenza incentrata su rapporti di dominio etnicamente ed economicamente fondati. Il corpo di Irena diviene così il simbolo di un abuso che disumanizza.

Tornatore, inoltre, mette in scena il clima di sospetto e diffidenza che aleggia in buona parte della nostra società nei confronti degli stranieri attraverso alcuni accorgimenti narrativi<sup>421</sup>. La scena della perquisizione di Irena nel supermercato, la figura del portiere (Alessandro Haber), che consente all'ucraina di trovare lavoro nel palazzo dove vivono gli Adacher (Claudia Gerini e Pierfrancesco Favino) a condizione di acquisire circa la metà degli introiti del suo lavoro, e le parole della giovane barista, che discorrendo con la protagonista afferma: «sei fortunata, qui a Velarchi sono tutti orefici. Di solito non si mettono stranieri in casa», oltre che risultare funzionali all'architettura di genere perchè incrementano la *suspense*, segnalano - quasi in maniera inconscia - questo stato di fatto. L'inquadratura in cui vediamo gli Adacher mangiare nella sala da pranzo, mentre Irena desina da sola in cucina mostra ulteriormente questa condizione di subordinazione e di differenziazione sociale basata sulla ricchezza.

Il regista siciliano ritrae un personaggio ambivalente, con un duro passato alle spalle, ma non privo di responsabilità personali (come quando tenta di uccidere Piera Degli Esposti, che impersona la governante della ricca famiglia triestina, facendola cadere dalle scale del palazzo o pugnala il suo sfruttatore). La stessa ambiguità, in più, è presente anche tra gli italiani: la figura del magnaccia e del portiere si contrappongono alla fiducia della governante, della ragazza del bar o dell'avvocato interpretato da Margherita Buy. Senza ritornare su un discorso già affrontato nelle pagine precedenti, è sufficiente ribadire l'assenza di una visione statica e unidirezionale sia della componente straniera, sia di quella autoctona. Naturalmente, il fatto

---

<sup>419</sup> A. De Luca, "Ciak", novembre 2006: «a sei anni da *Malèna* Giuseppe Tornatore si riaffaccia sullo schermo con un *thriller* dell'anima che mescolandosi al melodramma, resuscita una di quelle donne sfortunate e umiliate che nei film di Matarazzo peccano per poi redimersi».

<sup>420</sup> Questo può essere concepito come un ulteriore punto di contatto tra l'emigrazione italiana e l'attuale immigrazione straniera. A fine Ottocento gli italiani, come gli albanesi o i romeni di oggi, si costruirono la fama di un popolo che sfruttava le proprie donne nel giro della prostituzione dei lupanari delle più grandi città dell'Africa Orientale. Oltre al già citato lavoro di G. A. Stella, *L'orda*, si veda anche M. Sindaco, *Lanterne rosse bolognesi*, in G. Greco, *Canaglie, prostitute e poco di buono. Per una storia della criminalità contemporanea*, Il Ponte Vecchio, Cesena, 2001.

<sup>421</sup> Il fatto che la storia di Irena per metà è ambientata in un'imprecisata città del Mezzogiorno e per la rimanente parte a Trieste, avverte che la presenza straniera è un fenomeno che riguarda l'intero territorio nazionale.

che il film si muova sui sentieri del *noir* facilita una rappresentazione ambigua dei personaggi<sup>422</sup>.

Come si già è detto, la pellicola si caratterizza anche per una sovrapposizione di ambiti temporali differenti. Ad un passato di sfruttamento e violenza, segue un presente ambiguo fatto di diffidenze e sospetti, in cui improvvisamente si ripresentano i nodi insoluti del periodo precedente<sup>423</sup>. La stessa protagonista commentando la ricomparsa del protettore afferma: «Mi sento dentro uno di quei posti dove si cammina, si cammina e si è sempre al punto di partenza. E non sai dov'è l'uscita, se si esce!. E ogni passo che fai è un errore. Io ne ho fatti tanti di errori che una vita non mi basta per pagarli tutti. Ma credere che per una come me, alla fine dei conti poteva esserci ancora un futuro è stata la mia colpa più grande [...]. Lo rifarei di nuovo, non ho rimorsi, solo paura, perchè credevo di avere chiuso i conti col mio passato. Ma si vede che il mio passato non ha chiuso i conti con me». Irena riuscirà infine a chiudere i conti di cui parla, ma finirà in prigione. Il film termina con la protagonista che esce dopo alcuni anni dal carcere e finalmente ritrova Thea, la figlia degli Adacher che per una serie di circostanze sfortunate aveva creduto essere la sua. Il film, allora, si interroga sulla possibilità di una persona dal trascorso oscuro di riuscire a ricostruire una nuova vita onesta e dignitosa. Allo stesso tempo, la pellicola di Tornatore, magari in maniera non esplicita, sonda quali occasioni possono ancora aprirsi sul piano dell'integrazione. L'*happy end* del film, da molti critici considerato uno dei punti deboli dell'opera<sup>424</sup>, ci comunica una speranza futura di poter finalmente "vedere" sul piano antropologico-culturale queste donne e migliorare la loro incorporazione all'interno della società d'accoglienza.

L'alone di mistero e ambivalenza che circonda la donna dell'Est ritorna qualche anno dopo in *La doppia ora* di Giuseppe Capotondi (2009), un film che unisce alla struttura narrativa del *thriller* anche alcuni elementi dell'*horror* (le apparizioni di Guido, interpretato da Filippo Timi, dopo la sua presunta morte) e del dramma psicologico (il senso di colpa di Sonia, recitata ancora da Ksenia Rappoport, e il suo legame problematico col padre). La figura dell'immigrata dell'Est, in questo caso slovena, sembra perfettamente funzionale all'architettura di genere della pellicola. La presenza straniera incrementa il senso di ambiguità del film e, in un certo senso, accresce la credibilità della storia. La scelta di Sonia, allora, se da un lato appare appropriata a imbastire una narrazione di *suspense*, dall'altro conferma la visione collettivamente condivisa (lo stereotipo) dell'ambiguità delle immigrate giunte dall'Europa Orientale. L'immagine di Sonia vista attraverso una porta di vetro opaco rende visibile questa idea. La straniera dell'Est, insomma, affascina e terrorizza al contempo. La sua bellezza attira, ma cela sempre un intento distruttivo.

Un discorso più attento alla realtà sociale viene invece svolto da *Come l'ombra* di Marina Spada<sup>425</sup> (2007), film ispirato dal cinema di Michelangelo Antonioni e molto apprezzato in vari festival internazionali. Anche in questo caso viene narrata la storia di una giovane ucraina (Karolina Dafne Porcari) che, pochi giorni dopo il suo arrivo a Milano, scompare misteriosamente. La morte improvvisa e inspiegabile di questa ragazza non elimina l'alone di mistero che avvolge le donne provenienti dall'Est europeo, anzi ribadisce, nell'anonimato della sua presenza, quel vuoto antropologico che sembra caratterizzare la rappresentazione cinematografica di questa particolare categoria di immigrati.

La sensazione di anonimato e di alienazione è accentuata dal modo in cui la regista ritrae con immagini minimali le strade desolate della periferia milanese durante il mese d'agosto. Il frastuono di sottofondo che si sovrappone agli angoli vuoti della città meneghina sottolineano

---

<sup>422</sup> Irena è anche il personaggio attraverso cui la macchina da presa indaga le relazioni familiari degli Adacher. Ne esce un ritratto ambiguo, in cui la famiglia appare un terreno di scontro e di incomunicabilità. Anche questo è un *topos* narrativo che ritorna più volte nel corso di vari film, ma ci aiuta a percepire una crisi della società che aleggia anche tra le comode e sicure mura domestiche.

<sup>423</sup> L'alternanza temporale tra i vari periodi è anche scandita sul piano fotografico. Una fotografia solare e sovrapposta caratterizza le scene ambientate nel Sud Italia, mentre una più scura e fredda qualifica le ambientazioni triestine.

<sup>424</sup> L. Tornabuoni, "La Stampa", 19 ottobre 2006.

<sup>425</sup> Marina Spada è docente alla Scuola Civica del cinema di Milano.

la capacità dell'agglomerato urbano di "ingurgitare" ogni umanità presente, abbandonandola così nella più sconsolante solitudine. La vita monotona e ripetitiva della protagonista italiana del film, Claudia (Anita Kravos), il suo atteggiamento distaccato, le sue sensazioni anestetizzate e le parole della sorella che recitano: «c'è più vita su Marte che qui. Anche se fossimo su Marte nessuno si accorgerebbe che ci siamo», mettono in risalto proprio questa condizione esistenziale di isolamento e anonimata nel contesto urbano. Lo sguardo fisso in camera di Olga, la giovane ucraina, traccia proprio questa incapacità di osservare gli individui che ci sfiorano giornalmente sui marciapiedi delle nostre città. Inoltre, la stessa immagine comunica anche il disinteresse della società per le storie e le condizioni di vita degli immigrati.

Della città contemporanea, inoltre, osserviamo con attenzione solo la scritta di un noto ipermercato e le insegne luminose delle vetrine dei negozi e dei cartelloni pubblicitari distribuiti lungo le arterie stradali. A questa velata, ma significativa, critica alla vacuità della società dei consumi e delle apparenze - ribadita da Claudia quando afferma a proposito della gente che affolla i locali notturni che: «qua vengono solo per farsi guardare» - si accompagna una descrizione del centro abitato come un agglomerato di *nonluoghi*, cioè luoghi particolari di attraversamento (gli angoli delle strade, gli incroci e i palazzi) all'interno dei quali viene a cessare ogni connotazione identitaria<sup>426</sup>. La metropoli diviene così un luogo dell'anonimato in cui l'identità personale perde di significato; un ambiente di transito che smarrisce la sua essenza organica e acquisisce una forma disomogenea e frammentata che si riverbera sulle identità degli individui che lo attraversano.

Il film pone anche in rilievo il coefficiente umanistico della protagonista ucraina, ovvero la definizione del paese d'origine come una terra povera e senza futuro (la descrizione del palazzo fatiscente in cui vive, l'affermazione che in Ucraina si beve per il freddo e la disperazione e che gli uomini sono più interessati a mangiare i semi di girasole anziché alle donne) e la descrizione della società di destinazione come terra promessa in cui poter realizzare i propri sogni. Olga infatti afferma di aver sempre sognato, a differenza dei suoi connazionali che studiano prevalentemente l'inglese, di venire in Italia: «dai noi tutti studiano inglese. Tutti vogliono andare in America o Germania. Io no. Io sognato sempre sognato l'Italia. Il paese di Leonardo, Michelangelo, Armani [...]. Meglio che a Kiev». La giovane ucraina, durante le sue passeggiate milanesi, si fa fotografare dinanzi ad uno *store* di Armani, acquista riviste di moda, beve cappuccini e fa *shopping* nei negozi cinesi, per poi spedire i vestiti acquistati ai parenti in patria e rivenderli. Tutti questi particolari indicano la percezione che Olga ha del nostro paese, terra di speranza in cui poter realizzare il miraggio di una nuova esistenza.

Quando Claudia, dopo la scomparsa improvvisa di Olga, decide di ritrovare la giovane straniera e infine si reca a Kiev per riportare a casa la sua valigia e dare il triste annuncio alla famiglia, sceglie di andare oltre l'anonimato e l'indifferenza che la società rivolge verso queste giovani straniere. Ripercorrendo al contrario il viaggio di Olga, con cui aveva finalmente costruito un vero legame umano (la scena in cui le due protagoniste cantano una canzone di Laura Pausini è da questo punto di vista emblematica e sottolinea una comunione esistenziale ed una condivisione di sogni e aspettative tra le due ragazze), si immedesima nei panni della straniera e le restituisce quella dimensione antropologica di cui è stata privata. La scomparsa prematura della ragazza di Kiev denuncia quindi una condizione di invisibilità che si manifesta prima di tutto sul piano culturale. La scritta in un cartellone della metropolitana milanese attraversata da Claudia in cui si legge: «i potenti hanno la memoria corta. Aiutali a ricordare», mentre sullo sfondo alcune guardie scacciano un gruppo di zingari, esprime la denuncia dell'indifferenza anche della politica. La critica, dunque, si sposta dal piano individuale e culturale a quello istituzionale. In una semplice inquadratura si riassume l'intera complessità di un atteggiamento di distacco che si articola su diversi piani: individuale, culturale, sociale, economico e politico. Claudia al termine del film mentre è in viaggio legge una poesia, da cui è tratto il titolo del film, di Anna Achmatova: «come vuole l'ombra

---

<sup>426</sup> M. Augè, *Nonluoghi. Introduzione ad un'antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano, 1993.

staccarsi dal corpo, come vuole la carne separarsi dall'anima, così io adesso voglio essere dimenticata». Con queste parole si ribadisce quella dimensione di anonimato e invisibilità sociale. Un desiderio che, se ha un senso sul piano personale in relazione all'esperienza della giovane straniera protagonista della pellicola, sul piano sociale si realizza ben prima del tragico epilogo. L'oblio a cui si riferisce la poesia avviene non dopo la scomparsa, bensì subito, al momento dell'arrivo. Una presenza che solo Claudia riesce a percepire, ma che per la società non è mai esistita.

Un'altra pellicola che parla del rapporto tra una donna italiana e una straniera è *Mar Nero* di Federico Bondi (2009)<sup>427</sup>, un film molto apprezzato dalla critica<sup>428</sup> e presentato in molti festival. Questa volta, però, l'asse si sposta sul legame tra una anziana donna, Gemma (Ilaria Occhini) - incattivita dalla vedovanza, da un figlio affezionato (Corso Salani), ma lontano e schiavo di un lavoro necessario, e sempre più malata - e la sua giovane badante di origine rumena, Angela (Dorothea Petre). Gemma è una donna difficile, incline ai pregiudizi, sofferente e riversa sugli altri il dolore di una vita che sente ormai inutile. Angela, invece, è una ragazza amorevole, ha la famiglia lontana e sogna un giorno di avere un figlio. Le due protagoniste gradualmente si legano in un profondo rapporto d'amicizia e complicità, fino al punto in cui Gemma decide di andare in Romania per permettere alla giovane badante di recuperare il marito.

Il film rivolge la propria attenzione al fenomeno delle badanti di origine straniera. Esigenze domestiche e assistenziali spingono sempre più famiglie italiane, soprattutto a causa delle carenze del nostro sistema di *welfare* e della minore disponibilità di tempo dei parenti impegnati nel lavoro (proprio come succede nel film), a impiegare soprattutto donne immigrate (visto anche la necessità di co-residenza), senza badare troppo alla regolarità della loro presenza, per soddisfare i bisogni assistenziali degli anziani. Questa condizione manifesta una contraddizione del nostro sistema. In un clima di chiusura e sospetto verso l'immigrazione straniera<sup>429</sup>, espressa attraverso politiche migratorie sempre più restrittive e supportata da un crescente allarme sociale, l'assunzione da parte delle famiglie di queste donne incentiva l'immigrazione irregolare - che successivamente viene sanata mediante regolarizzazioni di ampia portata, come è avvenuto proprio nel 2009 in relazione al riconoscimento dell'utilità di colf e badanti - e il lavoro in nero, spesso basati su rapporti di tipo servile<sup>430</sup>, e favorisce la cosiddetta femminilizzazione dei recenti flussi migratori, già discussa nel corso delle pagine precedenti.

---

<sup>427</sup> La storia nasce dall'autobiografia del regista, ovvero dall'esperienza della nonna e della sua badante rumena. Ilaria Occhini per questo film ha vinto il Premio Miglior Attrice al sessantunesimo Festival di Locarno.

<sup>428</sup> B. Sollazzo, "Liberazione", 30 gennaio 2009 omaggia il film affermando: «[...] pur con qualche facile espediente di sceneggiatura e un sottofondo troppo buono (ma non buonista), *Mar Nero*, qui e adesso, è un'opera troppo importante per non essere vista. Perché come un coltello nel burro affonda nei nostri moralismi e nelle nostre convenzioni, nei nostri sensi di colpa e nei nostri errori, regalandoci una speranza dolce [...]. È una storia d'amore questa, tra due donne ferite e sole, ma piene di umanità, uno scontro di civiltà e culture che appena si parlano e capiscono, si (ri)conoscono. Una lezione di vita, prima ancora che di cinema [...]. Con i suoi piano sequenza, con il suo approccio visivo e narrativo sobrio e intenso, enfatico, empatico e mai retorico, Bondi, a differenza del suo omonimo ministro, sa insegnarci l'arte della comprensione. Un film semplice e diretto, senza fronzoli - se non qualche teatralità ben piazzata di Ilaria Occhini - che ci fa quasi sperare che questo *Mar Nero* ci colpisca come uno *tsunami*».

<sup>429</sup> La stessa Gemma all'inizio è diffidente nei confronti di Angela. È però la sua vicina di casa a incarnare il clima di sospetto generalizzato quando aggredisce la giovane rumena, perché sospetta una relazione con suo marito, affermando: «zinganona! Lui che fa? È rimasto fuori? Non fare tanto l'innocente. Tu l'hai fatto apposta per farti venire a prendere! Il mio cugino di Prato ha finito la pensione con una di voi! Tanto lo so che tu sei illegale! Io chiamo i carabinieri!». Queste parole mostrano bene il contesto culturale entro cui viene rinchiusa la percezione delle giovani immigrate e ribadisce gli stereotipi che sono stati analizzati nel corso del paragrafo.

<sup>430</sup> A. Castegnaro, *La rivoluzione occulta nell'assistenza agli anziani: le aiutanti domiciliari*, in «Studi Zancan», n. 2, 2002, pp. 1-24. Si veda anche M. Ambrosini, C. Cominelli, *Un'assistenza senza confini. Welfare «leggero», famiglie in affanno aiutanti domiciliari immigrate*, Osservatorio regionale per l'integrazione e la multietnicità, Regione Lombardia-Fondazione Ismu, Milano, 2005; E. Castagnone, M. Eve, E. R. Petrillo, F. Piperno, *Madri migranti. Le migrazioni di cura dalla Romania e dall'Ucraina in Italia. Percorsi e impatto sui paesi di origine*, Cespi-Fieri, Roma, *working paper* n. 34, 2007; F. Carcheddi, E. Mottura, E. Pugliese, *Il lavoro servile e le nuove schiavitù*, FrancoAngeli, Milano 2003.



Bondi realizza una ricostruzione realista della situazione sociale contemporanea. La giovane immigrata è raffigurata senza ricorrere all'ambiguità caratteristica della rappresentazione cinematografica della donna dell'Est, anzi largo spazio è concesso al riconoscimento di quel ruolo sociale di sostegno alle famiglie autoctone. Inoltre, viene tratteggiata molto verosimilmente la comunità immigrata a cui appartiene Angela, si evidenzia così anche (attraverso la figura della cognata che ha procurato il lavoro alla giovane protagonista del film) il compito delle reti sociali nella perpetuazione dei flussi migratori e nell'inserimento sul piano lavorativo dei nuovi arrivati e si sottolinea (durante i festeggiamenti per il capodanno) l'ingresso della Romania nell'Unione Europea, facendo notare così l'insensatezza di certe visioni che non riconoscono ancora ai romeni lo *status* di cittadini comunitari.

La scelta di inquadrare il marito di Angela sempre da solo e il suo tentativo, che di fatto richiama la giovane romena in patria, di trovare conforto tra le braccia di un'altra donna rinviano alla condizione delle famiglie transnazionali, ovvero quelle unità familiari in cui uno dei coniugi o entrambi emigrano mentre i figli, affidati alle cure di amici e parenti (*caregiver*), rimangono in patria. Soprattutto grazie alla femminilizzazione degli attuali flussi migratori, questo fenomeno delle famiglie transnazionali (*left behind*) appare in costante crescita. Il rischio di una crisi definitiva dell'unione coniugale tra i due romeni richiama alla mente i pericoli in ambito affettivo e sentimentale che la condizione di lontananza molto spesso determina presso le famiglie degli immigrati reali: rottura dei legami matrimoniali, indebolimento dei vincoli affettivi, sconvolgimento delle pratiche educative, sottrazione di capacità di cura verso la prole (*care drain*), ricadute sul piano sociale<sup>431</sup>, in termini psicologici e sulle identità di genere<sup>432</sup>. Naturalmente il film non approfondisce alcuna di queste tematiche, ma lascia intravedere una realtà di fatto in espansione nella nostra epoca e sempre più determinata dalle crescenti sperequazioni economiche in cui i paesi ricchi, oltre a drenare risorse umane, sottraggono alle nazioni in via di sviluppo anche un'impalpabile risorsa a livello affettivo fatta di dedizione, cura e attenzione.

Proprio il comportamento dello sposo di Angela porta le due protagoniste a spostarsi in Romania. Gemma, ormai legata da un profondo affetto alla sua badante, decide di accompagnarla nella speranza di ricompattare il nucleo familiare e garantire così alla giovane donna di perseguire il proprio sogno di avere un figlio. La donna italiana, in un certo senso, rivede in Angela se stessa da giovane. Le sue narrazioni del passato (si pensi, ad esempio, al racconto dell'alluvione di Firenze del 1966) e l'uso del piano sequenze nelle scene in cui è protagonista l'Arno o il Danubio legano sul piano simbolico l'Italia di ieri alla Romania di oggi. Ancora una volta si ripresenta il tema, già tante volte osservato, dell'identificazione tra il passato della nostra penisola e il presente dei paesi d'origine degli immigrati. Come per l'Albania di *Lamerica*, anche la Romania di *Mar Nero* ricorda l'Italia di cinquanta anni prima e lega metaforicamente l'esperienza dei nostri connazionali emigrati all'estero a quella degli attuali immigrati in Italia. Per di più, la capacità dell'anziana donna di immedesimarsi nei panni dell'altra rinvia alla possibilità di un riconoscimento reciproco e di un'integrazione fattibile, frutto anche di un recupero della memoria storica, da praticare urgentemente nella nostra società se si vuole garantire una convivenza pacifica e proficua con comunità straniere che ormai fanno parte del panorama nazionale.

Ricapitolando, dunque, soprattutto lungo questo primo decennio del XXI secolo, il cinema italiano è riuscito a offrire prodotti di qualità, in cui l'immigrata dell'Est è andata gradualmente perdendo quel alone di pericolo e mistero che per molto tempo l'ha

---

<sup>431</sup> I figli di madri emigrate vengono anche definiti "orfani sociali". In loro spesso si rileva l'insorgenza di disagi legati alla solitudine e alla depressione. Abbandoni scolastici e casi limite di suicidio, ma anche di bullismo e consumi eccessivi ed ostentati di alcol e droghe, favoriti dalla disponibilità economiche dovute all'emigrazione ma non accompagnate da guide educative, sono i segni tangibile di questa condizione di disagio.

<sup>432</sup> La letteratura sociologica su queste problematiche è molto ampia. Si veda, ad esempio, M. Ambrosini, *Un'altra globalizzazione*, cit; P. Bonizzoni, *Famiglie transnazionali e ricongiunte: per un approfondimento nello studio delle famiglie migranti*, in «Mondi Migranti», a. 1, n. 2, 2007, pp. 91-108; R. S. Parreñas, *Servants of globalization. Women, migration and domestic work*, Stanford University Press, California, 2001; B. Ehrenreich, A. R. Hochschild (a cura di), *Donne globali. Tate, colf e badanti*, Feltrinelli, Milano, 2004.

caratterizzata<sup>433</sup>. La donna dell'Est, infatti, è stata raffigurata con sempre maggiore realismo e la sua prospettiva è diventata man mano il punto di vista da cui osservare meglio la società contemporanea per rilevarne le pieghe più nascoste. Questa accresciuta capacità di riflettere sulla realtà nazionale, testimonia i progressi sul piano qualitativo fatti di recente dal nostro cinema. In generale, infatti, il cinema italiano sembra aver definitivamente abbandonato, grazie alla presenza di nuove leve di indubbio talento, la crisi che ha caratterizzato gli ultimi decenni della sua storia.

### *La donna di colore*

L'ambiguità che caratterizza la rappresentazione dell'immigrata dell'Est europeo non intacca invece la donna africana. Anche in questo caso si ricorre spesso alla figura della prostituta, ma la si mostra libera da qualsiasi impressione di pericolo e di mistero che, viceversa, qualifica la precedente categoria di straniera. Un esempio di ciò può essere rintracciato nel primo episodio (Silhouette) di *Terra di mezzo*, in cui si narrano le vicissitudini di alcune lucciole nigeriane nelle campagne della periferia romana. Il paesaggio degradato che fa da cornice a queste storie (ruderi abbandonati e discariche abusive sul ciglio della strada) rimanda ad una condizione di emarginazione e discriminazione. La macchina da presa di Garrone fotografa, in modo mai volgare e moralistico, la condizione di abbandono ambientale e morale entro cui si iscrive la tristezza di queste donne, incarnata dal viso affranto di una delle protagoniste mentre svolge le sue mansioni o dal risveglio taciturno e melanconico di un'altra che si prepara ad affrontare una nuova giornata. Il regista romano alterna momenti di sconforto a scene più divertenti e descrive una condizione di marginalità sociale senza mai cadere nel patetico.

Un altro film che descrive - questa volta con i toni leggeri della commedia, uno stile da *videoclip* musicale e a metà strada tra realismo e fumetto - le vicende di un gruppo di giovani donne nigeriane è *Torino boys* dei Manetti bros (1997). La narrazione si dipana su due piani: in Nigeria, seguiamo la storia di Ibueko (Elisabeth Sunday Aifuwa), che vuole andare in Italia, mentre l'anziana zia, reduce da un'esperienza migratoria in Europa, si oppone; in Italia, assistiamo invece alla curiosa esplorazione di un inedito microcosmo di immigrati sul cui sfondo si innesta l'intricata storia d'amore tra Nike (Juliet Omoniji) ed Eby (Paul Anthony Anderson).

Il comportamento spavaldo e snob della zia con i propri compaesani in quanto reduce da un'esperienza migratoria in Europa, ma contraria al desiderio di partire della nipote («sei mai stata in Europa? Che ne sai dell'Europa? Vai in cucina. Apri il frigorifero. Com'è?. Freddo. Hai sentito il freddo? Così è l'Europa»), indica l'atteggiamento ambivalente di molti emigrati una volta rientrati in patria e sottolinea il clima di ostilità e pregiudizio che questi individui hanno spesso incontrato nelle società di destinazione. Molte volte coloro che ritornano si sentono stranieri in patria. Non riescono più a reinserirsi nella società di provenienza, sono cambiati anche sul piano culturale e assumono atteggiamenti spocchiosi o superbi nei confronti dei connazionali. L'ostentazione dei segni della loro passata esperienza migratori, i regali e le storie raccontate celano, in realtà, un passato di umiliazioni, privazioni e sacrifici difficile da raccontare. Tali individui, insomma, mascherano le difficoltà incontrate con i segni economici del loro successo (si pensi all'uso dell'ombrello da parte di questa donna nonostante la splendida giornata di sole). Questo meccanismo alimenta le dinamiche migratorie, perchè stimola nuove partenze (Ibueko giustifica il suo desiderio dicendo che è stata proprio la zia a spingerla a prendere questa decisione con i suoi racconti sul Vecchio continente e la sue bellezze), ma dissimula l'aspetto più duro e difficile del percorso

---

<sup>433</sup> Si pensi, ad esempio, anche a *Il raddomante* di Fabrizio Cattani (2007) - un film ben riuscito che si richiama alla migliore tradizione della commedia all'italiana - in cui Harja (Andrea Osvalt), una giovane immigrata dell'Est, trova riparo presso un raddomante lucano di nome Felice (Pascal Zullino), per sfuggire ad alcuni criminali locali. In questo caso, la giovane straniera è libera dagli stereotipi negativi fin qui osservati, anzi rappresenta, insieme all'ingenuo personaggio italiano, la genuinità, l'interesse per le radici culturali e la memoria di certe tradizioni e una linearità di sguardo che sembrano invece perdute nella società contemporanea.

migratorio, anzi ne fornisce un'immagine ottimistica e falsata. Inoltre, i segni del cambiamento culturale portati da coloro che sono ritornati, se da un lato riescono a stimolare qualche trasformazione nei connazionali rimasti in patria, dall'altro possono diventare oggetto di stigmatizzazione spingendo molti ad accusare di "tradimento culturale" coloro che li portano<sup>434</sup>.

La storia di Ibueko è altrettanto significativa. Quando muore la zia, la giovane parte per il nostro paese. Il suo viaggio è finanziato da un'organizzazione, al cui vertice c'è una potente maga chiamata Sista Lulu (Aguno Rou Rita), che intende sfruttare la giovane una volta raggiunta l'Italia. Questa dinamica rinvia alla realtà concreta di molti immigrati che si indebitano per affrontare il viaggio e poi si ritrovano a vivere in condizioni servili per saldare i debiti contratti con le organizzazioni criminali che li hanno finanziati. Una servitù di debito che permette di avere il totale controllo sul migrante costretto a cedere - nell'ambito della sfera sessuale o nella produzione di merci e servizi - la propria forza lavoro per accumulare la somma necessaria a liberarsi dal vincolo. Proprio la presenza di Sista Lulu rinvia inoltre alle strategie di reclutamento e conseguente sfruttamento della prostituzione utilizzate dai gruppi criminali nigeriani. Questo personaggio è una specie di *maman*, ovvero quelle sciamane che suggellano il legame tra la donna, futura prostituta, e l'organizzazione malavitosa attraverso il ricorso a riti magici risalenti a credenze animiste e al *voodoo*, molto diffuse nella cultura di alcuni paesi africani. I riti utilizzati dalle *mamans* incutono un vero e proprio terrore su queste ragazze, convinte del fatto che qualora non rispettassero gli impegni assunti saranno colte da pazzia o morte, e ingenerano in loro uno stato di soggezione totale<sup>435</sup>. L'alone di potere e le presunte capacità magiche di Sista Lulu sono rese visivamente dall'uso di una fotografia molto chiara, in cui risalta una luce bianca, che conferisce alle scene in cui compare la donna o altri personaggi fanno esplicito riferimento a lei una caratterizzazione sovranaturale. L'attenzione per il passaporto di Ibueko, la cui sottrazione farebbe così cadere in uno regime di clandestinità la ragazza, serve a ricattarla e a indurla in uno stato di coercizione. Inoltre, l'inclusione di una donna italiana nell'organizzazione del viaggio richiama la cooperazione a livello internazionale tra più attori criminali. La protagonista del film fortunatamente riesce a salvarsi da questo triste destino di sfruttamento grazie all'intervento della polizia, che blocca l'uomo incaricato di prenderla all'aeroporto, e all'inconsapevole aiuto di un altro passeggero.

In Italia, invece, l'attenzione si concentra su un gruppo di immigrati nigeriani che arrivano a Roma per assistere ad una partita di coppa Uefa dove giocherà un loro connazionale e sulla storia d'amore tra Ebu e Nike. Al di là degli aspetti comici della storia, la coesistenza in questo gruppo di nigeriani di caratteristiche culturali del paese d'origine e della società d'accoglienza porta a ritrarre l'immigrato come un essere liminale, cioè un uomo che vive a cavallo tra le due culture. Lo straniero, infatti, porta con sé un patrimonio culturale originario ma si inserisce in un nuovo contesto valoriale, muovendosi così attraverso una sorta di bifocalità culturale che determina la sua collocazione transnazionale e lo costringe a modificare la propria identità. Questa condizione di equilibrio dinamico, ma nello stesso tempo precario, tra due culture può avere diversi risvolti pratici sul migrante stesso e sulle società interessate. L'immigrato, difatti, per adattarsi al nuovo ambiente sociale trasforma alcuni aspetti della propria persona e accoglie indicazioni valoriali provenienti dalla società di destinazione. Allo stesso tempo, grazie ai continui contatti con parenti e amici rimasti in patria riversa nella società d'origine pratiche sociali, credenze culturali, riferimenti valoriali, schemi di pensiero o ideologie che possono innestarsi, e per certi versi apportare cambiamenti, nella cultura di provenienza. Lo straniero può, infine, recare anche stimoli nuovi nella cultura del paese d'arrivo. In questo modo, si innesta un meccanismo di ibridazione culturale e di dinamismo delle identità culturali che lega le due sponde del processo migratorio e sviluppa forme di contatto e conoscenza nei confronti dell'altro. Naturalmente, non manca anche la possibilità che si producano effetti negativi: chiusura

---

<sup>434</sup> A. Sayad, *La doppia assenza*, cit.

<sup>435</sup> Il ricorso alla *maman*, soprattutto se confrontata alle strategie di reclutamento dei clan albanesi viste nelle pagine precedenti, presenta almeno il merito di evitare il ricorso alla violenza fisica e sessuale sulle vittime di questi traffici.

sistematica in difesa di presunte identità culturali originarie, atteggiamenti di diffidenza e pregiudizio, episodi di conflitto e violenza. Nel film questo posizionamento dell'immigrato al confine tra due mondi è reso in maniera semplice e divertente dai discorsi delle donne del gruppo impegnate a districarsi tra una capigliatura occidentale all'ultima moda e le *telenovelas* del paese d'origine. Simpatica è anche la contrapposizione tra l'ansia del ritardo da parte del fidanzato italiano (Luca Laurenti) di una delle nigeriane e la dilatazione temporale e la totale assenza di preoccupazioni degli africani, che saranno le cause principali anche dell'inconcludenza del gruppo.

Un altro aspetto interessante del film dei Manetti bros è il dialogo tra Ebu e Nike sulla loro condizione di vita nel nostro paese. Da un lato, si ribadisce il desiderio di rimanere in Italia, un bel paese dove costruire una nuova vita e dov'è possibile, nonostante il freddo e la nostalgia per la terra natale, trovare la propria felicità. Dall'altro, però, ci si concentra sulle difficoltà lavorative e le discriminazioni incontrate. La mancanza di un adeguato progetto di integrazione socioeconomica e una generalizzata percezione sociale negativa del fenomeno migratorio rendono problematico l'inserimento di questi personaggi nella società italiana, creano insicurezza per il futuro e attivano un desiderio di ritornare in patria che, secondo Ebu, complica il compito dello straniero che vuole impegnarsi fino in fondo per migliorare la propria condizione. Nonostante queste considerazioni, trapela comunque la speranza di trovare un ruolo positivo nella società d'accoglienza, che risulta anche - grazie alla presenza di alcuni personaggi, come quello di Laurenti o come la folla che sorride mentre i due protagonisti si baciano - ben disposta ad accettare la presenza straniera. Un Belpaese, insomma, terra di opportunità, ma non ancora in grado di gestire adeguatamente un fenomeno che sta cambiando il volto della società, ancora in bilico tra atteggiamenti di inclusione e rifiuto.

Un film certamente molto più importante e stilisticamente più raffinato di quello dei due fratelli romani è *L'assedio* di Bernardo Bertolucci (1998)<sup>436</sup>, in cui si racconta la storia di un'immigrata africana che studia medicina a Roma e si mantiene lavorando come donna delle pulizie a casa di un ricco musicista inglese. Una pellicola molto bella e intensa, costruita su una solida regia con «sinuosi e accarezzanti movimenti di macchina all'interno del palazzo, dolorosi inserti documentaristici per testimoniare la tragedia africana, ritmo nervoso e fotografia sgranata negli esterni metropolitani, luce dorata e calma per rendere l'incanto della Roma monumentale»<sup>437</sup>, ma che a volte pecca di un'eccessiva tensione estetica spesso non funzionale alla storia narrata.

Bertolucci, descrivendo una semplice storia d'amore tra due solitudini, mette a nudo diverse problematiche sociali e sottopone ad un'attenta analisi le dinamiche sottostanti. Il film è costruito infatti sugli opposti. La contrapposizione tra la giovane africana Shandurai (Thandie Newton) e il suo padrone di casa, il pianista inglese Kinsky (David Thewlis), follemente invaghito di lei, mostra almeno tre contrasti: 1) uno storico, tra il ricco mondo occidentale e i paesi poveri del Terzo mondo; 2) uno sociale, tra la condizione di straniero di un inglese e la condizione di immigrata di un'africana; 3) uno culturale, tra la nostalgica e colta musica classica suonata dall'europeo e la più vigorosa e vitale musica tribale ascoltata dalla donna di colore. L'inizio del film, con il volo della macchina da presa sopra un vulcano africano, la figura di un uomo in abiti tribali che canta una canzone in una lingua a noi sconosciuta e l'esperienza politica del marito di Shandurai, un professore contrario alla dittatura che attanaglia il suo paese, che viene arrestato dalla polizia di regime, mentre la moglie osserva inerme l'accaduto e si orina addosso, segna immediatamente una distanza incolmabile tra i due mondi<sup>438</sup>.

L'incubo di Shandurai in cui strappa i manifesti del dittatore che sta martoriando il suo paese e ad un certo punto riconosce Kinsky nella sagoma del gerarca africano, segnala appunto le responsabilità dell'imperialismo occidentale per le sorti dell'Africa contemporanea e

---

<sup>436</sup> Tratto dall'omonimo racconto di James Lasdun.

<sup>437</sup> L. Painsi, "Il Sole-24 Ore", 14 febbraio 1999.

<sup>438</sup> Il grido privo di voce della protagonista è una scelta stilistica che serve al regista per sottolineare la drammaticità del momento: un urlo muto ancora più assordante delle parole.

ribadisce, da parte della giovane, il rifiuto di qualsiasi atteggiamento paternalistico dei paesi ricchi e la fierezza per la propria identità culturale. Inoltre, il musicista europeo viene ritratto come un personaggio triste, melanconico, privo ormai di ogni reale interesse per la vita, mentre la donna di colore si mostra più vitale, energica e, in qualche modo, più autentica. Questa opposizione a livello personale richiama sul piano sociale e antropologico il contrasto tra due situazioni esistenziali differenti. Per arrivare a coinvolgere sentimentalmente la donna, il musicista dovrà, infatti, mettersi a nudo, spogliarsi letteralmente di tutto, dimostrare di poter sacrificare ciò che, fino a ora, ha costituito l'essenza stessa della sua vita.

Nell'appartamento in verticale percorso da una scala elicoidale e affacciato sulla scalinata di Trinità dei Monti, la disposizione spaziale delle dimore dei due protagonisti (in alto il pianista solitario che suona, compone e dà lezioni ai bambini sul suo Steinway, ma non si esibisce in pubblico perché teme di non essere abbastanza bravo o magari per nevrosi e in basso la ragazza africana che prepara gli esami mentre svolge le faccende domestiche) ribadisce questa distanza e, sul piano simbolico, segna una gerarchia sociale. L'immigrazione che genera inquietudine sociale e produce sentimenti di rifiuto è infatti solo quella di Shandurai, ovvero quella di persone provenienti dalle zone povere del globo e aggravata dalle differenze somatiche, mentre l'inglese benestante che vive al centro della capitale non costituisce alcuna fonte di preoccupazione e angoscia per gli autoctoni. Insomma, vi è una fantomatica "linea del colore" della pelle e delle differenze socioculturali ed economiche che distingue quelli che devono essere rifiutati da coloro che invece sono benaccetti. Bertolucci non parla esplicitamente di queste cose, ma la scelta di caratterizzare socialmente in un certo modo i due personaggi da adito a questa interpretazione.

Sul piano culturale, la differenza tra queste due esistenze si risolve nella contrapposizione radicale a livello musicale. Voci strazianti di cantastorie, ritmi remoti e vitalissimi, quasi alla radice del tempo, contrastano con la grande tradizione classica, l'ordine composto, forse perduto ma continuamente ricercato<sup>439</sup>. La stessa Shandurai sarà costretta a dichiarare che non capisce la musica suonata dal suo padrone di casa. Una differenza culturale destinata, almeno all'inizio della pellicola, a rimanere insuperata. L'amore che unirà infine i due protagonisti, però, accorcerà le distanze e inizierà proprio dall'avvicinamento alla musica dell'altro. Kinsky appare incuriosito dalle sonorità che escono dalla stanza della donna e risente dell'influenza di quelle melodie mentre compone e Shandurai quando inizia a capire che l'inglese sta svuotando la sua casa per procurare i soldi necessari alla liberazione del marito si dimostra più propensa ad ascoltare e apprezzare la musica suonata dal suo padrone di casa. Con queste scene si segna il passaggio da una condizione di lontananza e disinteresse alla consapevolezza di riuscire a riconoscersi e comprendersi sul piano culturale. La musica sottolinea così il graduale avvicinamento tra i due personaggi e segna anche la sua funzione di veicolo attraverso cui entrare in contatto con l'altro e avvicinarsi alla sua diversità. Il sacrificio estremo di Kinsky, che svuota la casa di tutti i suoi preziosi arredi, si impoverisce e si denuda sul piano prima di tutto culturale quando vende il pianoforte, sarà infine contraccambiato dalla donna. Con questo gesto l'uomo, da un lato sana una ferita storica e si pone sullo stesso livello della sua amata, dall'altro dimostra i suoi sentimenti e rende visibile la possibilità, anche a livello sociale, di una futura convivenza. La donna, dal canto suo, pone fine a quell'atteggiamento fiero che per buona parte del film l'ha tenuta legata alla sua origine e chiusa nei confronti dell'alterità rappresentata dall'europeo. L'apertura nei confronti dell'altro è allora qualcosa di reciproco. Non un movimento unidirezionale da parte di Kinsky verso la giovane africana, ma neanche un percorso inverso che va da Shandurai all'inglese. È un cammino di entrambi i personaggi che si realizza con modalità simili. In questa dialettica è possibile, allora, instaurare un nuovo regime sociale. Se uno dei due protagonisti fosse rimasto arroccato nella staticità della propria visione del mondo, l'incontro e lo scambio tra queste due persone non sarebbe avvenuto. Una riflessione che risulta utile soprattutto sul piano sociale e mette a nudo la necessità di venirsi incontro, non solo da parte della società d'accoglienza, che deve favorire l'inserimento pacifico dei nuovi arrivati, ma anche delle

---

<sup>439</sup> L. Painsi, "Il Sole-24 Ore", cit.

comunità straniere che devono assumere un atteggiamento costruttivo e affermare la propria volontà d'integrarsi. Spesso, ovviamente, l'apertura o la chiusura dei gruppi immigrati dipende dalle condizioni strutturali che incontrano e dalle convinzioni degli autoctoni. Un atteggiamento di rifiuto da parte della società di destinazione e la mancanza di validi presupposti per l'integrazione socioeconomica non possono che favorire modelli comportamentali di tipo oppositivo, mentre condizioni favorevoli d'incorporazione e una percezione sociale del fenomeno migratorio non eccessivamente viziata da egoismi o da pregiudizi possono rappresentare le basi per un reciproco riconoscimento e per un dialogo costruttivo. Il film termina con il marito di Shandurai che suona al campanello dell'abitazione romana mentre la moglie è amorosamente abbracciata al musicista. Così il regista «lascia immaginare allo spettatore se la porta verrà aperta oppure no»<sup>440</sup> e nel dubbio della scelta amorosa fa intravedere la sospensione incerta del processo integrativo.

Una visione più semplicistica e di certo meno minuziosa della relazione tra un uomo occidentale e una donna africana si ha nella commedia sentimentale *Bianco e nero* di Cristina Comencini (2008). Il film - attraverso uno sguardo che vuole essere sensibile, civile, umoristico e serio allo stesso tempo - cerca di suscitare l'ilarità dello spettatore partendo dal tema del razzismo, ma invece si ferma al titolo, nel senso che non offre una visione approfondita ma gira e rigira intorno a *clichè* preconfezionati, sfruttando fino allo sfinimento il concetto di bianco e nero e dimenticando che esistono anche le sfumature. La storia d'amore tra la bella Nadine (Aïssa Maïga) e l'impacciato Carlo (Fabio Volo) risulta infatti insufficiente a descrivere la realtà sociale che li circonda e rimane ancorata su alcuni stereotipi preconfezionati. Ciò nonostante qualche elemento del film appare significativo.

Il film ritrae due collettività, quella italiana e quella senegalese, chiuse in se stesse, incapaci di aprirsi e dialogare reciprocamente e impreparate ad accettare una relazione sentimentale multietnica. L'atteggiamento diffidente e stereotipato della madre di Elena, la donna italiana che scambia Nadine per la cameriera, il cognato della bella senegalese che si oppone alla relazione con un bianco, i pettegolezzi tra le donne della comunità africana, gli sguardi degli immigrati di colore rivolti a Carlo e il *conciierge* dell'hotel che scambia Nadine per una prostituta dimostrano questo stato di fatto. Gli stessi Bertrand (Eriq Ebouaney) ed Elena (Ambra Angiolini), entrambi impegnati a raccogliere fondi per l'Africa e a combattere le manifestazioni di razzismo, rimangono contrariati dal tradimento dei coniugi soprattutto perchè si è realizzato con una persona dell'altro gruppo etnico. Nelle scene finali del film, infatti, i due mediatori culturali si accorgono di non essersi mai frequentati veramente e di vivere nell'ambito circoscritto delle rispettive comunità di appartenenza.

In questa chiusura reciproca, anche la figura del cameriere acquista una valenza simbolica sul piano della discriminazione. Alla colf di colore della famiglia di Elena si contrappone la scena dei camerieri bianchi durante un ricevimento all'ambasciata senegalese. Questo contrasto evidenzia una visione etnocentrica comune e una definizione subordinata reciproca. Inoltre, la figlia di Carlo che gioca con la *barbie* bianca e attribuisce il ruolo di serva alla bambola di colore e la figlia di Nadine che cerca di ossigenare i capelli della sua bambola nera mostrano l'interiorizzazione di un canone estetico ben preciso e la definizione collettivamente condivisa di un modello di bellezza e di una gerarchia sociale impennate sulle differenze etniche. La stessa Nadine è consapevole di questa situazione quando dice a Carlo: «nella tua testa c'è una donna bianca bellissima Carlo. Io lo so. La vedo dappertutto e la odio. La vorrei togliere dalla testa di mia figlia, dalla tua. Ma non posso perchè è lei la più forte».

Il film, inoltre, mostra la visione preconcepita e poco informata degli italiani sulla realtà storica e sociale dell'Africa. Carlo, prima della sua relazione con Nadine, non sa nemmeno la collocazione geografica del Senegal e il padre di Elena ha una visione stereotipata, quasi da romanzo d'avventura, del continente nero. La scelta di caratterizzare socialmente i protagonisti africani della pellicola come membri dell'élite diplomatica, scardina invece l'idea socialmente condivisa che dipinge gli immigrati africani come persone arretrate sul piano culturale. Nadine e Bertrand provengono da ricche famiglie e hanno un livello d'istruzione

---

<sup>440</sup> L. Tornabuoni, "La Stampa", 4 febbraio 1999.

molto elevato. Questa immagine alto borghese contrasta allora con la visione convenzionale e limitata che molti settori delle società occidentali hanno dell'Africa.

La curiosità sessuale di Carlo e Nadine si trasforma infine in una relazione sentimentale e, di conseguenza, in un avvicinamento sul piano culturale. Questi due personaggi, che raccontano ai propri figli favole appartenenti alla tradizione dell'altro, superano un limite socialmente imposto e manifestano l'infondatezza dell'idea secondo cui l'incontro con l'altro non può funzionare e deve necessariamente risolversi in uno scontro. Naturalmente l'*happy end* della pellicola è determinata più dal genere cinematografico del testo anziché da esigenze intellettuali, ma - anche se in maniera superficiale - mostra in filigrana la possibilità concreta di oltrepassare gli steccati socioculturali edificati su basi etniche e l'occasione di uscire dal solipsismo del proprio universo valoriale di riferimento. Per i due protagonisti, una volta instaurato un reale contatto con l'alterità, appare impossibile tornare indietro. Qualcosa in loro è definitivamente cambiata e hanno acquistato una nuova consapevolezza più aperta alla diversità e più propensa alla comunicazione e al riconoscimento:

L'orientamento dialogico verso l'Altro diviene una necessità per non cadere nel narcisismo e nell'autismo, ma è una necessità che richiede investimento e impegno. La diversità non consente la presupposizione di un terreno solido in grado di garantire l'intesa, richiede la messa in campo attiva di un'aspirazione alla giustizia, l'esposizione al rischio di una scommessa sulla libertà fondata sul rispetto reciproco dell'autonomia di ciascuno e l'apertura di tutti a tutti, l'abbandono a una speranza di riconoscimento di fratellanza. Comunicare con l'Altro è sempre rischioso, può condurre all'insuccesso o alla perdita completa di riferimenti. Espone al rischio di ritrovarsi completamente disarmati in campo nemico oppure può indurre a rinnegare le proprie convinzioni, i propri ideali più sacri, nel processo imprevedibile dell'intesa comunicativa. Ma interrogare l'Altro anche a rischio di perdervisi vuol dire mantenere la possibilità preziosa di meravigliarsi<sup>441</sup>.

Le parole finali di Nadine e Carlo confermano, una volta instaurato il contatto, l'impossibilità di ritornare indietro: « solo chi è dentro una storia come la nostra sa che una volta che sei andato oltre il confine, l'altro ti sembra parte di te. Pelle della tua pelle, come sei tu per me ora Nadine. Più familiare di mia sorella, di mio padre e di mia madre. Odio chi ci ha detto che non avrebbe mai funzionato».

*La straniera* di Marco Turco (2009), tratto dall'omonimo romanzo di Younis Tawfik, sposta il discorso dal rapporto tra persone appartenenti a culture differenti alla relazione tra individui diversi entro un medesimo contesto valoriale di riferimento. Il film narra la relazione sentimentale tra un uomo e una donna immigrati, entrambi marocchini, nella Torino multietnica di questi anni. Il regista mette in risalto le differenze esistenti all'interno del mondo arabo, di cui spesso abbiamo una visione unitaria e stereotipata, le sue articolate sfaccettature, la possibile eterogeneità dei percorsi migratori e le condizioni d'accoglienza nel nostro paese.

Amina (Kaltoum Boufangacha) è una donna che, dopo essere stata ripudiata dalla famiglia a causa di una violenza sessuale subita, ha deciso di venire in Italia come clandestina. A Torino, dopo diversi e infruttuosi tentativi di trovare lavoro, vista anche l'indisponibilità di un permesso di soggiorno, è finita a fare la prostituta. Naghib (Ahmed Hafiene), invece, è arrivato nel nostro paese circa trenta anni prima. Si è laureato in architettura, ha preso la cittadinanza italiana e dirige uno studio ben avviato. L'incontro tra queste due solitudini sfocia in una relazione amorosa che porta a confrontare percorsi migratori e forme di adattamento alla società ospitante diversi. L'uomo, infatti, è pienamente integrato nella società italiana e ha deciso di nascondere la sua diversità culturale, rifiutando le proprie origini, per acquisire modelli comportamentali e schemi valoriali pienamente occidentali. Non parla più in arabo, definisce l'italiano la propria lingua ed è perfettamente a proprio agio con gli autoctoni. La donna, invece, vive una condizione di marginalità sociale, è clandestina e

---

<sup>441</sup> E. Colombo, *Rappresentazioni dell'altro. Lo straniero nella riflessione occidentale*, Guerini, Milano, 2004, pp. 118-119.

manifesta con orgoglio la propria appartenenza etnica, anche se appare aperta verso nuovi stimoli culturali.

Questa differenza negli atteggiamenti, nonché nel tipo d'integrazione, è esplicitata in diverse parti del film, ma trova la sua più compiuta manifestazione nei dialoghi tra i due protagonisti: «N: dove hai imparato a bere?; A: qui. Se mi vedesse mio padre! E tu invece non sei... come si dice in italiano?; N: no, non sono praticante; A: (*in marocchino*) io mi chiamo Amina; N: è un bel nome; A: (*in marocchino*) non parli l'arabo?; N: non capisco il tuo dialetto; A: (*in marocchino*) dialetto?! Io parlo l'arabo puro, ho studiato; N: ascolta, io sono qui più o meno da 30 anni. Non ho mai frequentato arabi, la mia lingua è l'italiano [...]. A: lavoro sempre in macchina. E se non volevi che venivo a casa tua, non dovevi dare le chiavi al tuo amico; N: sì. Sì hai ragione. Ma c'è qualcosa che mi fa così rabbia e che io non arrivo a capire...perchè una ragazza come te viene fin qui a fare questa vita? Ma non hai una famiglia o sono loro che si fanno mantenere da te? Scusami, non sono affari miei; A: io non sono più una ragazza. Da tanto tempo», e ancora più avanti: «A: ti ha lasciato lei?; N: no, abbiamo deciso di separarci; A: e dov'è adesso?; N: non lo so, forse con un altro; A: come con un altro? Ma non è ancora tua moglie?; N: ma tu hai idea del paese in cui ci troviamo? Qui se due persone non si amano più, si separano. E a volte riescono a restare amici. A volte; A: ma tu puoi "riprendere lei". Insomma non si può distruggere una famiglia; N: non c'è nessuna famiglia da distruggere...e non è che puoi costringere qualcuno ad amarti. È vero o no?»; «A: qui ( *riferendosi ai clienti italiani di un bar*) le persone sono tristi; N: non sono tristi, è un fatto di abitudine, di educazione. Parlano a voce più bassa; A: no, sono proprio tristi. Secondo me è perchè hanno paura di morire, noi arabi no; N: parla per te, io ho paura di morire; A: perchè tu sei come loro; N: non è vero, io sono come te. C'è qualcosa che ci unisce; A: l'amore?; N: la solitudine. Noi due siamo stranieri. È questo che ci fa sentire vicini; A: ma che dici? Tu non sei più straniero; N: non saprei. Di sicuro c'è che non sono nato qui».

Gradualmente Naghib riscopre le sue origini culturali e acquisisce una nuova consapevolezza sulla sua vita in Italia. L'amore nei confronti della connazionale lo porta a ritrovare quella parte che ha tenuto seppellita dentro di sé per molti anni. La sensazione di disprezzo e rifiuto per la sua vita passata, pian piano perde di consistenza e riaffiorano nella sua mente gli odori, le sensazioni e la bellezza della cultura d'origine. Quando torna in Marocco per assistere il padre moribondo, Naghib si compiace di trovare un paese in cui modernità e tradizione riescono a convivere. L'immagine di alcune giovane ragazze vestite all'occidentale dinanzi ad un modernissimo centro commerciale è seguita, infatti, dalla visione di una delle piazza centrali di Casablanca in cui si alternano suonatori e venditori di serpenti vestiti in abiti tradizionali. Quando parla con la sorella minore e si accorge che ha dinanzi una donna determinata a rifiutare un matrimonio combinato e convinta di poter autodeterminare la propria vita, la invita a seguirlo in Italia, ma la ragazza rifiuta e afferma il suo desiderio di continuare a vivere in patria. Queste sequenze portano ad affermare una complessità e una eterogeneità di prospettive nel mondo arabo che spesso, sul piano della rappresentazione mediale, sono accantonate o considerate minoritarie. La definizione delle società islamiche come un blocco monolitico e compatto è una visione tipicamente occidentale che il film mette in discussione. Inoltre, viene evidenziata anche l'impossibilità di una totale assimilazione dello straniero alla cultura della società d'accoglienza. L'immigrato resta comunque legato alla propria cultura d'origine e tende al massimo ad instaurare un nuovo equilibrio tra i valori d'appartenenza e quelli acquisiti nel contesto sociale d'immigrazione, divenendo così un essere transnazionale sul piano culturale e antropologico<sup>442</sup>.

Il regista, con un montaggio ben articolato, alterna diversi piani del racconto e permette allo spettatore italiano di osservare dall'interno una cultura che gli è estranea, senza però mai chiudersi in visioni idealizzate o precostituite. Il film, infatti, mette in risalto anche alcune

---

<sup>442</sup> Questo legame ancestrale con la terra natia e la cultura d'appartenenza è stata prerogativa anche degli emigranti italiani. Sentimenti di nostalgia e sensazioni di smarrimento e sconforto contribuiscono infatti a spiegare il campanilismo delle comunità italiane all'estero, in cui si cercava di ricreare la società d'origine con tutte le sue valenze sentimentali e valoriali.



contraddizioni delle società arabe. Ad esempio, la storia della vicina di casa di Naghib a Casablanca, nata e cresciuta in Francia e inviata dai genitori in Marocco per non essere traviata come le sue coetanee francesi, rappresenta uno di questi contrasti. Attraverso il percorso e le riflessioni del protagonista, il film mostra anche una visione precisa, e per certi versi matura, delle dinamiche culturali. La cultura, sul piano sociale, è vista come qualcosa di dinamico, che muta continuamente, si migliora, sintetizza le diverse espressioni e articolazioni presenti al suo interno, ma possiede dei punti nevralgici su cui si deve ancora intervenire. La cultura, in definitiva, è un qualcosa che cambia continuamente attraverso una dialettica ininterrotta tra la conservazione di elementi tradizionali e l'apporto di componenti innovative, in una parola moderne. Questa continua trasformazione, anche se influenzata da stimoli esterni, si origina e prende forma attraverso i comportamenti dei singoli individui.

Per quanto riguarda allora la dimensione individuale, cioè come la cultura viene vissuta dagli attori sociali, il film ritrae Naghib come una persona in equilibrio costante tra conservazione ed innovazione. Il protagonista della pellicola (ma lo stesso vale per Amina) ha una precisa identità culturale, uno "zoccolo duro", che però modifica, eliminando ciò che non accetta e innestando ciò che ritiene positivo, nel corso della propria esistenza. Si riscopre straniero perchè acquisisce la consapevolezza che quella identità culturale che credeva perduta per sempre è ancora viva, ma si trova ora a coesistere con nuove componenti acquisite durante l'esperienza migratoria. Un migrante transculturale, insomma, costantemente in bilico tra due culture, tra due sistemi di valori, di cui seleziona alcuni aspetti mentre ne rifiuta altri.

Gli attuali processi di globalizzazione, che hanno determinato una crescente interconnessione e interdipendenza tra gli Stati sul piano economico, politico, culturale e tecnologico, con ricadute sulla vita di milioni di individui<sup>443</sup>, sono oggi accompagnati anche da nuove forme di resistenza e dalla rivendicazione delle particolarità culturali, etniche, religiose, linguistiche e così via. Si assiste a delle vere e proprie lotte per l'identità culturale, in cui si rivendica il riconoscimento della loro specificità. Il processo d'integrazione globale risulta, allora, accompagnato da una crescente frammentazione socioculturale e dal riaccendersi di nuove forme di separatismo. L'omologazione economica, culturale e sociale si scontra con il tentativo di salvaguardare l'autonomia di specifici stili di vita e sistemi valoriali. Per affrontare questo problema è necessario riconoscere l'unicità delle differenti sfere di cultura e di civiltà e permettere a tutte di partecipare attivamente alla vita pubblica degli Stati e della comunità internazionale. In tale prospettiva è necessario riconoscere la dinamicità delle culture e osteggiare l'idea di un'oggettivazione e una reificazione delle identità. Sia le posizioni neoconservatrici, dirette a negare l'uguaglianza tra le culture, che quelle neoprogrediste, finalizzate a tutelare la diversità così da ottenere azioni e politiche di discriminazione positiva, commettono l'errore di considerare: 1) che le culture costituiscano totalità nettamente descrivibili; 2) che sussista un rapporto di rispondenza tra esse e i gruppi di popolazione; 3) che sia possibile una descrizione incontrovertibile della cultura di un gruppo; 4) che persino laddove sia presente più di una cultura all'interno di un gruppo o più di un gruppo depositario dei medesimi tratti culturali, ciò non ponga problemi di rilievo per la politica o l'ambito delle decisioni e dei provvedimenti amministrativi<sup>444</sup>. Questa visione riduzionista della cultura è una prospettiva che:

[...] corre il rischio di essenzializzare l'idea di cultura come patrimonio di un gruppo etnico o di una razza, di oggettivare le culture in quanto entità separate col calcare troppo la compattezza e la chiarezza, di accentuarne in modo eccessivo l'omogeneità interna in termini che potenzialmente legittimano le istanze repressive di un conformismo collettivo; e [che], trattando le culture alla stregua di distintivi dell'identità di gruppo, tende a farne dei feticci posti al di là della portata dell'analisi critica<sup>445</sup>.

---

<sup>443</sup> A. Giddens, *Il mondo che cambia. Come la globalizzazione ridisegna la nostra vita*, Il Mulino, Bologna, 2000.

<sup>444</sup> S. Benhabib, *La rivendicazione dell'identità culturale*, Il Mulino, Bologna, 2005.

<sup>445</sup> T. Turner, *Anthropology and Multiculturalism: what is anthropology that multiculturalists should be mindful of it?*, in «Cultural Anthropology», 8, 4, 1993, pp. 411-429.

Molto più utile, invece, appare una prospettiva narrativa della cultura che si rifà al costruttivismo sociologico. Le culture non sono pure e isolate, non sono totalità significativamente discrete, ma piuttosto sono complesse e dinamiche pratiche umane di significazione e rappresentazione, frutto di complicati processi discorsivi e di negoziazione:

Le culture si costituiscono attraverso complessi dialoghi con altre culture e, nella maggior parte di quelle che sono pervenute a un certo grado di differenziazione interna, il dialogo con l'altro è intrinseco piuttosto che estrinseco alla cultura stessa<sup>446</sup>.

Le demarcazioni delle culture e dei gruppi umani sono estremamente discordi, fragili e delicati. Le culture, quindi, non sono entità chiaramente circoscrivibili e riconoscibili, dotate di confini stabili, bensì creazioni, negoziazioni ininterrotte. Visto che le culture sono complesse al loro interno e che per loro natura possono modificarsi, allora, occorre ampliare il dialogo, incrementare l'inclusione democratica e preservare le comunità minoritarie. È quindi auspicabile «un'ibridazione, su entrambi i fonti, dei retaggi culturali»<sup>447</sup>. Gli individui possono continuare o sovvertire le proprie tradizioni culturali; l'inclusione democratica non esclude la conservazione e la continuità delle culture e la democrazia deliberativa, paritaria e dinamica, rimane conciliabile con il pluralismo culturale, realizzando la massima giustizia collettiva tra i gruppi. Per rendere concretamente operativo questo principio è però necessario un approccio binario che coinvolga, da un lato le istituzioni formali legislative, politiche e giudiziarie, dall'altro la società civile con le sue associazioni informali di cittadini, i gruppi d'interesse e i movimenti sociali. L'incommensurabilità tra visioni del mondo e sistemi di credenze diverse è filosoficamente incoerente, in quanto i conflitti politici e sociali possono essere appianati attraverso un'azione dialogica diretta a creare nuovi compromessi.

Per preservare i propri sentimenti e conservare il suo diritto d'appartenenza ad una specifica realtà culturale, Naghib inizia a lottare contro le regole e le convenzioni dettate dalla società italiana di cui ormai è parte integrante. Per ritrovare la sua amata si rivolge ad alcuni esponenti della comunità marocchina di Torino<sup>448</sup> e quando viene a conoscenza che Amina si trova nel Centro di Corso Brunelleschi, Naghib allora non esita a spacciarsi per un clandestino e a farsi arrestare. In questo modo, da un lato mostra l'atteggiamento societario di chiusura nei confronti dell'alterità, dall'altro, attraverso il suo operato, manifesta il suo incessante percorso identitario.

La parte conclusiva del film, quindi, mostra la contrapposizione tra l'affermazione di una specifica diversità culturale e l'accoglienza riservata agli immigrati irregolari dal nostro paese. L'immagine di Amina che piange in tribunale sotto la scritta "La legge è uguale per tutti" risulta emblematica per rappresentare l'inadeguatezza delle strategie finalizzate alla lotta contro la clandestinità e l'incapacità della società italiana di instaurare una dinamica dialettica con le altre culture presenti al suo interno. La restrizione delle politiche migratorie viene inoltre disapprovata anche attraverso le parole di un funzionario di polizia che, vedendo la fila di irregolari trattenuti, esclama: «Eh, cosa vuoi? I politici sbraitano, l'ordine pubblico! Eccolo, l'ordine pubblico». In questo modo, si attacca anche la volontà politica che sta alla base di alcune scelte legislative e, implicitamente, se ne mette in evidenza l'ingiustizia sul piano dei diritti umani e l'inadeguatezza a risolvere il problema della sicurezza sociale e della convivenza civile. L'assimilazione, da questo punto di vista, diviene allora una tattica impercorribile perchè presuppone l'abbandono da parte del migrante di una componente essenziale e fondante della sua identità culturale.

Il Centro dove viene rinchiusa Amina viene rappresentato molto realisticamente e appare un vero e proprio carcere costituito da prefabbricati e *container* disposti a scacchiera, con alcuni

---

<sup>446</sup> S. Benhabib, *La rivendicazione dell'identità culturale*, cit., p. 9.

<sup>447</sup> S. Benhabib, *La rivendicazione dell'identità culturale*, cit.

<sup>448</sup> Una comunità molto numerosa a Torino e impiegata per lo più nel settore del commercio ambulante. Si noti che in molte attività commerciali, così come i romeni hanno fatto in edilizia, gli immigrati di origine marocchina hanno preso il posto dei vecchi emigrati italiani provenienti dalle regioni del Sud Italia.

spazi comuni destinati alle funzioni amministrative, sanitarie e di sostentamento. La struttura si presenta separata dal contesto residenziale e sociale della città da alte mura di cinta e da sbarre che offrono un'immagine più simile ad un *lager* anziché ad un centro di permanenza temporanea<sup>449</sup>. Questa struttura, allora, simboleggia l'assenza di una prospettiva basata sul dialogo e sull'inclusione democratica. La scena in cui alcune donne di origine africana vengono portate via dal centro per essere rimpatriate dà risalto all'inefficacia di questa strategia. L'aumento della presenza di irregolari è in realtà un prodotto dalle stesse restrizioni legislative. La lotta alla clandestinità risulta infatti inefficace se non si incentivano i percorsi regolari d'inserimento. Non è in discussione la necessità di regole e controlli, bensì la loro funzionalità. Ciò induce a ripensare in maniera innovativa la flessibilità delle quote, le procedure d'incontro tra datore di lavoro e lavoratore, il tempo messo a disposizione per la ricerca di un nuovo posto di lavoro (che si potrebbe ampliare tenendo conto dei periodi di integrazione salariale o disoccupazione indennizzata). Come se non bastasse, è disfunzionale anche costringere ad andar via lavoratori già ben inseriti e in grado di ritrovare un posto di lavoro dopo la crisi, oppure obbligarli di fatto a incrementare l'area del lavoro irregolare<sup>450</sup>.

L'arresto, la schedatura e la deportazione di Naghib, sposta il problema dal piano burocratico e amministrativo a quello politico e culturale. L'architetto è un cittadino italiano a tutti gli effetti. Nel momento in cui le autorità non lo riconoscono come tale, affermano una definizione di straniero nonostante l'avvenuta naturalizzazione. Questa tendenza, diffusa in larghi strati della società, a non riconoscere sul piano sociale e culturale ciò che è stato riconosciuto a livello giuridico risulta pericolosa perché può generare fenomeni di razzismo ed esclusione verso individui a tutti gli effetti cittadini italiani. La questione risulta ancora più perniciosa in riferimento ai figli degli immigrati nati e vissuti in Italia. Un orientamento di tal genere può solo produrre effetti nefasti in termini d'integrazione e può generare conflittualità sociale, episodi di violenza, e atteggiamenti oppositivi verso la società d'accoglienza. Oltre a ciò, è stato calcolato che il miraggio di una "immigrazione zero" farebbe perdere all'Italia un sesto della sua popolazione in cinquanta anni. Perciò, se l'immigrazione è funzionale allo sviluppo del paese, l'agenda politica è chiamata a riflettere sugli aspetti normativi più impegnativi, come quelli riguardanti la cittadinanza e le esigenze di partecipazione di questi nuovi cittadini, in particolare se nati e cresciuti in Italia.

A questa condizione generale, nel film, si oppone la poliziotta (Sonia Bergamasco) che ha arrestato Amina. La donna, commossa dal racconto della struggente storia d'amore, avverte Naghib dell'arresto della sua amata e quando lo vede in fila tra gli irregolari fa finta di non riconoscerlo. Si oppone così ad una rigida definizione politica e amministrativa, la capacità di un essere umano di comprendere, provare empatia, aprirsi e tollerare una situazione che per lavoro è tenuto a disconoscere. Così facendo, la pellicola mostra l'inconcludenza di un approccio difensivo e di irrigidimento delle identità culturali e ribadisce la necessità di instaurare un dialogo pluralista, democratico e inclusivo.

In Conclusione, le rappresentazioni analizzate in queste pagine ci portano a rilevare un atteggiamento meno ambiguo e preoccupato verso gli stranieri di origine africana, anche se spesso segnato da rigide definizioni sociali e da episodi di razzismo, rispetto a quello prodotto dall'immigrazione proveniente dall'Europa orientale. Inoltre, si conferma la capacità del nostro cinema di osservare la realtà sociale e le sottostanti dinamiche culturali attraverso lo "specchio" del fenomeno migratorio. Il cinema italiano contemporaneo, allora, attraverso la raffigurazione dell'immigrato, mostra la nuova realtà sociale dell'Italia di oggi, permette di osservarne le reazioni, i cambiamenti strutturali, gli sviluppi socioculturali e prospetta possibili soluzioni praticabili.

---

<sup>449</sup> Molti studi, negli ultimi anni, hanno messo in evidenza le carenze strutturali dei Centri di permanenza temporanea del nostro paese e l'assenza di sostegno psicologico e giuridico per i migranti, nonché la scarsa cura per la dignità delle persone di queste istituzioni destinate alla limitazione della libertà personale degli immigrati irregolari. A tal proposito si veda, ad esempio, Medici Senza Frontiere, *Centri di permanenza temporanea e assistenza. Anatomia di un fallimento*, Sinnos, Roma, 2005.

<sup>450</sup> Caritas/Migrantes, *Immigrazione. Dossier Statistico 2010*, cit

Un tema che ha acquisito consistenza solo negli ultimi anni è quello del viaggio per mare di profughi e migranti internazionali<sup>451</sup>. Per tutti gli anni Novanta, infatti, molti film hanno solo accennato alle modalità di approdo degli immigrati. A partire però dalla seconda metà di questi primi anni del nuovo secolo, alcune pellicole si sono concentrate direttamente sull'arrivo degli immigrati a bordo di imbarcazioni di fortuna, spesso gestite da organizzazioni criminali<sup>452</sup>.

Uno dei primi film a trattare la tematica del viaggio è *L'ospite segreto* di Paolo Modugno (2003)<sup>453</sup>, un film con uno stile documentarista che cerca di decontestualizzare la storia di un profugo, Hadì (Ludgero Fortes Dos Santos), rendendola così universale. L'operazione di Modugno risulta però poco riuscita sul piano cinematografico. Una sceneggiatura a volte un po' lacunosa, una colonna sonora eccessivamente invasiva e delle interpretazioni non sempre efficaci ci restituiscono una pellicola nel complesso poco convincente. La scelta, inoltre, di voler sottolineare a tutti i costi l'universalità della condizione migrante e costruire un soggetto imperniato su tematiche particolarmente delicate, fa perdere di vista al regista la necessità di costruire prima di tutto un testo che coinvolga lo spettatore e determina una scarsa attenzione per il contesto italiano, rendendo così confusa la rappresentazione.

Il film, comunque, ritrae in maniera documentata alcuni aspetti importanti dell'esperienza dei migranti terzomondiali. I rischi che spesso incontrano durante il viaggio, i traffici illegali gestiti dalle organizzazioni criminali, la corruzione dei funzionari di polizia dei paesi di transito, lo sfruttamento economico una volta giunti a destinazione, il pericolo di una deriva criminale, il razzismo, l'indifferenza della società ospitante e le sue restrizioni legislative sono infatti raffigurati in maniera esplicita. Le parole dell'ispettore di polizia (Ben Gazzara) ben sintetizzano i pericoli e le resistenze che incontrano i protagonisti di questi viaggi della speranza<sup>454</sup>: «arrivano troppi clandestini. Troppi. Per i burocrati sono solo numeri, ma le storie particolari non contano [...]. Tu sai quanta gente non ricorda più l'odore del paese della nascita e quante speranze sono annegate nel mare ogni notte. Dicono che l'acqua ha una sua memoria».

Meritevoli di elogio sono anche la *performance* di Corso Salani, che interpreta il capitano della Marina Militare che soccorre Hadì ed esce da questa esperienza con un rinnovato senso di giustizia e un più illuminato spirito civico, e la scena in cui alcuni clandestini parlano nella loro lingua direttamente in camera. Se la figura del capitano segna la possibilità di un risveglio delle coscienze, l'immagine dei clandestini che si esprimono senza poter essere né ascoltati né capiti, unita alla sequenza del cimitero sulla spiaggia, segna l'anonimato e l'inesistenza dal punto di vista sociale di questi individui e sottolinea il disinteresse della società per le tragedie che si verificano spesso durante il viaggio. Inoltre appare significativo il dialogo tra Hadì e il capitano, dove si confrontano i sogni e le speranze del migrante, che

---

<sup>451</sup> Questa non è una tendenza rilevabile esclusivamente nel cinema italiano. Anche in altre cinematografie nazionali, infatti, si registra un incremento di pellicole che ritrovano nella dimensione del viaggio il loro centro focale. Solo per fare alcuni esempi, si pensi a *Cose di questo mondo* dell'inglese Michael Winterbottom (2002), che racconta la storia di due cugini afgani che cercano di arrivare in Inghilterra, o al francese *Welcome* di Philippe Lioret (2009), in cui si narra la vicenda di un profugo curdo che decide di attraversare a nuoto la Manica, o a *Verso l'Eden* del greco Costantin Costa-Gravas (2009), una coproduzione internazionale a cui ha partecipato anche l'Italia. Anche nel cinema statunitense, come testimonia ad esempio *Un giorno senza messicani* di Sergio Arau (2004), si registra un vivido interesse per la situazione al confine con il Messico, da cui entrano migliaia di immigrati irregolari all'anno.

<sup>452</sup> La tematica degli sbarchi di profughi e clandestini è oggi ancora più attuale in relazione agli arrivi nel nostro paese di barconi carichi di immigrati a seguito delle sollevazioni popolari pacifiche di molti paesi del Maghreb, la cosiddetta "primavera araba", e della guerra civile in Libia che hanno determinato la caduta di molti regimi dittatoriali (Ben Ali in Tunisia, Gheddafi in Libia, Mubarak in Egitto). Ancora oggi si registrano manifestazioni di protesta in altri paesi del mondo arabo come la Siria.

<sup>453</sup> Liberamente ispirato al racconto *Il clandestino* di Joseph Conrad.

<sup>454</sup> Come del resto erano anche definiti i viaggi dei nostri connazionali verso i "nuovi mondi", ovvero le principali società di destinazione dei flussi in partenza dall'Italia.

ancora non sa cosa lo aspetta, con la consapevolezza di chi sa bene quale destino di miseria e sfruttamento attende i clandestini: «H: la musica è una delle poche cose che non ha confini. Dove stiamo andando capitano?; C: dove volevi tu; H: che fine farò nel tuo paese?; C: non so neanche che fine faccio io; H: io devo andare via; C: ti ho già detto che non voglio; H: già mi hai nascosto dentro la cabina. Nessuno l'avrebbe fatto; C: una volta arrivato cosa pensi di fare? Cosa sai fare?; H: qualunque cosa, però voglio danzare. Sono bravo sai; C: sei un ballerino? Io invece mi muovo come un orso. Per voi è già difficile sopravvivere e tu mi parli di ballare; H: io non voglio vivere soltanto per mangiare. A casa mia libertà e musica si dicono allo stesso modo; C: i clandestini come te o finiscono criminali o a fare i lavori peggiori. Lo rimpiangerai il tuo paese; H: (*toccandosi la testa*) no, lo porto qua». Con queste parole vengono così esplicitate la contrapposizione tra aspettative e realtà sociale che contraddistingue molti percorsi migratori e l'eredità culturale che il migrante porta con sé in terra straniera.

Un altro film che affronta il tema del viaggio di profughi e clandestini, questa volta con una migliore resa sul piano cinematografico, è *Quando sei nato non puoi più nasconderti* di Marco Tullio Giordana (2005)<sup>455</sup>, tratto dall'omonimo romanzo di Maria Pace Ottieri. Si racconta la storia di Sandro (Matteo Gadola), un tredicenne bresciano che durante una gita in barca col padre (Alessio Boni) cade sfortunatamente in mare, ma viene salvato da un gruppo di profughi in rotta verso l'Italia. Sandro è un ragazzino abituato alla diversità culturale. Ha un compagno di classe di colore, conosce molti immigrati che lavorano nella fabbrica di famiglia e vive in una città ormai da molti anni multietnica. Però comprende a pieno l'esperienza dei clandestini, ed in un certo senso rinasce a nuova vita, solo quando diventa uno di loro. Deciderà, allora, di rimanere nel Centro dove vengono ospitati i rifugiati e chiederà ai genitori di adottare i due fratelli romeni che lo hanno aiutato.

Il piccolo protagonista colpito dalla disperazione e dalle parole di un vecchio immigrato incontrato per strada, che esprime tutta la drammaticità dell'esperienza migratoria, chiede ad altri stranieri a lui più familiari il senso della frase pronunciata dall'anziano e dimostra di avere una visione indifferenziata degli immigrati e della complessità sociale del continente africano. Questa inconsapevolezza, se appare giustificata nei confronti di un ragazzino, riflette in verità, come è già stato più volte rilevato, una condizione d'ignoranza generalizzata. Le popolazioni dei paesi ospitanti, infatti, conoscono poco l'eterogeneità sociale e culturale dell'Africa e spesso hanno una visione, supportata anche da rappresentazioni medialì, generale e priva di sfumature delle comunità immigrate:

L'introduzione dell'etichetta di «immigrato» per designare attraverso un'unica categoria soggetti profondamente differenti per provenienza geografica, passato storico, cultura, modi di vita e statuti giuridici consente di semplificare la rappresentazione della struttura sociale in due nuovi gruppi contrapposti (Noi-loro) e di immaginare «tutti» gli stranieri come elementi di un unico «problema» e di un unico stato di «crisi». In questo modo, la categoria di «immigrato» consente di «amalgamare tutte le dimensioni della “patologia sociale” all'interno di un'unica causa, circoscritta mediante una serie di significati derivati dalla razza o dai suoi più recenti equivalenti»<sup>456</sup>.

Quando però Sandro accede alla nave dei profughi, acquista consapevolezza delle differenze somatiche, linguistiche, culturali e delle diverse motivazioni personali che spingono questi uomini e queste donne ad intraprendere il viaggio. Questa visione, finalmente sottratta da un'indistinta percezione sociale, viene resa dal regista attraverso le inquadrature dei volti dei profughi in viaggio o mentre vengono schedati dalle autorità italiane. Vediamo così tratti somatici differenti, udiamo lingue diverse, comprendiamo giustificazioni eterogenee e acquistiamo consapevolezza di una pluralità di percorsi migratori differenti.

Il giovane protagonista, inoltre, capisce in prima persona i pericoli del viaggio. L'atteggiamento minaccioso dei trafficanti, il rischio di naufragio quando la nave viene

---

<sup>455</sup> Il film è stato presentato in concorso al cinquantottesimo Festival di Cannes e ha vinto il Nastro d'Argento nel 2006 per il Miglior Produttore (Riccardo Tozzi, Marco Chimenz e Giovanni Stabilini).

<sup>456</sup> E. Colombo, *Rappresentazioni dell'altro*, cit., p. 127.

abbandonata dai due scafisti, le minacce mortali che spesso caratterizzano queste traversate e la possibilità di rimpatrio coatto una volta giunti a destinazione, Sandro li vive in prima persona. L'insicurezza dell'approdo nel paese d'arrivo è sintetizzato dalle parole di uno dei trafficanti mentre abbandona l'imbarcazione a poche miglia di distanza dalle nostre coste: «quella è l'Italia, seguite il sole. Se siete fortunati, non incontrate Carabinieri e Finanza e andate dove volete. Se va male, vi danno da mangiare, da bere e da dormire». L'espedito di inserire un italiano all'interno di un barcone di profughi e clandestini, permette allo spettatore di osservare da vicino il viaggio della speranza di queste genti, acquisire una maggiore consapevolezza e instaurare un legame empatico con i protagonisti di queste moderne odissee. Le pessime condizioni igienico-sanitarie dell'imbarcazione e l'insicurezza del viaggio vengono difatti mostrate con resa realistica<sup>457</sup>. Inoltre vedendo un italiano in mezzo a questi disperati, si è portati a identificare i moderni migranti con i nostri connazionali del passato e a comprendere le profonde disparità delle condizioni di vita che spingono milioni di individui nel mondo ad abbandonare la propria terra natia. Infatti, quando Sandro dorme nella nave insieme ai migranti manifesta la condivisione di un medesimo destino e l'imbarcazione, strumento di distacco e sradicamento per eccellenza, si trasforma in luogo simbolico di una nuova ricomposizione.

Il barcone viene ad un certo punto intercettato dalla Guardia Costiera e portato a riva. Qui i migranti vengono trasferiti nel Centro d'accoglienza, identificati e schedati. È grande la sorpresa di un funzionario quando Sandro manifesta il suo desiderio di rimanere con i suoi compagni di viaggio: «ma loro non sono nelle tue stesse condizioni [...]. Aspettano qui per essere identificati e poi li portano al Centro [...]. È un posto recintato con le sbarre, ma tu non hai fatto niente». Con queste parole si riassume perfettamente l'atteggiamento delle istituzioni nei confronti dei migranti terzomondiali e dei profughi che arrivano sulle nostre coste e si evidenzia la rigidità delle divisioni politiche, culturali e giuridiche che vi stanno alla base. La cittadinanza diviene così il confine che segna irrimediabilmente una divisione e una discriminazione a cui non si può porre rimedio. La struttura d'accoglienza dove vengono portati i rifugiati assomiglia ad un carcere, visto che si sono macchiati del reato di oltrepassare i confini nazionali senza autorizzazione. Le scritte offensive nella stanza di padre Celso (Andrea Tidona), che gestisce la struttura d'accoglienza per i minori, manifestano

---

<sup>457</sup> Anche i nostri connazionali affrontavano difficili condizioni di viaggio soprattutto durante la Grande Emigrazione transoceanica a cavallo tra XIX e XX secolo. Le differenze rispetto agli attuali migranti terzomondiali sono sostanziali - i flussi migratori erano gestiti direttamente dagli Stati e il trasporto avveniva in grandi imbarcazioni - ma alcune similitudini esistono. Sulle rotte di emigrazione, ancora nei primi anni del Novecento, venivano utilizzate infatti le cosiddette "carrette del mare", vecchi piroscafi privi dei requisiti essenziali di sicurezza e igiene. Il regime di monopolio in cui si trovò ad operare l'unica grande compagnia italiana di navigazione, la Navigazione Generale Italia, e la mancanza, fino al 1901, di una legge organica sull'emigrazione fece sì che il trasporto d'emigrazione divenisse un investimento molto vantaggioso per gli armatori che adattarono alle nuove necessità vecchie flotte. Le condizioni igienico-sanitarie di queste "navi di Lazzaro" erano drammatiche e il viaggio si presentava come un'esperienza ad alto rischio. Le malattie erano molto diffuse e l'indice di mortalità, soprattutto infantile, molto elevato. Spesso, oltre ai pericoli appena menzionati, si doveva fare i conti anche con i rischi della promiscuità sessuale e della violenza. Solo quando vennero implementati i precetti normativi previsti dalla legge del 1901 si assistette al progressivo ammodernamento delle flotte. Il ritiro delle "carrette del mare" divenne però operativo solo tra il 1907 e il 1908, allorché il governo degli Stati Uniti emanò alcune misure di controllo della qualità dei flussi migratori. Queste nuove disposizioni legislative costrinsero gli armatori italiani ad adeguare le navi ai nuovi standard e, spesso, li obbligarono a modificare le rotte sostituendo, quando le imbarcazioni erano particolarmente vecchie e cariche di emigranti, il porto di New York con altri scali meno controllati. Le sistemazioni di terza classe erano inoltre sovraffollate. La legge del 1901 imponeva alle compagnie di navigazione di allestire 2,75 metri per ogni passeggero di questa categoria. Ciò consentì di ammassare gli emigranti in alloggi angusti e spesso privi di aperture. La paura di naufragare e trovare la morte nelle profondità dell'oceano era anche un'inquietudine molto diffusa tra i nostri connazionali. La maestosità dell'oceano e i pericoli mortali del viaggio per attraversarlo divennero *topoi* narrativi della letteratura e della canzone d'emigrazione dell'epoca. Su questi argomenti si veda A. Molinari, *Le navi di Lazzaro. Aspetti sanitari dell'emigrazione transoceanica: il viaggio per mare*, cit.; A. Molinari, *Porti, trasporti, compagnie*, cit.; E. Franzina, *Dall'Arcadia in America*, cit.; M. Hall Ets, *Rosa. The life of an italian immigrant*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1970; T. Rosati, *L'assistenza sanitaria degli emigrati e dei marinai*, cit.

l'impotenza, tanto dei volontari quanto dei profughi, verso una realtà di fatto a cui nessuno riesce ad opporsi.

Il film sottolinea anche il grosso impegno delle associazioni laiche e religiose nel sostegno degli immigrati e dei profughi<sup>458</sup>. Queste organizzazioni di volontariato sopperiscono spesso alle carenze assistenziali e politiche dello Stato e rappresentano una forza importante e riconosciuta per l'inserimento degli immigrati all'interno della società di destinazione. Il regista sottolinea anche il grande impegno di questi gruppi nel recupero e nel sostegno di individui che si trovano in difficoltà o vivono condizioni di sfruttamento. Non a caso tra gli ospiti del Centro vi è una minorenni romena sottratta ai clan criminali che la costringevano a prostituirsi. Inoltre, grazie alla presenza dei due fratelli a cui Sandro si affeziona, la pellicola mette in evidenza la questione dei minori che in numero crescente arrivano sulle nostre coste. Secondo la legislazione nazionale questi individui hanno diritto d'asilo fino al conseguimento della maggiore età, dopo però sono soggetti al rimpatrio.

Giordana, insomma, mette in risalto la spinosa questione degli arrivi irregolari di migranti, rifugiati e richiedenti asilo sulle coste italiane. La distinzione tra immigrati per motivi economici e migranti per motivi umanitari è in realtà assai ardua. Sulle cosiddette "carrette del mare" arrivano, infatti, sia individui che cercano lavoro e una prospettiva di una vita migliore nel nostro paese, sia persone che fuggono da guerre, persecuzioni politiche e vivono in patria situazioni di pericolo per la loro incolumità. Questa eterogeneità spesso non consente una chiara definizione dello *status* di coloro che arrivano<sup>459</sup>. Le autorità politiche dei paesi di destinazione cercano inoltre di rendere più complicati i criteri di selezione degli aventi diritto e le pratiche per la domanda di rifugio.

Il "vincolo liberale" delle legislazioni nazionali dei paesi occidentali, che consente di accogliere rifugiati e richiedenti asilo provenienti da altri paesi, condiziona l'efficienza del controllo delle migrazioni internazionali da parte degli Stati. Per questo motivo, oltre che per ragioni di consenso interno e di sorveglianza dei confini, le autorità politiche dei paesi ricchi cercano di limitare il riconoscimento del diritto di asilo e si sono impegnate nella costruzione di una rete internazionale di respingimento preventivo: basata su accordi bilaterali con i paesi interessati, sulla creazione di campi d'accoglienza in paesi terzi sicuri e su forme esternalizzate di accoglienza. I governi occidentali, non potendo andare contro le libertà e i diritti umani poste a fondamento delle loro legislazioni, cercano di rendere sempre più difficile e problematico l'*iter* per il riconoscimento dello *status* di rifugiato e mascherano dietro l'etichetta della lotta alla clandestinità le limitazioni imposte alla mobilità dei rifugiati, tentando così di evitare di accogliere un numero cospicuo di profughi senza però venire meno ai principi umanitari<sup>460</sup>. Si assiste difatti a rigide regolamentazioni in materia di diritto umanitario e alla restrizione dei criteri d'ammissione. Lo scopo dichiarato è quello di limitare il fenomeno dei "falsi rifugiati", ma quello che si prova in realtà a restringere sono le possibilità d'ingresso sul territorio nazionale. Vittime di questa situazione generale di chiusura sono naturalmente tutti coloro che possiedono i requisiti necessari per ottenere protezione e vedere riconosciuto il diritto d'asilo.

---

<sup>458</sup> Il panorama delle associazioni della società civile che agiscono a tutela dei migranti è vario ed articolato. Vi fanno parte, infatti, associazioni di volontariato, movimenti antirazzisti, associazioni degli immigrati, organizzazioni religiose e sindacati. La loro azione di *lobby* influenza il dibattito politico, controbilancia le spinte contrarie all'immigrazione e agisce in tutela dei diritti.

<sup>459</sup> Insufficiente risulta anche la Convenzione di Ginevra del 1951 e le sue successive modificazioni. La definizione di rifugiato e i criteri di selezione degli aventi diritto appaiono difatti molto restrittivi. Per questo motivo si è reso necessario introdurre nella pratica nuove forme di protezione umanitaria e allargare le categorie dei beneficiari.

<sup>460</sup> C. Marchetti, *Un mondo di rifugiati. Migrazioni forzate e campi profughi*, Emi, Bologna, 2006. Nell'introduzione a questo saggio G. Schiavone riassume le strategie dei paesi occidentali entro tre assi centrali: 1) abbassamento del livello di protezione offerto a chi arriva sul territorio nazionale; 2) ricorso esteso a forme di internamento prolungato; 3) esternalizzazione delle procedure di accoglienza e di esame delle domande di asilo al di fuori dei confini nazionali.

Il rigoroso controllo dei confini nazionali, di per sé necessario ad evitare che le coste italiane diventino l'attracco per i lucrosi commerci dei trafficanti di essere umani<sup>461</sup> e regolare l'affluenza straniera, deve necessariamente essere unito al rispetto del diritto d'asilo e della protezione umanitaria. I campi d'accoglienza imperniati sull'isolamento, sulla passività degli aventi diritto e su un atteggiamento paternalistico da parte degli Stati, non migliora di certo le cose. Occorre invece, attraverso la collaborazione tra istituzioni pubbliche, imprese private e associazioni della società civile, fornire sostegno adeguato ai rifugiati e favorirne l'integrazione all'interno della società ospitante attraverso un processo di responsabilizzazione degli stessi profughi e il reperimento di un lavoro adeguato. Solo così sarà possibile rendere questi individui capaci di progettare e ricostruirsi una vita, divenendo anche una risorsa per i territori che li accolgono<sup>462</sup>, ed evitare ricadute monetarie eccessive sui bilanci degli enti interessati. Il contrasto degli sbarchi, inoltre, non deve far dimenticare che nella stragrande maggioranza dei casi all'origine dell'irregolarità vi sono in realtà gli ingressi legali in Italia, con o senza visto, di decine di milioni di stranieri che arrivano per turismo, affari, visita e altri motivi (*overstayers*). Rispetto a questi imponenti e non eliminabili flussi, anche la punta massima di sbarchi raggiunta nel 2008 (quasi 37.000 persone) è ben poca cosa<sup>463</sup>.

Nelle scene finali del film *Sandro*, a differenza degli adulti che esprimono una certa diffidenza o non riescono ad instaurare con i profughi relazioni umane al di fuori dell'aiuto finanziario, privo di steccati ideologici e pregiudizi, non esita ad aiutare Alina (Ester Hazan). Nonostante il furto subito, questo tredicenne riesce a trovare la sua giovane amica - tenuta prigioniera da Radu (Vlad Alexandru Toma) che la costringe a prostituirsi in uno stabilimento industriale abbandonato alle porte di Milano - e a trarla in salvo. Con queste sequenze il regista mette in mostra i difficili percorsi dell'integrazione. Una società maldisposta ad accogliere e un sistema legislativo restrittivo favoriscono di certo l'insorgenza di comportamenti devianti. «È giusto che ci separino solo perché ho pochi mesi più di 18 anni? È giusto che dobbiamo lasciare la nostra città, il nostro paese? È giusto vivere così», dice infatti Radu ai genitori di Sandro, riferendosi anche al crescente *gap* tra zone ricche e zone povere del globo. Giordana però non cade in inutili moralismi, né deresponsabilizza l'operato del giovane immigrato.

Come si è visto nelle pagine precedenti, una rappresentazione realistica del fenomeno criminale legato ai processi migratori sottolinea le condizioni sociali che sostengono la criminogenesi (emarginazione sociale, politiche restrittive che allargano le maglie della clandestinità, differenze economiche sostanziali, come si evince dal confronto tra la casa di Sandro e le macerie industriali dove vivono i due romeni, disagio abitativo, ecc...), senza però mai tralasciare la scelta individuale che sta alla base di un qualsiasi comportamento delinquenziale. Questa contrapposizione tra condizionamenti sociali e scelte individuali è resa manifesta dal dialogo tra Sandro e un operaio immigrato che lavora nella fabbrica di famiglia: «S: quando sei arrivato eri anche tu un clandestino?; O: sì; S: come sei entrato?; O: dentro un camion; S: avevi soldi?; O: niente soldi né lavoro; S: in quel periodo hai rubato?; O: qualche volta; S: non avevi paura della polizia?; O: sì, ma la fame è più forte; S: come hai fatto a non diventare un ladro di mestiere?; O: che mestiere è fare il ladro?». Allora Radu, colpevole nei confronti di Alina, di Sandro e della sua famiglia, è un individuo che sceglie volontariamente di assumere comportamenti criminali, ma risulta anche vittima di una situazione politica e socioeconomica più grande di lui. Si ribadisce così nuovamente l'ambivalenza insita nella figura dello straniero.

Un'altra pellicola degna di nota è *Lettere dal Sahara* di Vittorio De Seta (2006). Questa volta, però, l'accento è posto non tanto sul viaggio via mare per giungere in Italia, bensì sul percorso che compie un clandestino all'interno del nostro territorio nazionale: da Lampedusa a Torino. A 82 anni uno dei maestri del cinema nazionale realizza un sorta di *reportage*, di

---

<sup>461</sup> L'ONU ha stimato che il giro del traffico internazionale di profughi e migranti irregolari si aggira intorno a 2,5 miliardi di dollari nel mondo.

<sup>462</sup> M. Ambrosini, *Richiesti e respinti*, cit

<sup>463</sup> Caritas/Migrantes, *Immigrazione. Dossier Statistico 2010*, cit



acuta osservazione sociologica, a partire dal punto di vista dell'immigrato. A volte, però, lo straniero viene ritratto in modo didascalico e, attraverso una visione eccessivamente bonaria, finisce per essere idealizzato. Nel complesso, comunque, il film ritrae realisticamente la situazione sociale dell'Italia di oggi e rende credibile lo sradicamento culturale che si trova a vivere il protagonista.

Assane (Djibril Kebe), un immigrato di origine senegalese, arriva da clandestino a Lampedusa. Gettato in mare dagli scafisti, viene salvato dalla Guardia Costiera. Portato nel Campo d'accoglienza, scopre che sarà rimpatriato e decide di scappare per andare da un cugino a Villa Literno. Qui trova lavoro come bracciante a giornata, in nero e sottopagato, nelle campagne circostanti e divide un casolare di campagna abbandonato con altri connazionali. Quando si accorge del pericolo rappresentato dal crimine organizzato, decide di andare a Firenze dalla cugina. Finalmente trova una situazione abitativa dignitosa, ma il fatto che la donna conviva con un uomo cristiano senza essere per giunta sposata lo porta ad abbandonare anche il capoluogo toscano alla volta di Torino. Si inserisce gradualmente nella comunità senegalese, inizia a fare il venditore ambulante<sup>464</sup> e vive per strada. Successivamente entra in contatto con un'associazione di volontariato che si prodiga nel fornire aiuto agli immigrati. Viene così messo in regola, trova un lavoro in fabbrica e riesce ad ottenere il permesso di soggiorno. Quando finalmente le cose sembrano andare per il verso giusto, rimane vittima di un episodio di razzismo e decide di ritornare in patria; dove racconterà la sua esperienza alla propria gente.

Come si evince bene da questo breve riassunto, la descrizione sociologica degli immigrati nel nostro paese è accurata e realistica, ma visto che è stata oggetto del precedente capitolo e di molte analisi filmiche già affrontate non ci si dilungherà ancora. Quello che invece appare interessante da esaminare sono le ripercussioni sul piano culturale e psicologico dell'esperienza migratoria, dell'emarginazione sociale e degli atti di discriminazione subiti in Italia dal protagonista.

Il film inizia con alcune fotografie che ritraggono scene di viaggio dei clandestini accompagnate da una scritta in cui si legge: «per fuggire carestie, calamità, guerre, fame, milioni di uomini di lingua, religioni, culture diverse, emigrano dai paesi poveri ai paesi ricchi. Tutto ciò provoca disagio, sradicamento, discriminazione ma talvolta anche dialogo, speranza». Si segna così l'inizio di un percorso che porterà la macchina da presa a seguire le alterne vicende di Assane e il suo rapporto con la società italiana.

Le difficoltà di adattamento, il disagio abitativo, lo sfruttamento in termini economici e le discriminazioni subite creano nel protagonista delle lacerazioni a livello psichico e culturale che non riesce più a sanare. L'aggressione subita è l'ultimo tratto di un percorso doloroso al termine del quale non vi è più nessuna alternativa credibile che possa offrire una soluzione allo stato di emarginazione e rifiuto. Rimane solo sconforto e disperazione e non vi è più alcuna scelta personale possibile, se non quella di ritornare in patria:

Nient'altro che la rottura della "prospettiva di vita", la lacerazione, l'autodistruzione. Nient'altro che la situazione paradossale del «morto vivente» o del «vivente (già) morto», come dicono gli stessi immigrati quando sfiorano questa situazione limite che fa loro scoprire la propria "in-esistenza" e la propria incapacità (sociale) di collocarsi in una prospettiva che dia senso alla loro esistenza<sup>465</sup>.

Una volta tornato in Senegal, Assane è un individuo provato, porta sul volto i segni del pestaggio - che gli ricordano il rifiuto sociale ricevuto - e qualcosa dentro di lui appare

---

<sup>464</sup> Si noti che per tutti gli anni Ottanta e buona parte dei Novanta la rappresentazione degli immigrati provenienti dalla regione subsahariana è stata limitata proprio alla figura del venditore ambulante: il *vu cumprà*. Questa tipologia ha segnato per molti anni l'immagine di questi immigrati. Oggi invece il commercio ambulante è uno tra i tanti mestieri che caratterizzano l'esperienza migratoria ed è raffigurato con maggiore realismo e non come stereotipo o *topos* narrativo entro cui rinchiudere lo straniero di origine africana. Il commercio ambulante è stato anche l'attività economica, soprattutto nei periodi precedenti alla Grande Emigrazione transoceanica, più diffusa tra i nostri connazionali all'estero. Venditori ambulanti ed esponenti delle diverse professioni girovaghe furono, già a metà dell'Ottocento, gli apripista dei flussi migratori in partenza dalla nostra penisola.

<sup>465</sup> A. Sayad, *La doppia assenza*, cit., p. 194.

modificato per sempre. Un trauma che lascia tracce così profonde nell'animo di questo giovane uomo, che la sorella stenta a riconosce in quella presenza inerme e spenta lo stesso fratello energico e vitale che ricordava prima della partenza. Il nostro protagonista dà libero sfogo al suo senso di disperazione, di sradicamento e d'inadeguatezza quando - invitato dal suo Marabout a far conoscere ai giovani che intendono partire la realtà a cui vanno incontro - racconta con tono rabbioso la propria esperienza agli abitanti di un villaggio vicino al suo: «non vi racconto la traversata del deserto, i pericoli che abbiamo corso, vi parlerò solo del viaggio in mare per arrivare in Italia. Eravamo su una piccola barca, tutti ammassati, anche donne e bambini. Quelli che ci portavano, gente senza cuore. Appena visto un pericolo, ci hanno buttato in mare. Eravamo vicino alla costa. Gli italiani sono venuti a salvarci. (*riferendosi all'aggressione subita a Torino*) Il mio amico mi ha trascinato, ci siamo dovuti buttare nel fiume! Per la seconda volta, in sette mesi ho visto la morte in faccia! Quindici giorni senza potermi muovere, sempre qualcuno accanto a me. Appena mi sono rimesso, sono tornato qui, e da allora non so più che pensare! Sono confuso, non so più a chi appartengo, mi sembra di aver perso le mie radici, la mia cultura. Scusatemi, ma non riesco più a pregare. Mi domando dov'è finito Dio! Dio, dove sei, cosa ti ho fatto? Perché m'è successo questo? Perché devo perdonare chi m'ha fatto del male? Io non ho fatto male a nessuno...e allora? Mi sento andare alla deriva. Che ne sarà di me?»<sup>466</sup>.

Assane è venuto in Italia per trovare un lavoro e proseguire gli studi, ma ha incontrato solo difficoltà e pericoli che gli hanno fatto smarrire il senso della propria esistenza. «Guarda che qui non troverai l'America, sono tutte illusioni» lo aveva avvisato un connazionale al suo arrivo a Torino. Le lettere in cui descrive falsamente le sue condizioni di vita nel nostro paese sono il riflesso di uno iato tra i sogni e le aspettative dell'immigrato e la realtà di fatto che si trova ad affrontare una volta giunto a destinazione<sup>467</sup>. L'unico conforto lo trova nella solidarietà dei connazionali e nel sostegno dei volontari che lo hanno aiutato. La presenza di queste associazioni volontarie, come si è già visto nel caso del film di Giordana, pone freno alle carenze statali e limita la visione negativa che Assane ha del Belpaese, ma non impedisce una rappresentazione ambivalente della società nazionale.

Il clima di rifiuto e razzismo è sintetizzato dall'immigrato che gli fa visita mentre è in convalescenza: «ma come è possibile. È pazzesco, guarda come l'hanno ridotto! Queste cose non devono più succedere! Gli europei non ci considerano neanche esseri umani! Dovremmo aver fatto dei progressi, invece niente! Ma un giorno tutto questo finirà!». Gli sviluppi politici di questi ultimi anni, che hanno visto l'affermazione elettorale in molti paesi europei di partiti ostili alla società multietnica, quando non apertamente razzisti, e l'organizzazione di movimenti di estrema destra, grazie anche al ricorso massiccio alle tecnologie informatiche, contraddice questa speranza<sup>468</sup>. Si registra, infatti, un incremento delle manifestazioni di intolleranza in tutto il Vecchio continente, compresa l'Italia, e il ritorno in auge del mito della purezza, non più ancorato al concetto biologico di razza bensì eretto su basi etniche e culturali. È la cultura, quale sistema simbolico di riferimento, a normalizzare i comportamenti, ossia a costruire un'immagine sociale della diversità. Sicché, lo straniero, il diverso, l'altro, più che essere legato a condizioni biologiche, è un costrutto in divenire, le cui

---

<sup>466</sup> Il Marabout nel presentare Assane alla platea ricorda, cosa che si è già messo in evidenza nelle analisi filmiche precedenti, la falsa immagine che spesso gli immigrati sono costretti a dare di loro stessi per nascondere le umiliazioni subite durante la loro permanenza all'estero: «amici miei, sapete che qui spesso torna qualcuno magari al volante di una bella macchina, in giacca e cravatta e fa regali a tutti, ma non ci dice la fatica che ha fatto, le difficoltà che ha incontrato, le umiliazioni che ha subito. Io li capisco. È una questione di dignità, d'orgoglio. Per questo vorrei approfittare della sua presenza (*riferendosi ad Assane*). È un ragazzo sincero». Questo occultamento contribuisce a perpetuare quel mito migratorio che favorisce la partenza di nuove leve.

<sup>467</sup> Nel film le lettere che Assane, prima di partire, ha ricevuto dal cugino già immigrato in Italia rinviano ai meccanismi di richiamo tipici delle reti sociali migratorie che favoriscono la perpetuazione dei flussi migratori, anche nel caso in cui le condizioni di attrazione del lavoro immigrato nella società d'accoglienza sono diminuite.

<sup>468</sup> Si pensi, solo per citarne alcuni, alla Lega Nord in Italia, al Front Nacional in Francia, a Democracia Nacional in Spagna, al Partito nazionaldemocratico tedesco e poi ancora ai partiti e ai movimenti di estrema destra in Austria, Olanda, Finlandia, Ungheria, ecc. Per una panoramica generale si veda G. A. Stella, *Negri, froci, giudei & Co. L'eterna guerra contro l'altro*, Bur Rizzoli, Milano, 2009.

caratteristiche sono prodotti di ciò che una società, in un determinato periodo storico, interpreta come attribuiti dell'essere diverso.

La globalizzazione economica, lungi dal generare un'omogeneità culturale, sta dando vita a fenomeni di localizzazione, cioè di chiusura e irrigidimento di presunte originarie identità culturali. Secondo alcuni teorici, la continua interconnessione delle diverse aree del globo si sta traducendo in uno «scontro di civiltà»<sup>469</sup>, ovvero in un fiorire di guerre identitarie di natura culturale e religiosa. «All'uscita da un Ventesimo secolo che tra guerre mondiali, regimi totalitari, stragi e genocidi, ha immagazzinato cumuli di ferite negli archivi della memoria collettiva [...]. L'ingresso nel terzo millennio, segnato quasi subito dall'attacco micidiale a un simbolo vivente della modernità occidentale, ha verosimilmente costituito un fertile terreno di coltura della sottile angoscia per la fine di un'epoca e del timore per la sicurezza e l'identità minacciate»<sup>470</sup>. Si è generato così un sentimento di insicurezza generalizzata nei confronti del presente e delle sue future possibili evoluzioni, che ha reso radicali i processi sociali di rappresentazione delle differenze culturali, ponendo all'attenzione delle diverse società nazionali il problema dell'incontro con l'altro.

La costruzione sociale, nonché mediatica, dell'immagine dello straniero come nemico collettivo sta favorendo il rifiorire di nuove forme di comunitarismo e nazionalismo. L'incontro con l'altro nelle strade delle nostre città e la polifonia di significati sociali possono condurre l'individuo alla perdita di precisi punti di riferimento e ad una confusione identitaria:

Nel caso in cui la crisi abbia origini soprattutto culturali, la sensazione di squilibrio e di turbamento è data dalla percezione dell'esaurimento e dell'inadeguatezza delle regole e delle «differenze» che definiscono l'ordine simbolico di riferimento della comunità. In un periodo di crisi culturale si ha la sensazione che tutti i riferimenti svaniscano, che le certezze crollino e che i tradizionali sistemi di distinzione e di classificazione divengano inutilizzabili. Come risultato, la società e la vita in essa appaiono una massa uniforme priva di senso e di valore [...]. Di fronte a questa eclissi della sfera culturale gli uomini si sentono impotenti e sconcertati, ma invece di «incolpare se stessi, tendono necessariamente a incolpare sia la società nel suo insieme, il che li porta al disimpegno, sia altri individui che sembrano loro particolarmente nocivi». Si favorisce la formazione della folla e l'Altro diviene un facile capro espiatorio, una vittima riconciliatrice perchè unisce la comunità impegnata nella sua persecuzione<sup>471</sup>.

In questa situazione le «comunità di appiglio»<sup>472</sup>, possono alleviare il disorientamento fornendo all'individuo parametri certi, verità inoppugnabili su cui costruire identità solide in grado di orientarsi nella confusione e nella complessità della nostra epoca. Queste visioni rigide, naturalmente, precludono la possibilità di dialogo con chi è diverso da noi e favoriscono l'innalzamento di muri divisorii tra gruppi sociali, accentuando così il pericolo di conflitti. In questo contesto crescono le ideologie razziste, che si rifanno tra l'altro ad una lunga tradizione<sup>473</sup>, improntate sulla difesa di una presunta identità originaria e su una visione etnocentrica<sup>474</sup>; fino al caso estremo in cui la manipolazione e la strumentalizzazione del fattore culturale è finalizzato a legittimare realtà sociali inesistenti. Si pensi, ad esempio, al caso della Lega Nord in cui si è immaginata una presunta identità culturale per tutelare sottaciuti interessi economici e precise aspirazioni politiche.

---

<sup>469</sup> S. P. Huntington, *Lo scontro delle civiltà e il nuovo ordine mondiale*, Garzanti, Milano, 1997.

<sup>470</sup> M. Buonanno, *Le radici e le foglie*, Rai, ERI-VQPT, Roma, 2006, p. 10.

<sup>471</sup> E. Colombo, *Rappresentazioni dell'altro*, cit., p. 133.

<sup>472</sup> Z. Bauman, *Voglia di comunità*, Laterza, Roma-Bari, 2001.

<sup>473</sup> Per una visione di ampio respiro sul piano storico appare interessante, soprattutto all'antisemitismo, G. L. Mosse, *Il razzismo in Europa. Dalle origini all'Olocausto*, Laterza, Roma-Bari, 2003. L'autore individua nelle principali correnti culturali e scientifiche del continente europeo le fondamenta del pensiero razzista.

<sup>474</sup> Non si deve però pensare che queste dinamiche riguardino solo il mondo occidentale. Va rilevata, infatti, l'insorgenza e la diffusione anche di ideologie afrocentriche che si insabbiano nello stesso errore dell'eurocentrismo di difesa di un passato mitico e idealizzato e nella presunta superiorità della propria visione culturale. A tal proposito, una descrizione lucida e articolata di queste dottrine si trova in J. L. Amselle, *Connessioni. Antropologia dell'universalità delle culture*, Bollati Boringhieri, Torino, 2001.

Al di là di un razzismo di matrice culturale, che identifica lo straniero come un pericolo sul piano identitario e tende a cancellare la sua stessa umanità, è possibile anche rilevare un pensiero razzista improntato su cause strutturali e quindi legittimato dal punto di vista economico e politico. In questo caso non si tratta di un pregiudizio, bensì di un'ideologia basata su rapporti conflittuali a livello sociale. Questo tipo di razzismo, allora, tende a giustificare una particolare configurazione delle relazioni sociali all'interno della società, o del gruppo di riferimento. Sminuire ed escludere l'altro - presentandolo come inferiore, depravato, asociale - diviene così solo un pretesto per rivendicare privilegi, ribadire differenze e mantenere un preciso assetto societario fondato su una rigida distribuzione dei rapporti di potere:

La definizione delle relazioni tra persone come relazioni razziali è incoraggiata dall'esistenza di particolari condizioni sociali: situazioni di frontiera conflittuali per l'appropriazione di risorse scarse, una struttura produttiva basata sul lavoro non libero, situazioni di intenso sfruttamento di classe, segregazione occupazionale, distinzioni legali rigide tra i diversi gruppi, accesso differenziato al potere e al prestigio sociale, diversità culturale e limitate possibilità di interazione tra i gruppi. In queste condizioni, l'attribuzione di una determinata categoria etnica o razziale riconferma e ribadisce la frattura che distingue autoctoni da stranieri, costringendo questi ultimi in una posizione marginale o di esclusione nella competizione per le risorse scarse. La differenza razziale o etnica diviene una condizione per la negazione o l'autorizzazione all'accesso di beni scarsi, un principio che consente di distribuire in modo legittimato e apparentemente «giusto» le risorse scarse all'interno di una comunità. Essere immigrati o essere di colore diviene una condizione e una giustificazione sufficienti per l'esclusione. Essere immigrati o neri comporta la collocazione in una «sottoclasse» che distingue dalla classe operaia autoctona, la quale riesce, in questo modo, a salvaguardare i diritti che si è conquistata attraverso la lotta sindacale e politica<sup>475</sup>.

Soprattutto in periodi di crisi, lo straniero diviene allora il simbolo di uno stato generalizzato di decadenza, viene rappresentato come una minaccia per il benessere economico degli autoctoni e come un "parassita" che vive alle spalle della società, gravando sul *welfare* e traendo vantaggio dall'assistenza statale. In questo modo, viene preso di mira proprio per scongiurare un possibile deterioramento della situazione in corso o il crollo definitivo delle condizioni di convivenza civile.

Ritornando al piano culturale, lo stesso Assane dimostra una chiusura quando critica la vita della cugina che ormai ha acquisito modelli comportamentali e valoriali occidentali e convive, pur non essendo sposata, con un uomo non appartenente alla religione musulmana. Così si mostra il contrasto culturale che si trova a vivere il migrante una volta entrato in contatto con la nuova realtà sociale. Il nostro protagonista è ancora legato al proprio patrimonio culturale e ha una visione del mondo rigida e orientata da valori tradizionali. La sua prospettiva, quindi, si scontra con quella della cugina o con la canzone cantata da alcuni connazionali a Villa Literno, in cui si ribadisce la volontà di distaccarsi dal modello tradizionale dei matrimoni combinati.

Appare chiaro che ancora oggi certi sistemi di credenze tradizionali continuano a giocare un ruolo importante. La tradizione mantiene tuttora il suo aspetto ermeneutico, ovvero la sua capacità di fungere da schema interpretativo del mondo, e incide in maniera rilevante nei processi di costituzione sia delle identità individuali che delle identità collettive, rivelandosi ingrediente fondamentale del senso di appartenenza. Per quanto conservi la sua importanza, la tradizione, tuttavia, subisce trasformazioni profonde: la trasmissione dei materiali simbolici, tradizioni comprese, si è infatti progressivamente separata dall'interazione sociale diretta all'interno di luoghi condivisi. Ma questo, non determina la scomparsa delle tradizioni, ma il loro perdere gli ormeggi nei contesti della vita quotidiana e la loro capacità di immergersi in nuovi contesti e reinserirsi in nuovi tipi di unità territoriali. È possibile interpretare in questi termini anche le chiusure nazionaliste di cui abbiamo parlato: in genere, esse comportano il ri-ormeggio della tradizione al territorio di uno Stato-nazione reale o ideale, un territorio che

---

<sup>475</sup> E. Colombo, *Rappresentazioni dell'altro*, cit., p. 130.

oltrepassa i confini di luoghi condivisi. In altre parole, per interpretare il mondo e sentire di esserne parte, gli individui fanno anche affidamento su tradizioni mediate e delocalizzate:

La trasformazione della tradizione è strettamente legata allo sviluppo dei mezzi di comunicazione. È un legame duplice: da un lato, lo sviluppo dei media facilita il declino dell'autorità tradizionale e del ruolo della tradizione come fondamento dell'azione; dall'altro, i nuovi mezzi di comunicazione forniscono gli strumenti per separare la trasmissione della tradizione dalla condivisione di un ambiente comune, creando così le condizioni per il rinnovamento della tradizione su una scala senza precedenti<sup>476</sup>.

La tradizione non viene abbandonata, anzi l'incontro con mondi alternativi consente, al contrario, di rimodellarla, trasformarla e forse persino rafforzarla e rinvigorirla. La modernizzazione non elimina né rende di troppo alcuni aspetti della tradizione, elementi che forniscono un punto d'appoggio per la sopravvivenza sia della fede religiosa sia di altri tipi di credenze. Lo sviluppo delle società moderne non cancella il bisogno di formulare un insieme di concetti, valori e credenze che aiuti gli individui a dare un senso al mondo e al posto che occupano in esso. Se lo sviluppo dei valori dell'umanesimo secolare sembrava porre fine ai valori tradizionali e religiosi, è anche vero che, per molte persone, questa ultima tipologia di valori mantiene ancora la sua validità poiché utile ad affrontare i problemi etici fondamentali della vita umana. Inoltre, la resistenza di valori tradizionali e religiosi è giustificabile anche perché consentono di suscitare negli individui sensazioni di appartenenza a una comunità; la consapevolezza di essere parte integrante di una collettività di individui più ampia che condivide le stesse credenze, la stessa storia e lo stesso destino.

Con gli attuali fenomeni migratori, allora, la conservazione e il rinnovamento delle tradizioni possono generare tensioni e conflitti, anche assai intensi. In conseguenza ai processi di emigrazione e alla globalizzazione dei prodotti culturali, le tradizioni di gruppi diversi entrano in contatto le une con le altre sempre più spesso. È possibile che l'incontro scateni intolleranze, incomprensioni e conflitti, tanto più intensi quanto più si ancorano a rapporti di potere e disuguaglianza. Ma è anche vero che tale processo di commistione è fonte anche di una straordinaria creatività e vivacità culturale. Crea un genere di irrequietezza che, mutando

---

<sup>476</sup> J. B. Thompson, *Mezzi di comunicazione e modernità*, cit., p. 264. In questo saggio si afferma anche che se lo sviluppo dei media non ha condotto alla morte della tradizione, l'ha tuttavia trasformata sotto aspetti fondamentali. In seguito allo sviluppo dei mezzi di comunicazione, i processi di formazione sono dipesi in misura sempre maggiore da forme di comunicazione non più incentrate sul rapporto faccia a faccia. I media hanno permesso la fissazione dei contenuti simbolici della tradizione su sostrati materiali, dotando il contenuto della tradizione di una resistenza al trascorrere del tempo che in genere manca agli scambi comunicativi delle interazioni personali. Questo ha determinato una deritualizzazione della tradizione, ovvero la conservazione della tradizione nel tempo dipende sempre meno dalla ripetizione ritualizzata. Legandosi a forme di comunicazione mediate, la trasmissione delle tradizioni si separa anche dagli individui con cui si interagisce nella vita quotidiana: ovvero, la tradizione si depersonalizza. Inoltre, con lo sviluppo dei media le tradizioni hanno perso gradualmente le loro radici: il legame che le ancorava a contesti particolari di interazione faccia a faccia si è progressivamente indebolito. In altre parole, quanto più la loro sopravvivenza e trasmissione di generazione in generazione si lega a forme di comunicazione mediata, tanto più si separa dai loro luoghi d'origine e le tradizioni si delocalizzano. Man mano che le tradizioni vengono consegnate ai media e perdono il loro radicamento in luoghi particolari; si prestano alla manipolazione degli individui che accedono ai mezzi di produzione e di distribuzione delle forme simboliche mediate: essi le adattano, trasformano e codificano, in modo da poter essere re-immesse in nuovi contesti pratici della vita quotidiana, ritrovando, così, nuove radici. I media, quindi, giocano un ruolo nella reinvenzione delle tradizioni e nella loro dislocazione in unità territoriali di vario tipo. I mezzi di comunicazione di massa si impossessano del contenuto simbolico delle tradizioni e lo adattano a nuove circostanze, preparando in tal modo le condizioni perché siano reinserite in regioni e luoghi particolari del mondo. Quando i contenuti simbolici delle tradizioni trovano espressione nei prodotti dei media, è inevitabile che si separino almeno in parte dai contesti pratici della vita quotidiana; la creazione e conservazione delle tradizioni dipende in misura sempre maggiore da forme di interazione non più faccia a faccia. Ma le tradizioni affidate alle forme simboliche mediate non sono per questo meno autentiche di quelle trasmesse esclusivamente attraverso le interazioni dirette. In un mondo sempre più permeato dai mezzi di comunicazione, le tradizioni dipendono dalle forme simboliche mediate in misura sempre maggiore; sono state separate dai luoghi particolari in cui sono nate e immesse nuovamente nella vita sociale in modi nuovi. Ma il doppio processo di sradicamento e riormeggio non le rende necessariamente inautentiche; né causa inevitabilmente la loro morte.

costantemente di direzione e assumendo nuove forme, abbandona le vecchie convenzioni per avventurarsi su strade inesplorate. E dimostra che, in un mondo sempre più attraversato da migrazioni culturali e flussi di comunicazione, le tradizioni sono esposte come mai prima alle conseguenze potenzialmente vivificatrici dell'incontro con l'altro. Non è da escludere che la capacità dei media di consentire agli individui di sperimentare eventi che hanno luogo in contesti lontani, possa anche stimolare le loro capacità di immaginare forme di convivenza alternative e di rendere i loro sé più espansivi, aperti e più inclini all'incontro con la diversità e alla ricerca di nuove forme opportunità e stili di vita, riconoscendo così il dinamismo delle dinamiche culturali ed identitarie. Non è detto dunque che Assane, continuando l'esperienza migratoria, non possa cambiare la propria prospettiva riguardo la cugina, come non è detto che il suo rapporto con la società italiana possa migliorare grazie ad una riconversione dello sguardo di ambedue le parti.

Il film termina con le parole del Marabout di Assane che critica il passato coloniale dell'Africa e le disparità sul piano economico tra paesi ricchi e paesi poveri che sono alla base dei fenomeni migratori e delle moderne schiavitù: «non riesco a crederci. Da sempre i bianchi ci fanno del male, ci avversano, continuano ad umiliarci. Perché? I bianchi non ci considerano esseri umani. Per loro siamo ancora degli schiavi. È una storia vecchia di secoli. Sapete quanto vale uno schiavo? Vale quanto un fucile o una sciabola o un pezzo di stoffa e qualche foglia di tabacco. Tanto vale la vita di un uomo. Poi prendevano un ferro incandescente e li marchiavano a fuoco sul petto! Quei segni ci sono rimasti impressi nell'anima. Per sempre! Questa è la storia dell'Africa. Ci hanno privato della nostra identità! Ma noi non siamo inferiori. Siamo diversi, nel modo di sentire, di vivere e non vogliamo diventare come loro [...]. Ragazzi, dico a voi, se un giorno dovrete emigrare, se Dio vi avrà portato sin là, dovrete essere bravi, orgogliosi della vostra pelle e del vostro sangue! Ma non dovrete mai sentirvi migliori dei bianchi! Che non succeda mai! Restate umili. Assane, sono fiero di te, perché ci hai detto la verità. Ti dico, va in Italia, non pensare a quelli che ti hanno fatto del male. Vai a trovare quelli che ti hanno voluto bene, e quando Dio ti avrà dato ciò che desideri, torna qui ad aiutare la tua gente». Con queste parole si ribadisce la visione deumanizzante delle ideologie razziste e si mette in guardia le nuove leve dei processi migratori per evitare qualsiasi visione culturale ed ideologica etnocentrica, proprio quella concezione che favorisce i fenomeni di violenza razziale e ostacola l'integrazione degli immigrati, nonché un possibile dialogo interculturale. Migrare, infine, nonostante le difficoltà che comporta, appare comunque una risorsa per i paesi in via di sviluppo non solo sul piano economico, ma soprattutto su quello sociale perché coloro che rientrano possono apportare competenze acquisite ed esperienze professionali utili a favorire lo sviluppo delle società d'origine.

Il film, in ultima analisi, è un chiaro invito al dialogo tra culture differenti e alla realizzazione di una convivenza pacifica<sup>477</sup>. De Seta cerca di mettere in evidenza gli ostacoli che si frappongono all'integrazione e ad una percezione più equilibrata e realistica dell'altro. Il regista, descrivendo la realtà sociale che ci circonda sottolinea, anche se a volte pecca di qualche ingenuità e alcuni dialoghi appaiono un po' retorici, la necessità di porre un freno agli

---

<sup>477</sup> Un invito al dialogo e alla convivenza pacifica, contro ogni fenomeno di razzismo, è espresso anche dal sacerdote che dirige l'associazione di volontariato a cui si rivolge Assane: «a proposito degli scontri, delle zuffe avvenute nel quartiere...voi ragazzi dite di essere stati provocati, ma vorrei sapere che cosa vi passa per la testa. Che cosa pensate di essere superiori perché avete la pelle bianca e loro nera? Questo pensate? Ma che significa? Se vi sentite superiori a questi fratelli, perché non li aiutate? Non dovete offenderli o colpirli! Li dovete aiutare! Perché non provate a cambiare le cose? Non voglio dirvi le parole di pace che sono nella nostra religione, perché bastano quelle che si trovano nelle vostre. Ecco, guardate. Nel Corano, per esempio, che riconosce e onora il nostro Gesù come un grande profeta, c'è scritto: il migliore di voi è quello che perdona per amore di Dio. Che ama il suo prossimo per amore di Dio. Che aiuta chi è nel bisogno per amore di Dio. Queste sono parole che a me ricordano quelle di Cristo nel discorso della Montagna. Perciò sono parole che valgono per tutti. Per i musulmani e per i cristiani. Infine nel Corano ho trovato un versetto che riguarda i rapporti tra popoli diversi: o voi uomini, noi vi abbiamo creato da un maschio e da una femmina. Poi vi abbiamo divisi in nazioni e tribù perché facciate reciproca conoscenza. Queste sono parole importanti, illuminanti. Queste parole dicono che Dio è uno solo, che siamo tutti figli suoi e quindi siamo tutti fratelli».

atteggiamenti discriminatori e intolleranti che sono costretti a fronteggiare gli immigrati in seno alle società d'accoglienza.

### *Il "problema" dei rom*

La comunità rom rimane marginale al discorso fatto dal nostro cinema sull'immigrazione straniera. Gli zingari, come si è visto, appaiono spesso in molti film analizzati (*Saimir, Quando sei nato non puoi più nasconderti, Come l'ombra, Il resto della notte*), ma vengono relegati sempre ai confini della rappresentazione e ingabbiati entro dinamiche delinquenziali. Lo stesso avviene anche in quelle pellicole le cui tematiche esulano da questa ricerca. Si pensi, solo per fare un esempio, a *Tutti giù per terra* di Davide Ferrario (1997), in cui un giovane torinese di estrazione proletaria (Venerio Mastrandrea) riesce, dopo varie vicissitudini, a perdere la verginità con una rom sorpresa a rubare un rossetto nel grande magazzino dove lavora il protagonista.

Nell'arco temporale di riferimento di questo lavoro, l'unica pellicola che tratta apertamente il tema della difficile convivenza tra rom e italiani è *Prendimi e portami via* di Tonino Zangardi (2003). Il film narra il disappunto dei residenti di un quartiere periferico di Roma per la presenza di un campo rom. La tensione crescente tra le due comunità sfocia infine nella violenza. Alcuni italiani armati e incappucciati, infatti, fanno irruzione nel campo e costringono gli abitanti a lasciare il quartiere: epilogo di una guerra tra poveri esasperata dalla comune condizione di marginalità, da difficoltà economiche e dalla solitudine.

La periferia romana<sup>478</sup>, costituita da palazzoni nati come funghi durante il boom economico e incorniciati da uno sterminato spazio vuoto privo di qualsiasi infrastruttura, incapace di ricordare un tessuto urbano degno di questo nome, diviene allora il luogo dell'intolleranza nei confronti del "diverso" per caratteristiche somatiche, per modelli comportamentali e per visione culturale. Zangardi mette in luce le contraddizioni che fanno parte della nostra quotidianità, le sfaccettature dell'intolleranza e quelle credenze e opinioni che costituiscono il nostro bagaglio di conoscenza nei confronti dei rom.

Nel film le manifestazioni di razzismo e intolleranza sono numerose: la raccolta di firme nel bar del quartiere per cacciare via i rom; l'aggressione di una giovane zingara da parte di un residente; l'atteggiamento iniziale di Alfredo (Rodolfo Laganà)<sup>479</sup>; la descrizione dei rom come ubriaconi e rapitori di bambini fatta dall'anziana madre; le battute faziose di un giovane scolaro; l'attacco armato al campo. Questo clima di pregiudizio, violenza, ignoranza, incomunicabilità e marginalità sociale, insomma, degenera in uno "scontro di civiltà" senza vincitori, né vinti, ma solo con vittime di una condizione di abbandono che appare irrimediabile. Il clima di scontro ineluttabile e senza via d'uscita è confermato dalla minaccia fatta da uno degli abitanti del quartiere ad Alfredo - accusato di essersi schierato dalla parte dei rom, visto che il figlio frequenta una zingara - secondo cui quando il quartiere sarà liberato da questa scomoda presenza ci si ricorderà «dei loro amici». I rom<sup>480</sup> divengono, allora, la comunità etnica simbolo di una diversità estrema e irrimediabile.

---

<sup>478</sup> L'immagine del campo rom sul cui sfondo si stagliano le sagome dei palazzi del quartiere ricorda i film di Pier Paolo Pasolini e altri pellicole degli anni Sessanta e Settanta che ritraevano le baraccopoli abitate da molti emigranti interni e lo sviluppo del tessuto urbano: si pensi, ad esempio, a *Brutti, sporchi e cattivi* di Ettore Scola (1976).

<sup>479</sup> Ad esempio, quando afferma che il pericolo degli zingari non è rappresentato tanto da quello che fanno, bensì da quello che sono o quando rimprovera la moglie (Valeria Golino) sostenendo: «basta con le stranezze di nostro figlio e soprattutto basta con quella ( *riferendosi all'amica rom del ragazzo*). Voglio che faccia le cose che fanno tutti!».

<sup>480</sup> La comunità rom è la minoranza etnica priva di territorio più numerosa dell'Unione Europea e si divide in diversi sottogruppi - spesso con tradizioni culturali e religiose differenti - che articolano il *romanés*, la lingua di queste popolazioni nomadi, in circa sessanta dialetti. In Italia, ad esempio, è possibile distinguere diverse comunità rom: Sinti, che sono in prevalenza cittadini italiani, rom Harvati, Kalderasha, Khorakané e molti altri. Questa eterogeneità socioculturale si riflette anche sul piano giuridico. I gruppi rom, infatti, possiedono diverse nazionalità e molti loro esponenti, spesso accomunati da rapporti di parentela o dalla condivisione del medesimo

Il film riflette alcune problematiche attuali che richiamano alla mente anche gli episodi di violenza avvenuti in questi ultimi anni. Tra la società italiana e gli zingari si è instaurato un reciproco rapporto di sfiducia. Ai pregiudizi e all'emarginazione si contrappone, infatti, una diffidenza estesa, soprattutto verso l'autorità pubblica e le sue istituzioni, da parte delle popolazioni nomadi. Le diverse comunità rom e sinti (gruppo composto prevalentemente da cittadini italiani che lavorano nel settore dello spettacolo ambulante) presenti in Italia vivono condizioni di povertà economica, di stigmatizzazione sociale e di segregazione abitativa. L'ingresso nell'Unione Europea di alcuni paesi dell'Est, da cui provengono molti dei gruppi rom presenti in Italia, ha suscitato allarme per un presunto pericolo d'invasione; risultato poi infondato. La diffusione di un'immagine mediatica non certo mite, alcune strumentalizzazioni politiche, stereotipi e pregiudizi diffusi, esclusione sociale e una manciata di miti negativi (ad esempio, quello che ritrae gli zingari come rapitori di bambini), non hanno certo favorito il processo d'incorporazione di queste popolazioni all'interno della società. Il pregiudizio che descrive la cultura rom come un qualcosa di statico, immutabile - quindi impossibile da modificare - e pericoloso, di certo non migliora la situazione e cela le responsabilità politiche<sup>481</sup> che vi stanno dietro:

Va dunque ribadito che la ricorrente tentazione di fare appello a categorie «culturali» etnicizzate, supposte come fissate e immodificabili, è una facile scorciatoia per attribuire agli stessi rom e sinti la «colpa» della loro mancata integrazione, occultando le responsabilità della società maggioritaria e delle sue istituzioni<sup>482</sup>.

Inoltre, l'etichetta infamante di minaccia per la società e una percezione sociale generalizzata, incapace di tenere conto delle differenze presenti all'interno delle varie comunità, ha incrementato il livello di emarginazione sociale e il senso di sfiducia e diffidenza di questi gruppi verso le istituzioni statali. La scelta di segregazione nei campi nomadi, che ha separato queste popolazioni dai centri urbani rinchiudendole in spazi sociali sempre più ristretti, ha solo favorito la crescita di modelli comportamentali devianti - visto anche le precarie condizioni di vita all'interno degli insediamenti e le copiose carenze strutturali - e costituisce un'aperta violazione dei diritti umani. È necessario, invece, trovare «soluzioni abitative sostenibili e dignitose che superino l'eterna precarietà rappresentata dai campi nomadi»<sup>483</sup> e permettano una socialità più normale. Inoltre, occorre organizzare politiche di sostegno e supporto all'inserimento lavorativo, smantellare la definizione culturale prevalente - che sostiene anche una sorta di futilità degli interventi, condannati inevitabilmente al fallimento vista il presunto desiderio di queste genti di vivere in condizioni diverse da quelle dei normali cittadini<sup>484</sup> - e procedere alla regolarizzazione sul piano giuridico. Si necessita, insomma, di politiche pubbliche che possono favorire l'inserimento dei rom nel tessuto produttivo della società, li emancipano dal sistema assistenziale e migliorano le condizioni abitative. Per far ciò, però, occorre prima di tutto «una nuova visione

---

insediamento, sono privi di uno *status* di cittadinanza definito, venendo così distinti dalle autorità statali, a seconda del caso, come cittadini, apolidi, rifugiati, richiedenti asilo, immigrati regolari o irregolari. Queste popolazioni sono arrivate in Europa dall'India intorno al V secolo d. C. La loro storia nel Vecchio continente è contraddistinta da numerosi episodi di emarginazione, razzismo e persecuzione, fino ad arrivare al *porrajmos*: il genocidio nazista. Per un approfondimento sulla storia del popolo rom in Europa si veda L. Piasere, *I rom d'Europa. Una storia moderna*, Laterza, Roma-Bari, 2009. Per il contesto italiano utili contributi si trovano in A. R. Calabrò, *Zingari. Storia di un'emergenza annunciata*, Liguori, Napoli, 2008 e in R. Cherchi, G. Loy, *Rom e sinti in Italia. Tra stereotipi e diritti negati*, Ediesse, Roma, 2009.

<sup>481</sup> Va detto, inoltre, che buona parte del mondo politico e delle istituzioni pubbliche spesso non si prodigano a favore di azioni dirette a incoraggiare l'integrazione delle popolazioni nomade per timore di contestazione della cittadinanza o per paura di perdere consenso.

<sup>482</sup> M. Ambrosini, *Richiesti e respinti*, cit., p. 147.

<sup>483</sup> N. Sigona, *I confini del "problema degli zingari". Le politiche dei campi nomadi in Italia*, in T. Caponio, A. Colombo (a cura di), *Migrazioni globali, integrazioni locali*, Il Mulino, Bologna, 2005, p. 29.

<sup>484</sup> T. Vitale, *Etnografia degli sgomberi di un insediamento rom a Milano. L'ipotesi di una politica locale eugenetica*, in «Mondi Migranti», a. 2, n. 1, 2008, pp. 59-74.



delle minoranze rom e sinti: né invasori pericolosi, né vittime passive, bensì cittadini a pieno titolo di una società aperta, giusta, plurale»<sup>485</sup>.

Il film, dunque, riflette l'attuale situazione sociale e mette in mostra come la definizione collettiva di minaccia e pericolo di queste comunità renda difficile una convivenza pacifica. Lo sgombero del campo nomadi, infine, non fa altro che incrementare una segregazione abitativa, già problematica di per sé, e si risolve in un nuovo insediamento abusivo in un'altra zona periferica della città.

Le uniche persone che non sembrano interessate alle divisioni etniche sono Giampiero (Noah Scialom) e Romana (Romina Hadzovic). Vista l'età, i due ragazzini sono ancora privi di steccati ideologici e vivono spontaneamente la loro amicizia. Questa, però, viene ostacolata dalla divisione tra le rispettive comunità d'appartenenza. Emblematica risulta allora la scena in cui i due piccoli protagonisti appaiono divisi da una rete metallica, icona di una separazione fondata sul disprezzo. La storia si conclude con i due fanciulli che scappano insieme e davanti al mare recuperano quella condivisione che gli è stata negata dal mondo degli adulti. Sul sottofondo di *Khorakané* di Fabrizio De André, si simboleggia così la possibilità di un reciproco riconoscimento e di una convivenza pacifica<sup>486</sup>.

Nel complesso, il film gioca molto sugli stereotipi presenti all'interno della società e si limita al conflitto tra italiani e rom senza approfondire le differenze culturali e il punto di vista della comunità nomade. Cosa che, invece, aveva fatto *Un'anima divisa in due* di Silvio Soldini uscito nel 1993, un anno prima dell'arco temporale di riferimento di questa ricerca e perciò escluso dall'analisi. Ciò nonostante, l'opera del regista milanese è meritevole di attenzione perché, oltre ad essere un bel film, è uno dei rari casi in cui il nostro cinema ha focalizzato la propria attenzione direttamente sulla cultura rom. La pellicola racconta la storia d'amore tra un italiano (Fabrizio Bentivoglio) e una zingara (Maria Bakò) e, attraverso questi personaggi, mette in mostra le differenze culturali tra le due comunità e gli ostacoli frapposti dalla società italiana alla piena integrazione. La relazione sentimentale, difatti, naufraga tra divergenze insuperabili e pregiudizi diffusi. Nella visione pessimista di Soldini, insomma, la convivenza civile appare eretta su differenze etniche, pregiudizi e una diffidenza generalizzata che la rendono incapace di fuoriuscire dagli steccati ideologici e culturali da cui è segnata e inadatta a garantire le basi minime dell'integrazione socioeconomica.

### 3.3 WEAR THE REVOLUTION

In questo percorso d'analisi della rappresentazione dell'immigrazione nel cinema italiano contemporaneo, è possibile individuare anche un gruppo di pellicole che attraverso la figura dell'immigrato mettono in risalto alcuni punti nevralgici della società nazionale e taluni aspetti della crisi culturale e morale che sembrano caratterizzarla in questi ultimi anni. In questo modo, lo straniero diviene una "risorsa" per smascherare certi meccanismi sociali e offrire ai personaggi italiani delle narrazioni filmiche la possibilità di acquisire una nuova consapevolezza sulla loro condizione esistenziale. L'indignazione che viene così generata, per la condizione individuale o collettiva in cui sono ingabbiati, favorisce, o quantomeno li porta a tentare, una sorta di ribellione. Non sempre però il percorso di emancipazione sfocia in un

---

<sup>485</sup> M. Ambrosini, *Richiesti e respinti*, cit., p. 172.

<sup>486</sup> Il film racconta anche la crisi coniugale dei due protagonisti adulti, ingabbiati in una routine priva di qualsiasi slancio vitale, a cui la donna cercherà di ribellarsi iniziando a frequentare un altro uomo per poi infine ritornare dal marito. La periferia urbana fa da sfondo a questa condizione esistenziale e appare un luogo vuoto, capace di smorzare ogni abilità umana e anestetizzare sogni e aspettative future. La disillusione della maestra mentre parla con Luciana, la madre di Giampiero («lei mi ricorda come ero io quando sono arrivata qua. Sì, i miei studenti erano quasi come figli, magari un po' troppo vivace allora. Anch'io pensavo che sarebbero potuti migliorare, andare all'università. Qualcuno avrebbe fatto l'insegnante, chissà! Ma poi gli anni passavano. Qualcuno finiva in galera, qualcun altro morto ammazzato, ma per lo più finivano tutti al bar, a fare niente. Tutti, con gli anni. Anche quelli che parevano più svegli portavano impresse sulla faccia le stesse espressioni stupidi e mediocri. Tutti! No, non mi pare proprio che ci sia qualcuno che sia andato all'università o abbia combinato qualcosa»), incarna questa visione.

successo sul piano personale, anzi il più delle volte le conseguenze sono drammatiche. Ciò nonostante, questi film riescono a mostrare un sottofondo sociale fino a quel momento rimasto opaco o privo di definizioni collettivamente condivise. Naturalmente questa particolare prospettiva nell'affrontare il fenomeno migratorio non è valutata consapevolmente dai vari testi e non rileva una generale tendenza del nostro cinema. È piuttosto una considerazione del ricercatore che risulta però utile a identificare un tratto comune, una sorta di *topos* narrativo, di una parte della cinematografia nazionale particolarmente attenta alle dinamiche societarie.

Il primo film in ordine cronologico ad iscriversi in questa particolare categoria è *L'orizzonte degli eventi* di Daniele Vicari (2005), un'opera originale che dimostra la vivacità culturale del cinema italiano di questi ultimi anni<sup>487</sup>. Il testo mette a confronto due individui, due contesti e i rispettivi universi culturali di riferimento.

Nel mondo sotterraneo del laboratorio di fisica nucleare sotto il Gran Sasso, contrassegnato da un'ambientazione quasi fantascientifica e sul piano stilistico da luci scure e lunari e da un'andatura da *thriller* psicologico, si muove Max (Valerio Mastrandrea), un ricercatore universitario che lavora con zelo ad un esperimento scientifico sui neutrini. Laconico, individualista, decisionista, fortemente ambizioso e insofferente al mondo, anche a quello familiare, il protagonista si muove in un contesto segnato dalla competizione e da relazioni interpersonali superficiali e autoritarie. L'espressione del viso e i piano sequenza che lo vedono trascinarsi in freddi corridoi o su metalliche scale mobili comunicano un senso di solitudine e aridità emotiva. Max, inoltre, è figlio di un imprenditore edile colpito dallo scandalo di tangentopoli. Ha chiuso con la propria famiglia, ma non è riuscito però a risolvere quel nodo antropologico che lo differenzia totalmente dal contesto di origine e rimane imbrigliato nelle contraddizioni del suo passato. Per questo motivo, decide di falsificare alcuni risultati dell'esperimento da lui diretto e finisce così per distruggere la propria carriera e la sua vita sentimentale. In un attimo di disperazione e impreparato al fallimento decide allora di suicidarsi buttandosi con la macchina da un precipizio.

Viene però ritrovato, ferito ma ancora vivo, da Bajram (Lulzim Zeqja), un pastore albanese di origine macedone che vive sul Gran Sasso. Si accede così al "mondo di sopra", quello della superficie, più solare e luminoso e contrassegnato da atmosfere bucoliche e da uno stile più prossimo ai film di denuncia sociale, in cui l'immigrato vive una realtà di grande povertà, emarginazione, sfruttamento sul piano lavorativo e cerca di ripagare il debito contratto con un gruppo di criminali, che gli hanno sequestrato il passaporto, per riacquistare la propria libertà. Qui Max entra in contatto con una realtà antropologica che fino a quel momento aveva solo osservato dall'esterno.

Vicari, paragonando queste due solitudini, mette a confronto due paesaggi culturali, morali ed antropologici diametralmente opposti ed evidenzia alcuni punti critici dell'attuale realtà sociale. Alla cultura tardo moderna dell'italiano, infatti, si oppone il sistema valoriale quasi premoderno dell'albanese. Questa contrapposizione non si riferisce solo al confronto tra autoctoni ed immigrati terzomondiali, una sorta di cortocircuito che sintetizza anche l'immagine della globalizzazione, ma richiama alla mente il contrasto tra la cultura rurale del passato di certe zone della penisola e l'attuale modernità scientifica, ipertecnologica e, per certi versi, disumanizzante.

Il film termina con Max che ritorna alla civiltà, preleva dalla banca i soldi necessari a pagare il debito del suo soccorritore, ma alla fine si richiude nella sua vita passata, nella sua indifferenza e in quel distacco dal mondo a cui era avvezzo. Il carrello finale con cui la macchina da presa abbandona Max esprime proprio questo rifiuto, questa incapacità di andare oltre e ricostruirsi una vita e, soprattutto, la mancata possibilità di assumersi una responsabilità. Questa inabilità del protagonista di emanciparsi testimonia, a livello

---

<sup>487</sup> Il film di Vicari è stato presentato alla *Semaine de la critique* del Festival di Cannes del 2005. Non sempre la critica nostrana è riuscita ad apprezzare la pellicola. Comunque in generale, pur non esente da critiche, l'opera risulta interessante. P. D'Agostini, "La Repubblica", 20 maggio 2005: «Molto "costruito" e forse al di sotto dell'ambizione di trasfigurare in espressione artistica una tesi da dibattito, resta una rara prova del misurarsi con la responsabilità dell'intellettuale a dare risposte».

metaforico, l'inadeguatezza di una nazione di risolvere i conti con il proprio passato (tangentopoli), di affrontare il presente (la presenza straniera e il problema dell'integrazione socioeconomica e la questione culturale) e di prospettare un futuro che sappia fare tesoro di un patrimonio antropologico ereditato, di nuovi stimoli e capacità culturali che provengono da altre regioni del mondo e di una condizione sociale avanzata. Il rischio è la regressione in un atteggiamento di chiusura e disinteresse che, come per il protagonista, fa perdere importanti occasioni di riscatto e trattiene la società nel *cul-de-sac* (morale, antropologico e culturale) in cui si è rintanata. In fisica nucleare, l'orizzonte degli eventi è la superficie a "senso unico" di un buco nero. Dopo averla oltrepassata le leggi della gravità stabiliscono l'impossibilità di tornare indietro. Com'è improbabile sfuggire alla potente morsa gravitazionale del buco nero, così appare, nella visione pessimista del regista, inverosimile liberarsi da una condizione di ipnosi collettiva e imperturbabilità etica che sembrano sottrarre senso. Ecco allora che la tematica immigratoria assurge ad espediente narrativo per mettere a fuoco la crisi morale, latente ma reale, di un paese («voi italiani pensate solo ai soldi» dice infatti Bajram) che necessita di una riconversione. È questo, in fin dei conti, il *leit motiv* di tutto il cinema di Vicari: da *Velocità Massima* (2002) a *Il mio paese* (2007), fino a *Il passato è una terra straniera* (2008).

L'accento sulla crisi culturale del nostro paese viene messo anche da *Il vento fa il suo giro* di Giorgio Diritti (2006), un testo fortemente influenzato dalla poetica di Olmi, di cui il regista è stato anche allievo alla sua scuola di cinema, e di Piavoli. L'opera è girata nelle valli occitane del Piemonte e racconta (in tre lingue: italiano, francese e occitano) il difficile inserimento, morale e materiale, del francese Philippe (Thierry Toscan), un ex professore di lettere che ha deciso di diventare pastore e di trasferirsi dai Pirenei a causa della costruzione di una centrale nucleare, nel villaggio montano di Chersogno. L'utilizzo delle lingue originali, una fotografia vivida, l'uso sapiente di un cast di attori quasi esclusivamente non professionisti e una matura regia fanno di questa pellicola, realizzata con il sistema del *Coproducers*, un piccolo capolavoro del nostro cinema contemporaneo: capace anche di imporsi in molti festival internazionali in giro per il mondo e di ritagliarsi un piccolo spazio nelle sale italiane grazie a quel «fondamentale esercizio di critica e democrazia che è il passa parola»<sup>488</sup>.

Diritti analizza in profondità la dialettica tra Philippe e gli abitanti del villaggio (suoi interlocutori ed antagonisti) e indaga l'incapacità di questa comunità di entrare in reale contatto con lo straniero. La diffidenza iniziale dei compaesani, sottolineata dal regista con il ricorso in sottofondo ad alcuni articoli di giornale o a messaggi radiofonici che parlano delle attività criminali degli immigrati ed espressa dai comportamenti di vari abitanti, viene però superata. L'arrivo del francese, con moglie e figli a carico, è percepito come una possibilità di ripopolare il paese, svuotatosi a causa dell'emigrazione, e di perpetuare quell'attività economica, la pastorizia, su cui storicamente si è retta la vita del piccolo borgo. Pian piano però i rapporti si incrinano, per le rigidità di entrambe le parti in causa, fino al punto in cui la famiglia transalpina decide di ripartire.

Il racconto non propone facili moralismi, non sventola la possibilità di un ritorno alla natura, né in modo semplicistico esprime la dinamica tra conformismo e diversità. Della relazione tra Philippe e gli abitanti di Chersogno indaga ogni piega: entrambi sono portatori di un'ideologia critica verso il modello di vita contemporaneo. Ma il punto è che mentre gli uni hanno congelato quei valori in una difesa chiusa e conservatrice, l'altro li misura concretamente e faticosamente in una scelta di vita coraggiosa<sup>489</sup>. Questa contrapposizione si manifesta soprattutto nei dialoghi tra il francese e Fausto (Giovanni Foresti), il vicesindaco del paese: «F: un popolo per essere se stesso deve salvaguardare la propria cultura, parlare la propria lingua. La lingua indica che delle persone hanno vissuto insieme per migliaia di anni; P: no, la cultura nasce dalla convivenza, dal vivere assieme, giorno dopo giorno; F: se penso che per 900 anni qui hanno vissuto persone che parlavano la lingua d'oc, che da qua fino all'oceano con le balene si è parlata la stessa lingua per centinaia di anni. Beh! io mi

---

<sup>488</sup> D. Zonta, "L'Unità", 8 giugno 2007.

<sup>489</sup> P. D'Agostini, "La Repubblica", 15 giugno 2007.

emozionano; P: cos'è rimasto della cultura occitana? È rimasta la nostalgia. Se sei umile, dicono che non hai le palle. Pensa alla società di oggi se si accorgesse di tutte le persone che si alzano al mattino delusi. La vera trasgressione è cambiare e fare ciò che hai voglia di fare; F: sì, ma per la società se esci dagli schemi sei un matto; P: allora sono matto anch'io, è sono contento di esserlo. A cosa ti serve la vita? Per vivere male? Questa è paura [...] anch'io l'ho avuta. La paura che hanno tutti: quella di non essere adeguati alla vita o a quello che vorrebbero fare. Bisogna godere la vita». E ancora più avanti: «F: qui vivevano ebrei, musulmani, eretici, cattolici. Vivevano insieme. La cultura d'oc ad un certo punto l'hanno quasi ammazzata. Sai perchè? Perchè la gente è tollerante; P: a me la parola "tolleranza" non piace. Se devi tollerare qualcuno, non c'è il senso di eguaglianza. Io credo che la violenza nasca dalla repressione degli impulsi sessuali. Questo si è trasformato in potere. È una società basata sulla frustrazione degli altri. La frustrazione fa nascere il più basso dei sentimenti. Un uomo represso, prima o dopo, vuole vendicarsi».

È in queste parole il centro focale di tutta la narrazione. Il confronto tra una posizione fondata sul recupero di una tradizione, meritevole di essere preservata, ma incapace di aprirsi al nuovo, alla differenza culturale, al dialogo, e una visione, a metà strada tra psicoanalisi e impostazione culturologica, capace di ribellarsi ai rigidi schematismi sociali e, libera da preconcetti, in grado di auto-determinare la propria esistenza e di modificarsi quando se ne presenta l'opportunità.

La tolleranza e il senso di comunità, rappresentato dalla tradizione del *rueido*, ovvero l'aiuto reciproco per il bene di tutti che univa gli abitanti di queste valli per nascondere il fieno durante l'occupazione nazista, sembrano in realtà perse. Il piccolo borgo montano, un metaluogo che rappresenta la crisi culturale dell'intera società italiana, è una comunità chiusa, incapace di comunicare con l'alterità ed instaurare un reale rapporto fondato sulla condivisione. La retorica comunitaria, del recupero delle tradizioni passate e della preservazione linguistica e identitaria è fine a se stessa. Viene sfruttata televisivamente solo per attrarre turisti, serve a riempire la piazza del paese in occasione del festival di musica occitana e diviene oggetto della strumentalizzazione da parte di un giornalista inviato da una rivista di enogastronomia per fare un servizio sui prodotti locali. È una cultura che in un certo senso diviene il simulacro vuoto (proprio come le abitazioni del villaggio) di se stessa, ha perso la profonda realtà della sua esistenza e si è barricata in difesa di un'identità statica e immobile che, per tale ragione, risulta inadeguata all'incontro con l'altro e la sua diversità. È una cultura, inoltre, che ha smarrito il significato profondo del suo passato. Non ricorda il lavoro delle generazioni passate e si lamenta dei miasmi provocati dalle pecore del francese («va bene il campeggio estivo, ma allevare capre!») e non rivive la memoria dell'esperienza emigratoria («una volta eravamo noi ad andare in Francia»), anzi ripropone le diffidenze e i rifiuti che un tempo erano costretti a vivere proprio gli abitanti di Chersogno quando arrivavano in terra straniera.

Lo stesso sindaco (Dario Anghilante), al funerale del pazzo del paese, suicidatosi dopo la partenza dei francesi<sup>490</sup>, si chiede cosa siano diventati, perchè non si riconoscono più. La lettera scritta da una ragazza per commemorare il defunto compaesano è particolarmente esplicitiva dell'incapacità dell'intera comunità di avvicinarsi alla diversità, qualunque essa sia, e condividere un destino di solidarietà<sup>491</sup>. Il film, però, termina con la speranza

---

<sup>490</sup> La scena in ralenti del ritrovamento del corpo ormai esanime del ragazzo segna la drammaticità dell'accaduto e lo carica di un significato simbolico per l'intera vicenda narrata dal film.

<sup>491</sup> La lettera è il culmine della tensione drammatica del film e segna l'inadeguatezza della chiusura culturale degli abitanti di Chersogno, oltre ad esprimere un messaggio religioso. Il testo recita: «alla fine della battaglia è morto il combattente. Gli si avvicinò un uomo e gli disse: non morire, ti amo tanto. Ma il cadavere seguì a morire. Gli si affiancarono altri due ripetendogli: torna alla vita. Ma il cadavere seguì a morire. Gli si avvicinarono in venti, cento, mille, cinquecentomila dicendo: tanto amore e non potere nulla contro la morte. Ma il cadavere seguì a morire. Lo circondarono milioni di individui con un coro comune: svegliati fratello. Ma il cadavere seguì a morire. Infine tutti gli uomini della Terra lo circondarono. Il cadavere li vide e commosso, emozionato, si rialzò lentamente, abbracciò il primo uomo e iniziò a camminare». Il messaggio evangelico viene ribadito dal movimento della macchina da presa, una presunta soggettiva dell'anima del defunto, al termine del racconto per oltrepassare il cancello che delimita il cimitero del piccolo borgo. Queste parole, inoltre,

simbolizzata dalla didascalia finale: «il vento fa il suo giro e prima o poi ogni cosa ritorna» e dall'immagine surreale dello scemo del villaggio che imita un aeroplano. "E l'aura fai son vir" - questo il titolo occitano del film - si riferisce al detto popolare che vuole il vento una metafora di tutte le cose, un movimento circolare in cui tutto torna, indicando così la possibilità, una volta presa coscienza della crisi morale e culturale del momento, che ritorni il senso reale e profondo di una cultura che per secoli è stata aperta e tollerante e ha fatto di questo spirito di comunione e condivisione il suo punto di forza.

In generale esce fuori un ritratto ambivalente - visivamente raffigurato nell'asprezza e nella bellezza del paesaggio montano e reso costantemente presente da una colonna sonora poetica e malinconica allo stesso tempo - della piccola comunità e dell'Italia intera. Un gruppo di persone disposte ad accogliere i nuovi arrivati, come testimonia la festa di benvenuto e l'iniziale gentilezza dei compaesani, ma che gradualmente cade nel vicolo cieco dello scontro aperto con il diverso, a causa dei suoi costumi (il rifiuto del pastore francese di far benedire la casa dal parroco) e delle sue interferenze (quando Philippe blocca lo scemo del villaggio dal tentativo di aggredire una ragazza procura la rabbia della madre indisposta dall'invadenza dello straniero). La diffidenza e l'opposizione degli abitanti locali si manifesta in più occasioni nel corso del film e si riassume nei pettegolezzi sul modo di vivere della famiglia transalpina, nella carità dei villeggianti estivi che scambiano i francesi per delle persone bisognose e nelle parole della moglie di Philippe (Alessandra Agosti): «la maestra ha detto a Virginie di lavarsi perchè puzza di capra. Forse era meglio restare a Bangéres. Questi italiani sono strani. A volte sono molto gentili, anche troppo». La situazione degenera infine con lo scontro tra il francese e un'anziana donna del villaggio, disposta a rompersi un braccio pur di accusare lo straniero e causare la riprovazione di tutto il villaggio. La chiusura della comunità è simbolizzata dall'immagine dell'osteria del paese vuota perchè boicottata dai compaesani a causa della difesa della famiglia straniera da parte del proprietario. Quando Philippe trova alcune capre impiccate, capisce che il tentativo d'integrazione è fallito definitivamente e decide di ripartire. È da notare che il pazzo del villaggio decide di impiccarsi nello stesso punto in cui sono state uccise le capre, ribadendo così il significato culturale di quell'azione.

Anche *Lezioni di cioccolato* di Claudio Cupellini (2007) - una commedia divertente che non scade mai nel triviale e risulta ben costruita anche grazie ad un ritmo serrato - merita una menzione in questo particolare *excursus* cinematografico. Si racconta la storia di un imprenditore edile privo di scrupoli (Luca Argentero) che, preoccupato dall'eventualità di ricevere una denuncia per l'assenza nel cantiere da lui gestito dei più basilari requisiti di sicurezza sul lavoro, decide di assumere l'identità del manovale egiziano (Hassani Shapi) rimasto vittima di un incidente per frequentare la scuola di alta pasticceria a cui l'immigrato si era preventivamente iscritto. Il protagonista gradualmente trova dei punti di contatto con un'alterità in precedenza sfruttata e mal sopportata.

Nel corso della storia l'imprenditore inizia, infatti, ad instaurare con l'immigrato un rapporto empatico e confidenziale, ne acquista alcune movenze e modi di fare, è costretto a correggere alcuni suoi pregiudizi e scopre una diversità culturale tutto sommato non poi così distante («non pensavo che in Egitto avevate il derby»). In questo modo, costruisce un rapporto d'amicizia e rivede alcuni suoi schemi comportamentali: la rincorsa al profitto, la mancanza di senso civico, l'ascesa sociale anche a costo di rincorrere all'imbroglio, la discriminazione razziale e l'incapacità di assumersi la responsabilità di una famiglia. Essendo una commedia, il film semplifica e sdrammatizza le spinose questioni sociali che affronta (lo sfruttamento della manodopera immigrata, la piaga del lavoro nero, l'assenza di sicurezza sul lavoro, gli scontri di classe), ma allo stesso tempo mette a nudo alcuni riferimenti valoriali alla base della moderna società. Inoltre offre un messaggio positivo di possibile convivenza pacifica tra culture differenti attraverso l'espedito del cioccolatino creato dai due protagonisti e composto da nocciole umbre e datteri nordafricani. La sintesi di due tradizioni culinarie e culturali capaci di trovare un nuovo e vincente equilibrio.

Non si tratta certo di un'opera fondamentale per estrapolare delle considerazioni critiche sulla nostra società, ma qualche volta andare al cinema per sorridere su alcuni aspetti del reale può servire anche a sensibilizzare o a far riflettere su questioni di gran lunga più complicate. Se poi la pellicola si presenta ben congeniata e gradevole, l'operazione risulta semplificata dalla capacità di attrarre un pubblico più ampio ed eterogeneo. Perché, paradossalmente, trova più risalto nell'industria cinematografica nazionale una commedia come questa anziché film di indubbia qualità artistica o intellettuale ma dal gusto un po' più elitario. La sfida per il futuro, ad esempio, potrebbe essere quella di riuscire ad organizzare un sistema produttivo e distributivo capace di combinare le due tipologie di pellicole e instaurare un meccanismo che faccia della serialità e del ricorso regolare ai generi di maggior successo<sup>492</sup> la base produttiva che garantisce introiti per poi investire parte dei ricavati, assumendosi anche dei rischi imprenditoriali, su titoli più coraggiosi o su produzioni più costose. Una tradizione imprenditoriale importante è parte integrante della cultura industriale nazionale e anche nel cinema, in passato e in alcuni casi anche oggi, dà i suoi frutti<sup>493</sup>. Purtroppo oggi, anche se non mancano le capacità artistiche e professionali - come è dimostrato da una media qualitativa alta dei prodotti cinematografici nazionali, soprattutto quelli più recenti - i presupposti per costruire una macchina industriale competitiva sembrano distanti.

Un altro film che mostra, attraverso un racconto d'immigrazione, alcune pieghe della società è *Riparo* di Marco Simon Puccioni (2007). Anche questa pellicola ha riscosso diversi successi in vari festival internazionali. Anna (Maria De Medeiros) è una ricca industriale friulana che, al rientro da una vacanza in Tunisia, trova un clandestino a bordo della sua autovettura e decide di aiutarlo facendogli oltrepassare il confine, ospitandolo a casa sua e trovandogli un lavoro tramite il fratello (Vitaliano Trevisan). Mara (Antonia Luskova), convivente di Anna nonché impiegata nella fabbrica di scarpe dell'amante, ingelosita dalla presenza di Anis (Mounir Oaudi), per timore che possa sottrarle le attenzioni della compagna, si mostra inizialmente restia ad accettare questa nuova presenza in casa. Ma quando la ricca industriale si accorge del crescente legame d'affetto tra i suoi coinquilini, decide di far perdere l'impiego al giovane immigrato. La situazione degenera fino al punto in cui Anis ruba l'auto del suo datore di lavoro e viene braccato dalla polizia, mentre Mara, indignata per il comportamento di Anna, abbandona la dimora e si ricostruisce una nuova vita.

Con questa pellicola ben congeniata, segnata da una regia semplice ma funzionale alla storia e da una buona cadenza dei tempi narrativa, il regista fa emergere alcune pieghe significative. Puccioni, infatti, affianca al problema dell'incontro con l'altro, inteso come immigrato, l'intolleranza verso la diversità costituita dall'omosessualità. Il rapporto conflittuale di Anna con la madre, incapace di capire fino in fondo la scelta di vita della figlia, è un atteggiamento che ricorda sempre alla giovane donna la sua differenza, la sua anormalità, se osservata dal punto di vista della cultura dominante<sup>494</sup>. Lo stesso Anis capisce poco la relazione tra le due donne e cerca di corteggiare Mara per costruirsi una famiglia. L'immigrazione, allora, diviene lo "specchio" attraverso cui viene mostrata una posizione generalizzata di chiusura e rifiuto nei confronti delle diversità sessuali.

Un altro aspetto del racconto è il confronto tra i comportamenti delle due protagoniste verso Anis. Per Anna, benestante e generosa, la presenza del giovane immigrato è un'interruzione della monotonia e, mossa da un istinto materno, decide quasi di "adottarlo". Ha, insomma, un atteggiamento aperto anche perché, come le ricorda Mara, partendo da una condizione privilegiata può permettersi il lusso di essere buona. Per Mara, invece, lo straniero rappresenta un pericolo sia sul piano sentimentale, sia dal punto di vista economico. La "viscosità" che attribuisce allo straniero è il riflesso della sua mancanza di potere e sviluppa così un atteggiamento eterofobico.

---

<sup>492</sup> E. Tabasso, *Il miracolo cinematografico italiano. Produttori tra aspirazioni colossali, disastri autoriali e fughe dai generi*, Mediascape, Firenze, 2005.

<sup>493</sup> B. Corsi, *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma, 2001.

<sup>494</sup> Anna dopo essere stata ripresa per le sue tendenze sessuali risponde all'anziana genitrice affermando: «che faccio di anormale? Mamma, io vivo con Mara che tu lo voglia o no». Anche Mara vive una condizione di rifiuto da parte del padre morente.

In realtà, però, Mara e Anis sono più simili di quanto vogliono far credere, condividono un'esperienza di vita dura e sfibrante e, sul piano sociale, sono molto più vicini rispetto alla posizione della loro coinquilina. Quando Anna caccia il giovane immigrato mostra una visione utilitarista dell'altro, che in un certo senso riflette un'impostazione generale della società. Finché l'immigrato risulta utile a certi scopi (costruire una sorta di unità familiare per Anna o soddisfare alcune esigenze produttive per la società), allora si è disposti ad accoglierlo o a tollerarlo, ma quando manifesta il desiderio di vedere riconosciuti alcuni suoi diritti (ad esempio in società sul piano politico o nel mondo del lavoro sul piano sindacale) o di costruirsi una vita autonoma ed indipendente (corteggiando Mara), risulta sgradito, ostile, inutile e si tende ad escluderlo. In questo caso, allora, Puccioni non solo parla di integrazione o di approccio all'immigrazione, ma mette in mostra anche le differenze e le tensioni di classe. L'immigrazione diviene così anche lo "specchio" che riflette le diversità socioeconomiche.

I licenziamenti nella fabbrica di scarpe, a seguito della scelta della direzione di spostare la produzione in Romania per abbattere i costi e diventare più competitivi, e il congedo di Anis sono due aspetti di uno stesso contesto. Alla *deregulation* e alla caduta delle barriere sindacali corrisponde l'esclusione e lo sfruttamento degli immigrati. Due fenomeni certo diversi - per condizionamenti economici, sociali e culturali - ma legati dalla condivisione di un medesimo clima di ingiustizia sociale e crescenti diseguaglianze. Infine, la sensazione di disagio provata da Mara nei confronti della famiglia dell'amante e, nello stesso momento, l'immagine di Anis che osserva alcune pitture d'arte contemporanea sottolineano questa affinità e segnano anche il solco di una diversità sul piano culturale.

Le differenze di classe sono al centro anche di un altro film che ha riscosso successi e apprezzamenti in giro per il mondo: *Cover boy. L'ultima rivoluzione* di Carmine Amoroso (2008). L'opera si apre con alcune immagini del crollo del Muro di Berlino, la conseguente caduta dei regimi comunisti nell'Europa orientale, in particolare quello di Ceausescu in Romania, e la richiesta di libertà e democrazia da parte delle popolazioni interessate. La fine del bipolarismo e l'arretratezza economica in cui si sono ritrovate le società dell'Est agli inizi degli anni Novanta sono, infatti, una delle cause dei crescenti flussi migratori provenienti da queste regioni. Il regista, in queste battute iniziali, inserisce alcune immagini di repertorio, dei "prelievi", che si offrono come documenti del passato, una sorta di traccia "archeologica" visiva facilmente riconoscibile dallo spettatore, che agganciano il testo alla situazione storica, invitando a prendere consapevolezza del *continuum* temporale tra passato e presente, e offrono un ancoraggio cognitivo di tipo realista alla storia narrata, sostenuto anche dall'utilizzo delle lingue originali dei vari personaggi e da un linguaggio diretto.

In questo quadro d'insieme, Amoroso innesta la storia di un ragazzino romeno che vede morire il proprio padre durante gli scontri di piazza. Subito dopo la macchina da presa si colloca nella Bucarest odierna e segue la vicenda di Ioan (Eduard Gabia), il ragazzino del prologo, che, convinto da un amico (Gabriel Spahiu) della mancanza di un reale futuro nel paese d'origine («che ti aspetti da questo paese di merda!») e desideroso di vedere il mondo, decide di partire alla volta dell'Italia. In questa fase del film vengono evidenziate due caratteristiche dell'esperienza migratoria: il coefficiente umanistico, ovvero la percezione da parte del migrante del paese di provenienza come povero e privo di speranze future e la definizione della società d'arrivo come terra delle possibilità; la dimensione antropologica della partenza come «equivalente critico della morte»<sup>495</sup>, in cui si realizza una rottura dolorosa del flusso degli affetti e dei riferimenti culturali e simbolici. Il viaggio è diretto verso un ignoto angosciante che terrorizza per il distacco dai familiari e dalla comunità di appartenenza e per la «consapevolezza di sentirsi proiettati in un altrove spaziale, ma anche temporale, mentale, culturale»<sup>496</sup>. Ioan, infatti, dimostra una certa avversione iniziale all'idea di partire, ma la prospettiva di più lautí guadagni e di partecipare così al sostentamento dell'unità familiare lo convincono ad andare.

---

<sup>495</sup> E. De Martino, *Morte e pianto rituale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975, p. 78.

<sup>496</sup> V. Teti, *Il paese e l'ombra*, Cosenza, Edizioni Periferia, 1989, p. 33.

Durante il viaggio, l'amico viene trattenuto dalla polizia tedesca per problemi legati al passaporto e Ioan si ritrova così da solo e senza punti di riferimento a Roma. Si arrangia come può. Dorme per strada dinanzi al Colosseo<sup>497</sup> o alla stazione Termini, fino a quando conosce Michele (Luca Lionello), un netturbino, che gli subaffitta una stanza nel suo appartamento. Michele in un primo momento si mostra aggressivo nei confronti del rumeno, perchè teme di perdere il lavoro a causa della sua presenza nei locali dove è di turno («oh, quante volte ve l'ho detto che qua non ci dovete venire? [...] senti, se a te ti trovano qua, mi licenziano, quindi smammare [...]. Mo quelli pensano che t'ho fatto entrare io. Siete nati là, state là! Ognuno a casa sua. Che io ci vengo a rompere i coglioni a casa vostra?»), ma gradualmente stringe un legame d'amicizia e solidarietà<sup>498</sup> e insieme a Ioan progetta la possibilità di trasferirsi in Romania per aprire un ristorante italiano.

Si passa così da una percezione minacciosa dell'immigrato, soprattutto sul piano lavorativo, alla consapevolezza di condividere una medesima condizione sociale di emarginazione. Questa comunione è infatti espressa dallo stesso Michele quando afferma: «perchè se non c'è lavoro, se non c'hai i soldi in tasca tutti i giorni, sò cazzi! Me viè da ride che lo dico a te, che la storia la conosci bene, ma non è solo il morto di fame, lo straniero che arriva. Qua se non c'hai il culo parato, se non c'hai la famiglia che ti aiuta, puoi essere straniero in patria». La contrapposizione iniziale, preludio di una possibile guerra tra poveri, sfocia allora in una comunanza di *status* e di speranze future che contraddice l'eterofobia tipica delle classi più disagiate. Entrambi perdono il posto di lavoro. A Michele non viene rinnovato il contratto a tempo determinato, mentre Ioan, che aveva trovato un lavoro in nero allo sfascio, viene licenziato a causa della sua condizione di irregolare in seguito ad un controllo della Finanza<sup>499</sup>. Si segna così l'uguaglianza sul piano sociale tra i due protagonisti: un precario quarantenne e un immigrato clandestino che non trovano possibilità d'inserimento nel contesto produttivo. L'identificazione tra precario e irregolare raggiunge l'apice quando Michele si finge rumeno per lavorare a giornata in un autolavaggio e innervosito dall'atteggiamento irrispettoso e un po' razzista di un cliente gli riversa addosso un secchio pieno d'acqua.

In questo modo, il film denuncia una condizione di precarietà lavorativa e sociale che non è esclusiva della condizione immigrata, ma riguarda sempre più larghe fasce della popolazione locale. L'instabilità del lavoro determina difatti un incremento dei livelli di conflittualità e d'insicurezza a livello sociale e, sul piano individuale, la fine di una progettualità di vita con ripercussioni disastrose sulle psicologie individuali dei singoli lavoratori. In un'epoca di «capitalismo flessibile<sup>500</sup>» si tenta infatti di abolire le procedure formali, la routine e la

---

<sup>497</sup> L'immagine di Ioan che dorme ai piedi del Colosseo segna la precarietà dell'esperienza migratoria nel nostro paese.

<sup>498</sup> Probabilmente Michele arriva anche a innamorarsi di Ioan, ma il rumeno resta comunque ignaro dei sentimenti del suo coinquilino.

<sup>499</sup> La storia è ambientata prima dell'ingresso della Romania nell'Unione Europea. Ioan entra con un visto turistico di tre mesi, al termine dei quali diviene una presenza irregolare (*overstayer*) sul nostro territorio nazionale.

<sup>500</sup> R. Sennet, *L'uomo flessibile. Le conseguenze del nuovo capitalismo sulla vita personale*, Feltrinelli, Milano, 2005. Secondo il sociologo inglese, nel nuovo capitalismo il lavoratore deve essere aperto al cambiamento, disposto a correre rischi e favorevole ad accettare, se richiesta, una mobilità orizzontale. Oggi si cambia più di un lavoro nel corso della vita. È finita la logica del lungo termine che caratterizzava il capitalismo pesante. I lavoratori odierni non sentono più di controllare le proprie vite: non hanno ruoli fissi, mansioni e responsabilità stabili. L'azione da intraprendere e il modo di comportarsi, necessari nella nuova economia, spingono il lavoratore verso la deriva della propria vita interiore e delle proprie emozioni: flessibilità e mobilità obbligano a cambiare, anche più volte in una vita, luogo e colleghi di lavoro, non permettono l'integrazione e un'attiva partecipazione nella comunità di appartenenza, precludono l'instaurarsi di rapporti personali duraturi e, sottraendo tempo alla cura della famiglia, facilitano la disgregazione dei legami familiari. Caratteristica fondante dell'attuale fase del sistema capitalistico è una nuova dimensione temporale, ovvero, più moderne modalità di organizzazione del tempo di lavoro. Non esiste più una prospettiva di lungo termine ancorata all'idea di carriera tradizionale, ma, oggi, si cambiano più lavori, e di conseguenza più competenze, nel corso di una vita: i lavori sono di breve termine (contratti a tempo determinato, part-time, a progetto). Questa instabilità è dovuta a diversi fattori: repentini cambiamenti aziendali, instabilità dei mercati finanziari, feroci oscillazioni del ciclo economico. Il risultato è un forte senso di insicurezza delle persone. Il capitalismo a breve termine minaccia,



possibilità di un'unica carriera lineare per tutta la vita. In compenso ai lavoratori viene richiesto di comportarsi con maggiore versatilità, di essere sempre pronti a cambiamenti con breve preavviso, di correre continuamente qualche rischio, di affidarsi meno ai regolamenti. Oggi il "capitalismo flessibile" ha cancellato i percorsi lineari tipici delle carriere. Queste novità hanno ripercussioni sulla vita personale. La flessibilità lavorativa (che in molti casi diviene precarietà), con le sue nuove forme di controllo invisibili, genera ansietà per l'assenza di percorsi definiti entro cui realizzare una narrazione lineare della propria esistenza. L'ansia e la disperazione esistenziale sono ben rappresentate nel film quando Michele rimane di giorno a casa o quando non riesce a prendere sonno la notte. Man mano questa sua condizione di incapacità a costruire buoni presupposti di vita lo conduce al gesto estremo del suicidio.

A questa situazione si affiancano le immagini di immigrati e *clochard* che di notte affollano i portici della stazione Termini. Si segna così una condizione di disparità sociale sempre più accentuata e di crescenti disuguaglianze sociali. La condizione di esclusione sociale degli stranieri nel nostro paese è ribadita dal dialogo tra Ioan e Florin, l'amico rumeno con cui è partito e che ora si prostituisce nei quartieri alti della capitale: «F: se vuoi sopravvivere devi arrangiarti. Pensavo l'avessi capito; I: e ci dobbiamo umiliare così?; F: ti umilieranno sempre, perchè sei straniero. Un pezzo di carne da sfruttare. Anche se non te lo fanno vedere, è così, ricordalo; I: no, ci sono persone che non la pensano così; F: sono morti di fame come te. Qui contano solo i soldi, altrimenti sei meno di una merda di cane. Se vuoi un consiglio sciacquati i coglioni, parla sempre e ridi, altrimenti non si fidano, ti pagano meno e non ti vogliono più

---

infatti, di corrodere il carattere e i suoi tratti che dotano gli esseri umani di una personalità sostenibile. Le persone hanno perso il controllo sulle loro vite, e tratti caratteriali come la fedeltà, la dedizione e la tensione verso uno scopo rischiano di scomparire. La flessibilità (cioè, la capacità di sapersi adattare al mutare delle circostanze senza farsi "spezzare") dovrebbe garantire una maggiore libertà e apertura al cambiamento, invece, finisce per creare disuguaglianze sociali, ineguaglianze di potere; in altre parole, la flessibilità genera disordine. Il capitalismo flessibile fa del rischio la sua regola principale. Il rischio, oggi, è diventato una necessità quotidiana di massa. Ulrich Beck (*La società del rischio*, Carocci, Roma, 1999) dichiara che "nella modernità avanzata la produzione sociale di ricchezza si accompagna sistematicamente alla produzione sociale di rischi". L'instabilità delle organizzazioni impone ai lavoratori di correre degli azzardi. Il problema è che i calcoli del rischio non offrono sicurezze, e la psicologia del rischio porta caos irrazionale e depressione, poiché impone di vivere in uno stato continuo di vulnerabilità. La continua assunzione di incognite non permette il carattere della narrazione in cui ogni evento conduce all'altro e obbliga a dimostrare le proprie qualità giorno per giorno, tutto ciò conduce all'erosione della personalità individuale. Dunque la continua richiesta di correre rischi determina ansia, preoccupazione per la mancanza di obiettivi a lungo termine e una diminuzione dell'autostima del lavoratore. Il fallimento può essere non solo economico, ma anche l'incapacità di tenere insieme la propria vita e di realizzare qualcosa di prezioso in sé. La carriera, così come la si conosceva nella prima modernità, non esiste più. Oggi si è orientati al presente, non esistono più scopi futuri verso cui tendere. I lavoratori vivono un senso di deriva interiore, la narrazione delle loro vite è un assemblaggio di accadimenti accidentali. Questa discontinuità crea una continua trasformazione dell'identità lavorativa: gli individui vivono un'incessante divenire sempre aperto a nuove esperienze ("breve termine") e perdono sicurezza in loro stessi e il senso della loro integrità professionale. Nel sistema descritto nessuno può sentirsi garantito, non esistono lavori sicuri, né esistono specializzazioni ed esperienze che, una volta acquisite, possono assicurare un posto di lavoro certo e duraturo. L'insicurezza del futuro regna sovrana. In assenza di sicurezza di lungo periodo, la gratificazione immediata appare una ragionevole strategia. Condizioni economiche e sociali precarie addestrano gli individui a percepire il mondo come un contenitore di oggetti monouso. In un mondo in cui il futuro è nebuloso, irto di rischi e pericoli, porsi obiettivi distanti, ignorare l'interesse privato e sacrificare il presente in nome di una felicità futura non sembra una prospettiva attraente. Poiché i coinvolgimenti di oggi ostacolano le opportunità di domani, quanto più leggeri e superficiali essi sono, tanto minore è la probabilità che arrechino danni. Assistiamo al disfacimento e alla decomposizione dei legami umani, delle comunità e delle unioni. Queste tendono ad essere percepite e trattate come cose da consumare, come oggetti di consumo e non come oggetti da produrre. Se il legame umano, al pari di tutti gli altri oggetti di consumo, non è qualcosa che va costruito attraverso sforzi continui, ma qualcosa da cui si attende soddisfazione immediata, istantanea, nonché qualcosa da rifiutare qualora non soddisfi, allora non c'è alcun senso nel tentare con tutte le forze di salvare il rapporto. La precarietà dell'esistenza sociale ispira una percezione del mondo che ci circonda come un aggregato di prodotti per il consumo immediato. Ma percepire il mondo, completo dei suoi abitanti, come un panierino di prodotti di consumo rende impervia la negoziazione di legami umani duraturi. A differenza della produzione, il consumo è un'attività individuale. Sforzi produttivi (solitamente di lungo termine) richiedono cooperazione, è questa che trasforma sforzi frammentati e disparati in un'impresa produttiva. Nel caso del consumo, tuttavia, la cooperazione è non solo non necessaria, ma decisamente superflua. L'attività del consumatore viene espletata infatti individualmente.

vedere; I: meglio così, perchè questo tipo di marketing non fa per me». La condizione di straniero allora, proprio come quella del precario, non permette l'edificazione di un progetto di vita di lungo tempo. Costringe a vivere un eterno presente, a "umiliarsi" per sopravvivere, senza lasciare intravedere alcuna possibilità di emancipazione.

Ma Ioan non accetta questa condizione. La vita del nostro protagonista, ormai disoccupato e a zozzo senza meta per le strade di Roma, cambia quando conosce casualmente una fotografa, Laura (Chiara Caselli), che lo invita a seguirla a Milano e lo instrada nel mondo della moda. Ioan inizia così a fare il modello, ottiene i documenti, guadagna bene, tanto da riuscire ad acquistare la macchina dei suoi sogni, e avvia una relazione sentimentale con la donna. Le cose però cambiano quando Laura realizza una pubblicità, per una nota marca d'abbigliamento, in cui ritrae Ioan nudo e con le mani alzate mentre viene minacciato da un soldato del passato regime di Ceausescu, accanto alla scritta, che poi dà il titolo a questo paragrafo, *wear the revolution* (indossare la rivoluzione). Ioan alla vista del cartellone pubblicitario si sente offeso e abbandona la giovane donna. Chiama Michele, ma scopre che si è tolto la vita e decide così di rientrare in Romania per aprire il ristorante italiano tanto agognato.

Il film volta pagina concentrandosi sulla critica alla moderna società dei consumi e al mondo della pubblicità, che svuota di significato le immagini o i simboli della storia per veicolare messaggi utili agli interessi del mercato. Questa sorta di *pastiche* postmoderno diviene il terreno di scontro tra due visioni e due condizioni sociali differenti. Il punto di vista dell'immigrato che ha vissuto un'esperienza storicamente drammatica si contrappone, allora, alla visione di una donna occidentale ricca che non si fa scrupoli a manipolare un'immagine tragica per fini commerciali. Si mostra così il disinteresse della società attuale per le storie di vita e le sofferenze che spingono gli uomini ad attraversare i confini e ad accettare condizioni di sfruttamento. Ioan si oppone, a suo modo decidendo di andarsene, a questo svuotamento di significato e a un modo di vivere che non sente suo, che non gli appartiene. La stessa fotografa è consapevole di questo stato di fatto quando sostiene: «ho passato dieci anni a fotografare guerre e rivoluzioni, poveracci che crepavano un attimo dopo. Poi ho capito che tanto non serviva a niente». Si manifesta nuovamente l'uso strumentale da parte della cultura e dell'arte contemporanea di un'immagine privata di senso che perde la sua capacità di denuncia, d'informazione e di risveglio delle coscienze per ancorarsi alle necessità del capitalismo. L'arte, insomma, sembra perdere la sua funzione sociale di ribellione e di riscatto e si arrende agli imperativi del mercato, perdendo così qualsiasi anelito liberatorio. La rivolta rumena diviene l'ultima rivoluzione dei tempi moderni e le istanze di libertà e democrazia perdono ogni valore se confrontate con l'affermazione del sistema di mercato e del mito del capitalismo che ha assunto la competitività e l'inasprimento delle diseguaglianze come principale criterio di differenziazione.

In tutto questo contesto, solo Ioan sembra attribuire il giusto peso alle cose. È l'unico ancora in grado di osservare il mondo senza apparire disilluso. È il solo che conserva una certa lucidità nell'analisi del reale. È attraverso i suoi occhi che lo spettatore si "accorge" della crisi culturale e morale che segna sempre più marcatamente le società del ricco Occidente. È l'unico che, a differenza degli altri protagonisti della pellicola, non si arrende e persegue le proprie convinzioni. In questo senso, Ioan fa dell'immigrato l'unica risorsa a disposizione della società per comprendere le proprie contraddizioni. L'ultima possibilità di una reale rivoluzione si trova in lui. È questo, in ultima analisi, il messaggio più intenso del film ed è qui che si ritrova quel comune denominatore che lega tutte le pellicole di questo paragrafo: osservare la società attraverso l'immigrazione per smascherare le problematiche e le contraddizioni di una crisi che è prima di tutto culturale e morale e solo successivamente politica ed economica.

Il senso di colpa è, invece, il tema principale di *Good morning Aman* di Claudio Noce (2009)<sup>501</sup>, una pellicola che si iscrive perfettamente nell'analisi che stiamo compiendo in queste pagine. Teodoro (Valerio Mastrandrea) è un ex pugile depresso e divorato dal senso di

---

<sup>501</sup> Presentato alla Settimana della Critica durante il sessantaseiesimo Festival di Venezia.

colpa per aver ucciso un giovane immigrato di colore. Abbandonato dalla moglie e rintanato in casa da tre anni, una sera decide di suicidarsi buttandosi giù dal tetto del palazzo. Quando però incontra nel terrazzo una ragazzo somalo di nome Aman (Said Sabrie), vede in lui la possibilità di una catarsi e decide di aiutarlo offrendogli del denaro. Inizia così un percorso in cui l'italiano cerca di compensare il male fatto e di sanare le proprie ferite. Alla fine, però, incapace di riacquistare padronanza della propria vita passata, decide lo stesso di compiere il folle gesto.

Aman è un giovane che vive in Italia da quando aveva 4 anni. L'incremento della presenza straniera nel nostro paese, si riflette così nel cinema attraverso il racconto dell'esperienza di un ragazzo di seconda generazione<sup>502</sup>. È la prima volta, infatti, che un film italiano trova in un figlio di immigrati, cresciuto in Italia e che parla la nostra lingua con accento romano, il proprio protagonista. Noce descrive con realismo la condizione di solitudine e incomprendimento di un giovane a tutti gli effetti "italiano", ma il cui colore della pelle e l'assenza di riconoscimento giuridico lo costringono a vivere ai margini della società. La condizione di disagio di Aman è resa con inquadrature strettissime e mobili. L'immagine del giovane somalo sui terrazzi dei vecchi palazzi umbertini dell'Esquilino mentre osserva la città dall'alto e le auto in fila per il sabato sera, comunica proprio questo senso d'esclusione, segnato altresì da forme di razzismo e di discriminazione che trovano espressione negli atteggiamenti e nelle parole di Teodoro e dei suoi conoscenti (come nel caso in cui un amico dell'ex pugile definendolo negretto lo costringe a tirare della cocaina, o quando un altro amico di Teodoro lo manda via dicendo: «vattene va! Io quelli come te manco li tratto»), in quelli del suo datore di lavoro, nel sospetto dell'infermiera che chiama la polizia quando Aman porta l'italiano in ospedale dopo un tentativo di suicidio o quando viene costretto a scendere da un'autovettura in esposizione. Quest'ultima immagine segna anche l'allontanamento del somalo dall'illusione di un benessere futuro per ricacciarlo in uno *status* di subordinazione.

Il giovane Aman, insonne la notte per il costante senso d'inquietudine, sogna di "farcela", cioè di fare i soldi per possedere belle macchine come quelle che vede in esposizioni alla stazione Termini. Desidera fuoriuscire dallo stato di emarginazione e discriminazione che rende difficile la stessa possibilità di avere sogni da realizzare: «il problema non è realizzare i propri desideri. Il problema è averceli dei desideri». Molti suoi connazionali, infatti, decidono di abbandonare l'Italia per cercare fortuna altrove, magari a Londra, ma Aman è determinato. Vuole rimanere e realizzare i suoi desideri a Roma, quella che considera a tutti gli effetti la sua città. Aman si sente italiano e cerca di manifestare questa sua condizione frequentando autoctoni e allontanandosi dai suoi coetanei somali. Lavora in un autosalone, dove lava le macchine in esposizione, ma quando prova a vendere un'auto viene licenziato perché non è rimasto al proprio posto («non si è mai visto un negro che vende macchine»). Si invaghisce di una ragazza italiana, ma ottiene solo rifiuti. E dal momento che incontra Teodoro, trova nell'uomo, anche lui insonne la notte, un'ultima speranza d'integrazione e un conforto sul piano umano. Scoprendo però la reale motivazione del malessere dell'ex pugile, lo abbandona e decide, ormai sconfitto, di partire anche lui per l'Inghilterra.

Aman inizialmente critica la decisione del suo amico di andare nella capitale inglese: «sei contento. Te ne vai. Lavorerai solo 15 ore al giorno. Imparerai a ringraziare tutto educato. (*in inglese*) Grazie, signore. Dio salvi la regina. Ogni mese spedirai a casa i tuoi bravi soldini e quelli ti telefoneranno: Said non bastano. E tu lavorerai il doppio purché non si lamentino». Ma quando si rende conto che per lui non c'è alcuna speranza di ascesa sociale in Italia decide di andare. In un paese che non offre le stesse possibilità a tutti, non resta altro che o accettare la propria posizione subordinata o decidere di tentare la fortuna altrove. La condizione di emarginazione dei giovani di seconda generazione è ben resa nei primi piani dei somali

---

<sup>502</sup> Nel cinema italiano l'attenzione per le seconde generazioni è abbastanza recente. In altre cinematografie nazionali, soprattutto quelle dei tradizionali paesi di destinazione, la tematica dei figli di immigrati è invece abbastanza diffusa. Si pensi, solo per fare alcuni esempi che hanno riscosso un discreto successo internazionale, a *La sposa turca* (2003) e *Ai confini del paradiso* (2007) di Fatih Akin sui figli di immigrati turchi in Germania, a *Un bacio appassionato* (2005) di Ken Loach in Inghilterra, o a *Niente da nascondere* (2005) di Michael Haneke in cui si affronta la tematica dell'integrazione degli immigrati algerini in Francia.

disoccupati che passano le loro giornate in un bar dell'Esquilino. Quando la polizia compie una retata nel locale, sottolinea, al di là dell'esclusione sociale, la definizione dell'immigrato come minaccia e nemico collettivo e l'incapacità di riconoscere dei cittadini italiani in questi giovani di colore. L'immagine in ralenti di Aman che cammina tra la folla di Termini segna proprio il suo essere parte di quella massa, ma al contempo escluso poiché segnato da una diversità fisica («sei somalo? Siete diversi voi. Avete il grugno schiacciato»). La differenza tra le aspettative del giovane straniero e la realtà sociale che lo circonda si palesa nelle menzogne che racconta all'amico emigrato. Il suo senso di frustrazione, invece, si esprime nella sequenza onirica in cui Aman immagina di uccidere il suo datore di lavoro.

Negli ultimi anni è cresciuto l'interesse della letteratura sociologica per i giovani di seconda generazione. Se l'immigrato vive una condizione di liminalità tra due culture, questo attributo è rafforzato nelle seconde generazioni, a cavallo tra la cultura dei genitori, di cui conoscono la lingua, le tradizioni e i valori di riferimento, e la cultura italiana alla quale sono stati socializzati, fin dalla nascita o dal loro arrivo in tenera età, attraverso la frequenza delle istituzioni educative, il contatto con i coetanei autoctoni, la fruizione dei media ed altro ancora. Sono una sorta di ibridi che non condividono del tutto le caratteristiche dell'immigrato così come viene rappresentato dalla società, ma allo stesso tempo non possiedono interamente le caratteristiche dei locali. Non sono stranieri culturali, perché si sono formati nella nostra società, hanno valori simili ai nativi e parlano l'italiano, ma appaiono soggetti poco chiari, equivoci, che confondono le appartenenze nazionali e scardinano sul piano simbolico le separazioni e le gerarchie sociali costituite. Questo scardinamento di riferimenti certi genera angoscia e tende a far percepire questi giovani come un pericolo sociale, potenzialmente nocivi sul piano criminale, e portatori di una colpa originaria non ben definita. La loro posizione sociale e culturale li rende vittime di un sospetto costante e continuo, che è poi quello che la società riversa sulle "classi pericolose" di cui gli immigrati costituiscono l'avanguardia.

Inoltre, essendo cresciuti nel nostro paese hanno interiorizzato modelli comportamentali e mete culturali tipiche della nostra società, ma trovandosi dinanzi a una realtà che tende ad escluderli, non li accetta come membri a pieno titolo della comunità nazionale, ostacola la realizzazione dei percorsi di vita tipici dei coetanei autoctoni e li schiaccia in una sorta di integrazione subalterna, nel senso che li costringe a vivere la stessa condizione dei padri, il rischio di devianza e di modelli oppositivi alla società e alle sue istituzioni diviene reale:

Timori e riserve circa l'integrazione dei giovani di origine immigrata non sono privi di conseguenze pratiche. Rischiano infatti di innescare i circuiti della marginalità che si autoalimenta: da una parte, incanalando le seconde generazioni verso percorsi di studio e occupazioni «per immigrati», operando discriminazioni nelle assunzioni, e istituendo «soffitti di cristallo» nelle carriere; dall'altra, generando sfiducia verso la scuola e verso l'equità della società ricevente, ripiegamento verso subculture oppositive e talvolta devianti, forme di autoghettizzazione: si tratta di quella che è stata definita «assimilazione verso il basso»<sup>503</sup>.

Quindi un modello d'integrazione subalterna, che tende a tollerare gli immigrati solo se si inseriscono nei gradini più bassi della scala sociale, appare del tutto inadeguato per i giovani di seconda generazione. Essi sono portatori di un sincretismo tra i modelli tradizionali dei genitori e i modelli della società d'arrivo. Sono, inoltre, costantemente immessi in transnazionalismo culturale che genera una sorta di adattamento selettivo. Appare necessario, dunque, superare le rigide definizioni sociali e gli steccati culturali ed etnici in favore di una prospettiva di convivenza pacifica inclusiva e di reciproco arricchimento. Sostenere l'incorporazione dei figli di immigrati, alcuni dei quali a pieno diritto cittadini italiani, all'interno della società d'accoglienza può favorire insomma la convivenza interetnica, l'inclusione e l'arricchimento reciproco e una nuova consapevolezza sulla variabilità delle identità culturali.

---

<sup>503</sup> M. Ambrosini, *Richiesti e respinti*, cit., p. 209.

L'accostamento tra diversità etnica e diversità sessuale ritorna in *Alza la testa* di Alessandro Angelini (2009). Mero (Sergio Castellito), operaio in un cantiere nautico di Fiumicino, ha dedicato tutta la sua vita ad allenare suo figlio Lorenzo (Gabriele Campanelli) per farlo diventare un campione di boxe. Quando la vita del giovane viene spezzata da un incidente stradale, decide di donare gli organi del ragazzo. Incapace di trovare una giustificazione per l'accaduto e tormentato dal senso di colpa, Mero rintraccia il nome e l'indirizzo della persona a cui è stato trapiantato il cuore di Lorenzo e parte per incontrarla. Quando arriva a Gorizia, però, si trova davanti un giovane transessuale di origine slovena, Sonia (Anita Kravos).

È costretto, allora, a vincere i propri pregiudizi e le sue resistenze e accetta un destino, che a prima vista gli appare insensato. Mero, infatti, trova assurdo aver concesso l'espianto degli organi del figlio per salvare la vita di uno transessuale straniero. Gradualmente, però, entra in contatto con il giovane e decide di aiutarlo. Lo supporta durante la terapia postoperatoria e, infine, lo aiuta a pagare il debito con un malvivente facendo entrare in Italia un camion carico di clandestini. Mero ritrova così il senso della propria esistenza nel momento in cui salva una giovane immigrata aiutandola a risvegliarsi dal coma.

Fiumicino appare una realtà a tutti gli effetti multietnica. I compagni di lavoro di Mero sono per lo più immigrati, l'ex moglie, Denise (Pia Lanciotti), è albanese e Lorenzo si invaghisce di Ana (Barbara Scoppa) una giovane rumena che vive col fratello nella località balneare vicino Roma. Ritorna in questa pellicola il tema dell'ambiguità della donna proveniente dall'Est Europa. Denise ha lasciato Mero quando Lorenzo era ancora un infante e per questo motivo è allontanata dall'uomo con ignorante ostinazione, visto che non capisce i cambiamenti che stanno maturando nel figlio. Ana, invece, viene respinta duramente da Mero perchè può rappresentare un ostacolo alla carriera del giovane pugile. Lorenzo, invece, cerca nella bella rumena parte di quelle radici che il padre gli ha sempre negato. Questa ambiguità in un certo senso si trasferisce in Sonia, un "ibrido" culturale (vive al confine tra il nostro paese e la Slovenia) e identitario (è un transessuale). Ancora una volta vi è il totale accostamento tra immigrazione e diversità sessuale. Sonia, infatti, attira su di lei le due forme di pregiudizio ed intolleranza che silenziosamente albergano nel protagonista. I cieli plumbei che accompagnano gli incontri tra Mero e Sonia manifestano sul piano visivo questa condizione, oltre a riflettere il lutto. Solo quando il protagonista riesce ad andare oltre i propri limiti e ad aiutare in un solo colpo Sonia e la clandestina del camion, la luce ritorna a risplendere nell'immagine filmica. Inoltre, va rilevato il fatto che lo stile di regia con macchina a mano e poca profondità di campo che segue lo stretto rapporto tra genitore e figlio, si allarga nella seconda parte esprimendo così stilisticamente il passaggio dalla dimensione privata a quella sociale.

Infine, un altro film che associa crisi culturale, condizione economica ed immigrazione è *La nostra vita* di Daniele Luchetti (2010), un testo che racconta senza veli ideologici e con stile realista - una sorta di neorealismo aggiornato che esce dai *clichè* per concentrarsi sulla credibilità delle ambientazioni e sull'uso delle luci naturalistiche - le condizioni di vita e di lavoro di un moderno proletariato composto tanto da italiani quanto da stranieri. Protagonista della vicenda è Claudio (Elio Germano<sup>504</sup>), vedovo e padre di tre figli, che decide di cambiare vita prendendo in subappalto la costruzione di una palazzina. Impreparato a vivere il lutto che lo ha colpito, il nostro protagonista decide allora di sfidare il destino per poter finalmente offrire alla propria prole benessere, soldi e tutte quelle "cose" di cui finora non hanno potuto godere. La periferia di Roma, vero *topos* del nostro cinema, diviene così il luogo geografico in cui si confrontano vari personaggi. Accanto a Claudio, infatti, si muove un variegato microcosmo umano che vede protagonisti i suoi familiari, una sorella (Stefania Montorsi) materna e protettiva e un fratello (Raoul Bova) timido e un po' imbranato, e Ari (Luca Zingaretti), un *pusher* paraplegico sposato con una donna di origine africana.

Sullo sfondo ci sono gli immigrati che lavorano con Claudio, tra cui vi è anche un pediatra maghrebino costretto in Italia a fare il muratore, e Andreij (Marius Ignat), un giovane romeno figlio di un guardiano notturno morto accidentalmente in un cantiere e che lo stesso Claudio

---

<sup>504</sup> Elio Germano ha vinto il Premio Miglior Attore al Festival di Cannes nel 2010.

ha seppellito per non far bloccare i lavori. Il film descrive molto bene le condizioni di lavoro in nero, privo di tutela sindacale e sottopagato, nel settore edile («io sto nell'edilizia, sono tutti impicci, non lo sai?»). Quando il fratello di Claudio, un poliziotto della municipale, va a fargli visita, tutti i lavoratori immigrati senza permesso di soggiorno scappano credendo che si tratti di un controllo formale. Quasi tutti gli operai sono romeni o marocchini, una specializzazione etnica che si è affermata realmente nella nostra società. Lo stesso Claudio consiglia ad Andreij: «gli africani per i tetti non vanno bene. Vanno bene per sgobbare, ma per i tetti... Hai mai visto un tetto in Africa? Fanno le capanne quelli», come se l'appartenenza etnica presupponesse determinate abilità professionali.

Gabriela (Alina Madalina Berzunteanu), la madre di Andreij, invece, è titolare di un piccolo bar in una località balneare alle porte della capitale. È questa una delle rare figure nel nostro cinema di lavoratore immigrato autonomo, per giunta donna. L'imprenditoria degli stranieri, come si è visto in precedenza, è un fenomeno in costante crescita nella nostra economia. Questo aumento si registra soprattutto nei settori scarsamente strutturati e meno regolati, quali l'edilizia e il commercio, che in alcune città un tempo erano prerogativa degli emigrati italiani provenienti dalle regioni del Mezzogiorno. L'incremento dell'imprenditoria immigrata è indice di una maggiore stabilizzazione del fenomeno migratorio e un mezzo di promozione sociale, sostenuto da reticoli familiari e comunitari, per gli stessi interessati. In generale, fuoriuscendo da quello che è lo specifico dettato del testo filmico che si sta analizzando, le imprese guidate da immigrati favoriscono la mobilità sociale, creano legami transnazionali a livello economico e un complesso di pratiche ed interscambio - con ripercussioni anche sul piano culturale - tra paese d'origine e paese d'arrivo e facilitano l'integrazione.

Anche in questo film ritorna, inoltre, la figura del giovane immigrato di seconda generazione. Si indaga in particolare lo scontro con la visione culturale dei genitori. Anche Andreij, come Aman nel film di Noce, parla l'italiano con accento romano e rimprovera la madre quando gli si rivolge in rumeno: «uffa! Sempre a fare l'immigrata»; «Parlano tutti italiano e tu parli straniero?». Si ribadisce così il conflitto interno, vissuto da questi giovani, tra i modelli di riferimento originari dei genitori e quelli acquisiti nella società di arrivo e il desiderio di vedere riconosciuta la loro appartenenza a una comunità nazionale che tende invece a misconoscerli. Andreij, proprio come Aman, si sente italiano e cerca di costruire la propria integrazione a partire dalla lingua. È questo che lo spinge ad opporsi alla madre, nel tentativo di liberarsi dalla definizione di straniero che inevitabilmente ricade sulla genitrice.

Andreij è anche il personaggio attraverso cui il film smaschera l'insensatezza del progetto di Claudio e l'ossessione di una cultura per il denaro. Il giovane rumeno, venuto a sapere delle sorti del padre, rimprovera Claudio affermando: «non ci vai tu, non ci porti i bambini, non ne parli neanche. Tu parli solo di soldi. Gli insegni che con i soldi si aggiusta tutto [...]. A me, per esempio, mica mi aggiusti. E al fatto che tua moglie è morta questo come lo aggiusti?». La figura del giovane rumeno è in un certo senso “moralizzatrice”, nel senso che porta il protagonista ad acquisire consapevolezza del proprio operato.

Se si sommano tutti gli elementi del film, ne risulta uno spaccato della nostra società in cui alla precarietà del lavoro e ad un sistema economico, di cui è vittima consensuale lo stesso Claudio, basato sulla competizione, sull'evasione fiscale e sulla costante pressione nel rispettare i tempi e nell'abbassare i costi a scapito dei gradini più deboli della catena produttiva, si affianca una visione pessimistica sul piano antropologico e culturale. Nel film, il denaro diviene il motore di ogni relazione umana e la risoluzione di ogni problema. È il simulacro di una crisi morale e culturale che sembra colpire tutti gli strati della società, compresi quelli meno facoltosi protagonisti della narrazione filmica. Celeste, la moglie immigrata di Ari, quando abbandona il tetto coniugale in seguito all'irruzione di alcuni malfattori a cui il marito deve dei soldi afferma: «basta, io non ce la faccio più! Ho sempre paura. O che viene la polizia e se lo porta via, o come quegli stronzi di prima. Ari non lo voglio vedere più, anzi sai che c'è? Io non voglio più stare in questo paese di merda. Sto diventando razzista contro di voi!». Il problema economico diviene così il centro di tutto e porta i vari personaggi a perdere di vista gli altri aspetti importanti della vita. Alla fine però Claudio si avvede dei suoi errori, riesce a portare a termine il proprio progetto, anche se non

ricava quello che sperava, e finalmente si dedica alla sua famiglia affrontando il trauma della perdita della moglie e prendendosi cura dei figli sul piano umano, assecondandoli nei loro strani esperimenti e invitandoli infine a condividere con lui il suo letto. L'elemento familiare, grazie anche alla presenza dei fratelli dello stesso Claudio, diviene così l'ambiente in cui si costruiscono delle relazioni umane disinteressate e il punto di forza per resistere ad una situazione di sbandamento generale. La famiglia, che in molte pellicole in precedenza analizzate è stata spesso ritratta come sede dell'attuale crisi morale, riacquista nel film di Luchetti la sua caratteristica di sostegno, "rinnovato" dopo una fase di elaborazione, da cui è possibile ripartire per affrontare al meglio le sfide future. La stessa Celeste infatti ritorna a casa e ricostituisce l'unità coniugale, mentre il fratello di Claudio decide di sposare Gabriela.

### 3.4 IL MONDO DEGLI "ALTRI"

Nel presente percorso di ricerca è inoltre possibile individuare un gruppo di film che, mediante il ricorso alla tematica migratoria, indagano più da vicino le tradizioni dei paesi di provenienza degli immigrati e tentano di evidenziare alcune problematiche di tipo culturale.

Una posizione di rilievo all'interno di questa categoria di pellicole è ricoperta da *Le ferie di Licu* di Vittorio Moroni (2007), un testo a metà strada tra *fiction* e documentario che segue le vicende di un giovane immigrato bengalese (MD Moazzem Hossain Licu)<sup>505</sup>. La macchina da presa ha seguito le vicende di Licu per più di due anni (poi condensati in un film di un'ora e mezza), in parte come occhio neutro e oggettivo, e in parte come presenza attiva, quasi come compagna di viaggio. Il film risulta intenso, molto realista, anche grazie all'uso delle lingua originale, ben realizzato e ha riscosso un buon successo di critica:

La cinepresa s'aggiunge a quello che, in precedenza, capitava che Licu vivesse, giorno dopo giorno, e diventa anch'essa parte della sua quotidianità. Alla fine il documentario diventa un film vero e proprio: un racconto che senza il cinema non esisterebbe, e che tuttavia e per paradosso coincide con la vita "vera" del suo protagonista [...]. Moroni ottiene una sorprendente vicinanza d'osservazione, mantenendo un altrettanto sorprendente rispetto delle distanze. La macchina da presa non invade il mondo dei due giovani, ma sa raccontarcelo dall'interno. Si comporta come un inviato attento e rispettoso, e proprio questa sua discrezione curiosa ne fa il terzo protagonista del film<sup>506</sup>.

Questa capacità della macchina da presa di inserirsi nella vita dei personaggi rende il film - girato in digitale e, per ammissione del regista, ispirato dal lavoro di Vittorio De Seta, di Robert Bresson e dei fratelli Dardenne - un documento utile per questa indagine perchè mostra, senza apparire didascalico e senza moralismi, l'esperienza di un uomo colto nel movimento dialettico tra la sua interiorità e il mondo sociale e culturale che lo circonda.

Licu vive a Roma, fa due lavori (in un'alimentari gestita da un connazionale e per conto di un italiano nel settore dell'abbigliamento) e divide l'abitazione con altri connazionali. È ben integrato nella comunità bengalese della capitale, conosce molti immigrati di altre nazionalità, soprattutto cinesi visto che li frequenta per lavoro, ed esce spesso con un'amica italiana (Giulia Di Quilio)<sup>507</sup>. È un uomo che vive tra due universi culturali di riferimento: quello d'origine, esibito nei dialoghi con i suoi conterranei e nell'accettazione del matrimonio combinato dalla famiglia, e quella della società d'origine. Dimostra, infatti, una certa disinvoltura mentre parla con gli italiani, non ha problemi a manifestare la propria identità

---

<sup>505</sup> È molto difficile stabilire nel film il confine tra documentario e *fiction*. Moroni, attraverso i suoi personaggi, svela più volte la presenza della cinepresa, avvertendo così che non si è in presenza di una manifestazione diretta della realtà, bensì di una manipolazione e di una mediazione effettuata da chi sta realizzando il lungometraggio.

<sup>506</sup> R. Escobar, "Il Sole 24 Ore", 20 maggio 2007.

<sup>507</sup> Una donna che con la sua curiosità per la diversità culturale di Licu e con il suo desiderio di provare gioielli e vestiti tipici della tradizione indiana, dimostra una certa eterofilia. Lo straniero diviene gradevole perché offre esperienze piacevoli, inedite ed esotiche e la sua presenza rappresenta un'interruzione della monotonia. La differenza appare un dono e un privilegio per una collezionista di esperienze, cioè un individuo che gode di buone condizioni economiche e culturali e adotta atteggiamenti ispirati alla flessibilità e all'apertura.

culturale ma cerca anche di apparire il più occidentalizzato possibile e segue il cinema americano. È molto legato alle sue tradizioni culinarie<sup>508</sup> e culturali e alla sua religione (Islam), ma è determinato a vivere nel nostro paese. Insieme a Licu, inoltre, la macchina da presa si muove all'interno dell'Esquilino ed entra in contatto con la realtà multiculturale che caratterizza il quartiere.

All'arrivo della notizia del matrimonio, Licu si reca felice da un amico per comunicargli la lieta notizia, chiede due mesi di ferie al datore di lavoro, che alla fine concederà un solo mese non retribuito, si fa prestare la quota necessaria ad affrontare le spese per la cerimonia e parte per il Bangladesh. Il film, insomma, mostra la vita del protagonista senza impalcature ideologiche e, senza alcuna pretesa di denuncia sociale, letteralmente lo pedina durante la sua vita:

Non c'è mai preoccupazione didascalica, in *Le ferie di Licu*. Non c'è niente che Moroni debba o pretenda dire dell'immigrato Licu. Davanti i suoi occhi non c'è un immigrato, appunto, ma un individuo nella sua irripetibile ricchezza umana. Sono le sue emozioni che lo emozionano, e che perciò emozionano anche noi. Quando il bengalese telefona al suo padrone, per chiedergli i due mesi di ferie necessari a tornare in patria e sposarsi, una prospettiva meno attenta alla singolarità avrebbe messo in risalto soprattutto l'ingiustizia che sta dietro questa richiesta. Licu non fa ferie da due anni, e il suo padrone comunque non glielo pagherà. Tutto questo in platea veniamo a sapere, ascoltando la telefonata. Ma lo veniamo a sapere come "accessorio" rispetto al fatto davvero importante. E il fatto davvero importante è l'entusiasmo di Licu, la sua decisione coraggiosa di partire in ogni caso. Moroni non fa prediche, nemmeno prediche che sarebbero sacrosante<sup>509</sup>.

La stessa discrezione il regista la mostra nel descrivere la realtà multietnica della Roma contemporanea e le manifestazioni di protesta contro questo stato di fatto. Il testo non si concentra sulle discriminazioni che colpiscono gli immigrati, ma la scena della telefonata di Licu e la scritta: «mangia e compra italiano. Per l'onore d'Italia Cina e Islam fuori» che il nostro protagonista incontra lungo il suo peregrinare per le strade cittadine, suggeriscono un clima di tensioni sociali. Inoltre, l'immagine di alcuni bambini di origine cinese che guardano un *cartoon* in italiano comunica con una certa dolcezza la realtà multietnica del nostro paese.

In Bangladesh, la cinepresa segue Licu durante le trattative con la famiglia della futura moglie (Fancy Khanam) e nel corso del matrimonio<sup>510</sup>. Viene ripresa così la povertà di una terra a metà strada tra tradizione e modernità. L'indigenza di larghe fasce della popolazione del paese asiatico è palpabile nelle case fatiscenti e nelle strade fangose del villaggio rurale da cui proviene il giovane protagonista. Modelli comportamentali di tipo tradizionale si evincono invece durante le trattative familiari, nell'uso degli abiti e nella celebrazione della nuova unione coniugale.

Molto significative appaiono le parole della madre della sposa: «scusa, ti vorrei dire una cosa, con così poco tempo il padre di Fancy ha dei problemi. In questo periodo lui non ha soldi quindi tu non puoi avere niente, puoi avere solo la ragazza. Per averla ecco quello che serve: a tua sorella ho già detto che dovreste dare 20-25.000 Tk. Se pensi non si possa fare così, allora il padre di Fancy dice che dovrai aspettare due anni. Mi ha detto che per lui si potrebbe fare anche domani, ma non ha soldi [...]. Ma non lo deve sapere nessuno della nostra famiglia. Se lo scoprissero Fancy perderebbe la sua dignità [...]. Siamo arrivati a una conclusione positiva, adesso sono tutti contenti, tu sei contento, io sono contenta. Adesso sei mio genero. Ora che ci siamo messi tutti d'accordo stabiliamo che il matrimonio sarà mercoledì. Dopo porterai Fancy a Tangail e poi fai come ti pare, l'appendi al soffitto o le fai

---

<sup>508</sup> Licu mangia sempre bengalese, anche perchè non si è ancora perfettamente abituato alla nostra cucina. Appena sposato, infatti, dice alla moglie che una volta giunta in Italia avrà difficoltà per i primi periodi con la nostra alimentazione: «là mangiano pasta con cozze e vongole!». Si marca così una differenza culturale.

<sup>509</sup> R. Escobar, "Il Sole 24 Ore", cit.

<sup>510</sup> In questa parte del film, lo spettatore viene a sapere che anche un altro fratello di Licu è emigrato, questa volta a Singapore. Questo ulteriore tassello del quadro sociale e culturale da cui proviene il nostro protagonista ci porta a presumere l'esistenza di una cultura migratoria diffusa nella società bengalese e di una precisa strategia familiare per differenziare quanto più possibile le entrate economiche.



mangiare il *pura barir chomchom*. Noi cediamo tutti i diritti». Come si evince da queste parole, i comportamenti dei vari personaggi, le definizioni dei ruoli di genere e lo schema delle relazioni sociali sono improntati su modelli di riferimento e su valori di tipo tradizionale. Il ruolo della donna appare subordinato a quello dell'uomo e la trasmissione dei diritti su Fancy, dalla famiglia d'origine a Licu, esprimono proprio questa condizione.

Inoltre, su questo rituale assumono rilevanza anche considerazioni di ordine economico e i doni (saponette, profumi, prodotti per l'igiene personale, ecc.) portati da Licu dall'Italia: «Sapete quando ho aperto la valigia, mi sono commossa nel vedere tutte le cose che Licu ha portato. Su ogni oggetto c'era la "F" di Fancy, sulla catenina, sulla cavigliera, perfino sul profumo. C'erano 4 valigie, mi sono commossa vedendo che su ogni cosa c'era la "F". Non le ha fatte aprire per paura che le sorelle gliel'prendessero. Ha pagato 70.000 Tk all'aeroporto. Dopo il matrimonio ti donerà anche altre cose. 70.000 Tk solo per le tasse aeroportuali. Pensa con quante speranze è venuto. Per la dote ha speso 500.000 Tk».

L'incontro tra Fancy e Licu si basa quindi su rigide norme sociali, ma il giovane bengalese esprime anche la sua diversità, dovuta ad uno stile di vita di tipo occidentale: «ti dico una cosa (*rivolgendosi a Fancy*), a me piace la moda. Oggi per questa occasione mi sono vestito in modo formale (*con abiti tradizionali*), ma di solito mi vesto come un modello, raramente mi vesto così. Io seguo la moda. Noi siamo qui, gli altri sono lì ad aspettarci, mi dà fastidio, io vorrei stare con te fuori di qui, sotto il cielo. Non sarebbe meglio?». Con queste parole Licu segna la sua distanza, che deriva in larga parte dalla sua esperienza migratoria, e quando prende il cellulare per fotografare la futura sposa, manifesta con un oggetto la coesistenza di tradizione e modernità nei suoi schemi di riferimento. È un individuo tra due società, ha un'identità fluida e vive una sorta di transnazionalismo culturale, nel senso che ha una visione incentrata su una bifocalità che collega due tradizioni culturali tra loro differenti e vive un percorso identitario estremamente flessibile e mutevole. Licu, un immigrato che nella prima parte del racconto appare fortemente occidentalizzato e sembra sforzarsi con tutto se stesso per apparire il più italiano possibile, nel momento in cui si sposa recupera la sua cultura d'origine:

Sono stato molto sorpreso dai cambiamenti che il personaggio di Licu ha mostrato dall'istante in cui si è assunto il ruolo di marito. È come se da quel momento avesse dovuto ergersi a baluardo di tutta la sua tradizione, proteggere di fronte al mondo l'onorabilità di sua moglie e del proprio matrimonio, e con essi di tutta la sua comunità. Dopo le nozze ho percepito in Licu la responsabilità di essere tutore non so bene se dei precetti islamici o della loro abituale configurazione comportamentale e sociale<sup>511</sup>.

Cultura di provenienza e cultura della società d'arrivo costituiscono in Licu due tratti che convivono in contemporanea nella sua persona. In lui, modernità e tradizione coesistono e si mescolano per dar vita a un inedito percorso culturale ed identitario.

Il contrasto tra valori di riferimento della terra d'origine e quelli della società d'accoglienza, si manifesta ancora più esplicitamente quando i due giovani sposi ritornano a Roma<sup>512</sup>. I pianti di Fancy per l'allontanamento dalla famiglia e dalla sfera degli affetti e la nostalgia per la terra natia, quando rivede il film del suo matrimonio, gradualmente lasciano spazio a nuove sensazioni di curiosità per quel mondo, l'Italia, in cui è stata catapultata e osserva dalla finestra di casa. Fancy, non esce senza Licu, rimane in casa, studia l'italiano e viene sempre più incuriosita da questo nuovo mondo in cui si trova a vivere. Vuole, infatti, andare con un'amica a frequentare la scuola di italiano per stranieri e guarda la televisione e i film di Bollywood che il marito porta la sera a casa. Anche in lei, dunque, iniziano a coesistere due realtà culturali di riferimento.

---

<sup>511</sup> V. Moroni, *Sulle Tracce di Licu. Conversazione con Vittorio Moroni*, Rai cinema, Roma, 2007, p. 10.

<sup>512</sup> È da notare che la distanza tra le due tradizioni culturali, quella bengalese e quella italiana, è rimarcata dal fatto che mentre da noi è il 2006, in Bangladesh si festeggia il capodanno del 1413. Un'altra diversità viene manifestata da Licu al suo arrivo a Roma, quando racconta ad un amico di origine cinese che sua moglie da quando è arrivata in Italia gli sembra più scura di carnagione. Questa percezione distorta dalla realtà è dovuta probabilmente al repentino passaggio da un universo culturale ed etnico all'altro.

Licu, dal canto suo, si dimostra perplesso, non sa come comportarsi e come trovare un nuovo equilibrio tra la visione tradizionale di matrimonio, le richieste della moglie e la società occidentale. Questo scontro è riassunto dalle parole di un connazionale con cui parla: «quando le nostre donne vengono qui, diventano libere, si sentono libere, non hanno più rispetto dei mariti. Quando mia madre vedeva mio padre aveva un po' di timore. Quando vengono qui, questa cosa un po' si perde. Si sentono italiane, come se avessero un'educazione europea. Se poi hai da ridire, ti contestano pure. Qui la legge è così. Se provi a dire loro qualcosa, magari chiamano la polizia e va a finire che la legge dà ragione a loro. Per questo loro si sentono forti. I mariti devono essere fermi. Lei mi teme, mi rispetta? Allora va tutto bene. Le mogli degli uomini che non sono fermi pensano di essere libere, come i bambini che ti saltano addosso. Così si crea il problema. Qualunque cosa provi il tuo cuore, fuori deve apparire fermo, è così che si deve fare. Se ti vede arrabbiato e fermo, lei ti rispetta. La ami? Va bene, però tieniglielo nascosto!». Ne esce fuori un'immagine minacciosa della società italiana, visto che può istigare la donna alla ribellione e disgregare l'armonia familiare basata su una differenziazione tradizionale delle identità di genere.

Lo stesso Licu ribadisce il suo conflitto interno, tra il mantenimento della tradizione e l'accettazione delle istanze emancipatrici della moglie, quando parla con la sua amica italiana e afferma (non senza perplessità): «a me piace con i capelli più chiari. A lei piace. Le piacciono chiari perché ha visto le italiane che se li colorano. Vuole fare come fanno le italiane. No, lei non vuole amiche. Le piace solo uscire con me. Non sono geloso, è che lei è arrivata da poco! No, io credo in lei. Da sola non esce mai, esce solo con me». Licu sembra, allora, fare un passo indietro nel suo personale percorso identitario e culturale. Però, l'acquisto di un paio di stivali e l'immagine dei due giovani sposi che escono di casa per andare a pattinare sul ghiaccio segna, o quantomeno fa intravedere, la possibilità di nuovo equilibrio, di un compromesso tra le varie alternative possibili, che crei finalmente un nuovo equilibrio sul piano culturale. In un certo senso, è come se con le battute finali del film il regista, pur non offrendo una precisa prospettiva né alcuna risposta alle domande che percorrono l'intero testo, lasciasse intendere una nuova possibilità di compromesso culturale, di bilanciamento tra due prospettive, di accordo tra due persone consapevoli di provenire da un'altra tradizione, che portano con sé come patrimonio di riferimento, ma che cercano in tutti i modi di adattare al contesto sociale in cui hanno deciso di vivere.

L'immagine di Fancy alla finestra mentre osserva le strade di Roma, appare un interrogativo visivo sulla possibilità d'inserimento di questa donna, e di conseguenza dell'intera coppia, nella società italiana e sulla sua abilità nel districarsi tra due stili di vita e due visioni del mondo che ormai inevitabilmente fanno parte della medesima esperienza. Si segna così un concetto ribadito più volte nel corso di questo lavoro: la posizione liminale dell'immigrato, a cavallo tra due culture, e il suo transnazionalismo, ovvero la sua bifocalità che lega in un unico vincolo società di provenienza e società d'approdo. La macchina da presa di Moroni è valutativa in senso weberiano, non esprime giudizi di valore ma si fissa al centro del flusso degli avvenimenti per ritrarre alcuni gesti significativi - scelti dal regista anche grazie alla sua visione di uomo occidentale che seleziona gli elementi e i punti di diversità e di contatto tra il suo modo di vedere le cose e quello dei protagonisti della pellicola - che possono dare il senso della mobilità culturale implicita nell'esperienza migratoria e del dinamismo delle singole identità culturali.

Un altro film che descrive le dinamiche culturali connesse al processo migratorio è *Billo-il Grand Dakhaar* di Laura Muscardin (2008), una commedia di successo in vari festival internazionali, prodotta con il sistema del *Coproducers*, a cui ha partecipato anche Youssou N'Dour, che rappresenta il primo esempio di coproduzione italo-senegalese. La pellicola racconta la graduale integrazione nella nostra società di un immigrato senegalese di nome Thierno (Thierno Thiam). Il protagonista arriva in Italia da clandestino, inizia a lavorare come venditore ambulante e trova un alloggio presso un connazionale che gli subaffitta un posto letto. Arrestato per un caso di anonimia come terrorista islamico, viene poi rilasciato una volta scoperto l'errore. Solo, disperato e con il foglio di via trova sostegno nel connazionale Pap (Paul N'Dour) e in una coppia di gay italiani (Marco Bonini e Paolo Gasparini) che gli

affittano una stanza nel loro appartamento. Inizia a lavorare, grazie al diploma di sarto modellista conseguito nel suo paese, presso un tappeziere e, successivamente, si mette in proprio nel settore della moda. Nel frattempo, la madre (Daba Soumané) gli organizza il matrimonio con una cugina (Carmen de Santos) di cui era innamorato da ragazzo. Thierno, però, convive ora con Laura (Susy Laude), da cui aspetta anche un figlio. Nonostante ciò, rientra in patria e sposa Fatou e, essendo poligamo, quando ritorna in Italia convola a nozze anche con Laura.

Il film, molto divertente e ben realizzato, ma a volte un po' bonario, affronta diverse tematiche spinose con tono leggero:

- le difficoltà d'inserimento degli immigrati irregolari e il conseguente rischio di comportamenti devianti a seguito dell'esclusione sociale. Thierno, infatti, appena uscito di prigione ha la tentazione di entrare in affari con un italiano conosciuto durante il periodo di detenzione. Il protagonista si giustifica con Pap dicendo: «Pap, questi soldi mi servono per comprare i documenti e i documenti mi servono per lavorare in questo paese e restare qui [...]. Non voglio fare l'ambulante, non voglio vendere, voglio un lavoro mio [...]. Non voglio niente, ti sto dicendo che voglio un lavoro pulito. Pap, da quando sei arrivato tu le cose sono molto cambiate». Si sottolinea così, da un lato il maggiore rigore delle politiche migratorie rispetto al passato, dall'altro come l'allargamento degli spazi di irregolarità spesso faciliti l'insorgenza di comportamenti illegali. Alla fine, Thierno sceglie di inserirsi nella società italiana attraverso un percorso di legalità;

- la diffidenza che si abbatte sullo straniero nella società ospitante. Thierno, appena giunto in Italia, sale su un autobus urbano e saluta gli altri passeggeri, ma viene guardato con sospetto. La sequenza in cui è arrestato richiama inoltre il timore della società d'accoglienza per la minaccia islamica e per la possibilità che atteggiamenti oppositivi o antagonisti si sviluppino all'interno delle comunità immigrate presenti sul territorio. Il comportamento caricaturale del poliziotto, amplifica in maniera umoristica l'ansia collettiva e la sfiducia generalizzata verso la presenza straniera;

- la scelta di percorsi di formazione spendibili sul mercato internazionale del lavoro. Thierno ha studiato per diventare sarto perchè sa di apprendere una professione che può offrirgli alcune possibilità una volta intrapreso un percorso migratorio. Arriva in Italia sognando di poter lavorare nel campo della moda e costruire un futuro più vantaggioso per lui e per l'anziana madre. Invia, infatti, le rimesse in patria e cambia in meglio le condizioni di vita dei familiari, mostrando in questo modo come l'emigrazione possa rappresentare una risorsa per lo sviluppo dei paesi di provenienza;

- il rifiuto da parte dei giovani italiani per alcune professioni considerate di minore prestigio sociale. Alberto, il tappeziere da cui lavora Thierno, manifesta questa condizione di disoccupazione volontaria dichiarando: «in realtà cerco un aiutante, mio figlio non ha voluto fare questo mestiere. È un lavoro vero, di soddisfazione». L'italiano, appagato dall'impegno dell'immigrato, decide anche di metterlo in regola, ma quando vede uscire dal negozio una cliente un po' adirata, che aveva cercato di concupire l'immigrato ma ne era stata rifiutata, sospetta un comportamento illecito da parte del senegalese e lo licenzia. Si ricalca così la tematica della diffidenza verso lo straniero e l'atteggiamento ambivalente degli autoctoni;

- l'imprenditoria straniera,. Thierno dopo aver perso il lavoro, decide di mettersi in proprio e realizzare i modelli che lui stesso disegna. Vende così i propri prodotti direttamente ai commercianti. L'attività imprenditoriale è poi sostenuta da Pap, che presta del denaro, e da Paolo, fratello di Laura e coinquilino di Thierno, che gli commissiona le divise per la palestra di cui è titolare. Un cliente del centro sportivo, vedendo i modelli creati dal senegalese, si propone infine di fargli da piazzista.

Tutte queste tematiche sono però da contorno al vero centro focale del film: l'integrazione dello straniero e le dinamiche culturali ad essa connesse. Thierno - che in alcuni casi in Italia si fa chiamare Billo - è, come Licu, un individuo che si muove, non senza difficoltà, tra due società e tra due culture differenti. Il doppio nome segna proprio questa condizione dicotomica e il costante tentativo del protagonista di districarsi tra due mondi apparentemente inconciliabili. Sia la comunità senegalese sia quella italiana, infatti, inizialmente appaiono

chiuse e ostinate a difendere la propria stabilità culturale e i confini che delimitano la loro presunta identità originaria.

La madre di Thierno lo invita più volte a stare attento alle donne bianche e avvisa il figlio, con una certa rigidità, di non portarle una sposa italiana. Quando Thierno/Billo ritorna in Senegal, la madre lo rimprovera di non portare più gli amuleti che gli aveva regalato alla sua partenza: «sono convinta che tutti gli amuleti che gli avevo dato non li ha riportati. Dove stanno? [...] Come ti permetti? Hai perso tutti gli amuleti tranne quello che hai al braccio? Thierno, non sto scherzando, non sto ridendo. Quando andate in occidente, prendete subito le abitudini dei bianchi. Questo non è una cosa buona, lo sai?». La stessa diffidenza la manifesta Fatou, la moglie senegalese, quando lo minaccia di non portare figli bianchi e, all'inizio del film, il connazionale che subaffitta a Thierno un posto letto: «lasciate stare i bianchi. Siete venuti qui per lavorare, per aiutare le vostre famiglie. Loro sono in paradiso, noi abbiamo problemi. Devi stare attento. Lasciate perdere i bianchi».

Sul versante italiano, sono i genitori di Laura e Paolo a mostrare difficoltà nell'accettare la diversità, sia quella culturale e razziale dell'immigrato, sia quella sessuale del figlio gay. L'atteggiamento del padre in costante silenzio, mentre la moglie cerca di interloquire con Thierno/Billo e manifesta la sua visione stereotipata dell'Africa e delle sue tradizioni culturali, esplicita questo rifiuto. Anche Paolo, una volta venuto a sapere del matrimonio combinato, avverte la sorella del pericolo di continuare una relazione con un uomo che possiede un'altra visione del mondo: «Laura s'è andato a sposare, me l'ha detto Pap [...]. Lo capisci che tu hai bisogno di tranquillità adesso, di calma, di serenità. Hai bisogno di garanzie psicologiche per portare avanti la gravidanza. Lo capisci che lui non può dartele. Ma l'hai visto com'è. È uno così... Insomma in Africa ci sarà un'altra cultura, ma non tu ce la fai».

La scelta di Laura di andare oltre gli stereotipi e i pregiudizi e di auto-determinare la propria vita, apre una prospettiva di dialogo, di tolleranza e convivenza tra le due culture di riferimento, nonché la possibilità di riconoscere il necessario mutamento culturale. Laura e Thierno/Billo, con la loro decisione si aprono ad un'ibridazione culturale reciproca e instaurano un legame diretto tra le due tradizioni di riferimento. Il processo migratorio coinvolge, infatti, due universi che instaurano tra di loro continui scambi, a livello culturale e non solo, e, di conseguenza, tendono a modificarsi. Le due comunità inizialmente chiuse, ad un certo punto sono costrette ad aprirsi e devono mutare reciprocamente. Senza questo mutuo cambiamento i due protagonisti del film non riuscirebbero a sposarsi e la prospettiva di un dialogo interculturale apparirebbe irrealizzabile.

L'interculturalità sorge, infatti, dall'esigenza di progettare uno spazio aperto all'interno del quale le differenze tra gli individui e tra le comunità possono trovare un terreno di negoziazione. La possibilità del vivere comune non deve sfociare né nell'annullamento delle specificità individuali e collettive, né in conflitti insanabili. Le diverse problematiche che scaturiscono dall'incontro con l'altro richiede allora un pensiero dialogico, plurale, sinfonico, capace di favorire l'espressione e la salvaguardia di ogni cultura a partire dalla sua storicità. Questo necessita della consapevolezza che le culture non sono totalità coerenti, ermeticamente sigillate, autonome e autosufficienti, ma realtà storiche, fluide, dinamiche, incessantemente in contatto tra loro<sup>513</sup>. Per far ciò occorre la collaborazione e la disponibilità di entrambe le parti interessate sia a livello individuale, sia a livello collettivo. Il rapporto tra le varie culture deve eludere tanto l'omologazione quanto la gerarchizzazione dei diversi universi valoriali attraverso un lavoro di de-ontologizzazione delle forme tradizionali con cui questi rapporti si sono strutturati sul piano pratico e su quello speculativo. È necessario elaborare quindi molteplici strumenti logico-linguistici per la conoscibilità, la narrazione e la comprensione delle culture e dei loro nessi, concentrarsi sui presupposti che possono favorire lo sviluppo di un dialogo interculturale e instaurare un "etica del mutuo riconoscimento responsabile" capace di coltivare reciprocità e relazionismo<sup>514</sup>. In questo modo sarà quindi possibile favorire l'assunzione consapevole, con un atto di auto-obbligazione, di un impegno

---

<sup>513</sup> G. Cacciatore, G. D'Anna, *Interculturalità*, Carocci, Roma, 2010.

<sup>514</sup> G. Cacciatore, G. D'Anna, *Interculturalità*, cit.

attivo e di un'autentica responsabilità nei confronti del prossimo e promuovere, contro una visione omogeneizzante o un appiattimento delle identità e delle culture, i diritti di tutti gli esseri umani<sup>515</sup>. In un certo senso è proprio questo quello che fanno Laura e Thierno/Billo. Queste due persone, insomma, scelgono per loro bene, auto-determinano la loro vita e si assumono la responsabilità delle proprie scelte. Così facendo modificano il mondo circostante. La loro scelta diviene prassi nell'effettività della storia. La cultura vivifica, ossia civilizza, l'uomo che la apprende. Essa è una realtà dinamica costituita da continui atti del rivivere attraverso cui cambia e si modifica. In questo senso la cultura diviene intercultura, in cui ogni individualità si incontra con le altre e permette all'uomo di agire in maniera più responsabile sul mondo.

I processi migratori, dunque, hanno forti ripercussioni sul piano culturale e instaurano legami transculturali tra le società interessate dai flussi. Una ridefinizione delle identità culturali, tra conservazione del passato e apertura all'innovazione, appare quindi inevitabile sia per l'immigrato e la società d'origine, sia per la società di destinazione. L'incontro con l'altro favorisce una sorta di sincretismo culturale e porta a ridefinire le identità nazionali. Al rischio sempre possibile di una chiusura identitaria, che si richiama ad una presunta particolarità ancestrale, si contrappone quindi la possibilità di un nuovo *bricolage* culturale tra cultura d'origine e cultura d'arrivo. Il processo migratorio non può comportare solo l'assimilazione del migrante, che gli impone di dismettere la propria identità originaria, ma deve anche indurre nella società d'accoglienza un cambiamento di prospettiva, una rinnovata consapevolezza che l'aggregazione di nuovi strati di popolazione comporta anche delle modifiche e un inedito atteggiamento da parte degli autoctoni. Pratiche di adattamento selettivo e "creolizzazione" della cultura e delle identità divengono così dei nuovi possibili presupposti della società<sup>516</sup>. I processi migratori, insomma, producono la possibilità di identità culturali multiple, fluide e sincretiche:

[...] a partire da un'epistemologia costruzionista, si mette in evidenza che differenze, identità e culture non sono date ma prodotte in un'opera continua di mediazione, confronto, adeguamento e conflitto tra possibilità differenziate. Non esistono come realtà pure, ma solo come processi intrinsecamente caratterizzati da contraddizione, instabilità, mutamento e miscelazione<sup>517</sup>.

La cultura e la società non sono allora qualcosa di chiuso e rigido, come una pelle in cui le diverse identità sociali sarebbero cucite, ma sono aperte e in continuo mutamento. I sistemi culturali sono dunque strutture mobili e, da sempre, in contatto con altre culture. La storia dell'uomo, è una storia di mobilità, di contatti, di scambi di merci, idee, valori e di ibridazioni

---

<sup>515</sup> L'universalismo normativo si può dunque conciliare con il riconoscimento delle differenti identità culturali. Per rendere concretamente operativo questo principio, è necessario un approccio binario che coinvolga, da un lato le istituzioni formali legislative, politiche e giudiziarie, dall'altro la società civile con le sue associazioni informali di cittadini, i gruppi d'interesse e i movimenti sociali. L'incommensurabilità tra visioni del mondo e sistemi di credenze diverse è filosoficamente incoerente, in quanto i conflitti politici e sociali possono essere appianati attraverso un'azione dialogica diretta a creare nuovi compromessi. Oggi siamo presi in reti di interdipendenze sbalorditive e sconcertanti, di fronte alle quali i diritti delle culture di mantenere la propria specificità possono realizzarsi solo attraverso rischiosi dialoghi con altre culture, i quali possono condurre tanto all'alienazione e al conflitto, quanto alla comprensione e alla conoscenza reciproche. Necessitiamo, allora, della creazione di una rinnovata visione umanistica, di un nuovo umanesimo capace di orientare l'azione dell'uomo nel mondo e di scongiurare la crisi del nostro tempo. L'uomo, insomma, sceglie per sé, auto-determina la propria vita e assume la responsabilità delle proprie scelte.

<sup>516</sup> La letteratura su questi argomenti è immensa. Di particolare interesse risultano però alcuni lavori come: A. Appadurai, *Modernità in polvere. Dimensioni culturali della globalizzazione*, Meltemi, Roma, 2001; K. A. Appiah, *Cosmopolitismo. L'etica in un mondo di estranei*, Laterza, Roma-Bari, 2007; S. Benhabib, *La rivendicazione dell'identità culturale*, cit.; J. Clifford, *i frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999; J. Habermas, *L'inclusione dell'altro*, Feltrinelli, Milano, 2008; U. Hannerz, *La diversità culturale*, Il Mulino, Bologna, 2001; P. Levitt, *Building bridges: what migration scholarship and cultural sociology have to say to each other*, in «Poetics», n. 33, 2005, pp. 49-62; A. Sen, *Identità e violenza*, cit.; T. Todorov, *La conquista dell'America. Il problema dell'altro*, Einaudi, Torino, 1984.

<sup>517</sup> E. Colombo, *Una generazione in movimento*, in R. Bosisio, E. Colombo, L. Leonini, P. Rebughini, *Stranieri & italiani. Una ricerca tra adolescenti figli di immigrati nelle scuole superiori*, Donzelli, Roma, 2005, p.54.

culturali. Bisogna, in un certo senso, ragionare per “logiche meticcie”, cioè abbandonare lo spirito classificatorio, che mette in evidenza gli elementi di diversità che giustificerebbero (e indurrebbero) identità forti, e presupporre un sincretismo originario che favorisce un indebolimento dei confini in favore di una maggiore continuità culturale. Continuità peraltro esistente, ma non riconosciuta<sup>518</sup>.

In questa prospettiva, il film della Muscardin diviene un utile strumento di conoscenza e un attivatore di capacità riflessive e autopoietiche, capace di aiutarci nel tortuoso percorso di superamento delle nostre paure e di partecipazione ad un nuovo ordine condiviso. Questo testo può rappresentare un aiuto per superare certe visioni differenzialiste, che considerano la diversità un pericolo per la purezza, così da avvicinarci ad una prospettiva interculturale che fa della diversità una risorsa su cui investire per attivare processi di negoziazione dell'ordine sociale, all'interno del quale ogni interlocutore apporta la propria diversità.

L'immagine della festa a casa di Thierno con senegalesi e italiani o l'immagine dei ragazzini che giocano sulle spiagge del Senegal indossando la maglia della Roma comunicano proprio questa idea di interculturalità e il contatto tra due società che si realizza attraverso le dinamiche migratorie. Thierno e Laura divengono così il simbolo del cambiamento e in loro convivono elementi provenienti dal loro paese natale e componenti acquisiti dall'incontro con la diversità dell'altro. Le stesse società, infine, sono costrette a prendere coscienza delle novità e ad aprirsi alla tolleranza. La versione senegalese, curata da Youssou N'Dour, del *Barcarolo Romano*, appartenete alla tradizione romana, rende esplicita l'ibridazione culturale e la necessità di dialogo interculturale su cui ruota l'intero film.

*Machan, la vera storia di una falsa squadra* di Uberto Pasolini (2008) è invece un testo che descrive molto bene - incarnando lo spirito della più tipica commedia all'italiana, attenta ai sogni e ai desideri dei ceti popolari e sostenuta dalle interpretazioni di attori non professionisti che assicurano una maggiore verosimiglianza alla rappresentazione - il contesto sociale dello Sri Lanka, i suoi condizionamenti strutturali e le aspettative individuali che spingono a intraprendere l'esperienza migratoria. Il film è frutto di una coproduzione internazionale tra Italia, Germania e Sri Lanka. Nel paese asiatico la pellicola è stata particolarmente apprezzata per la descrizione accurata e realistica della società locale e dei suoi problemi. La storia è la trasposizione cinematografica dell'esperienza reale di 23 cingalesi che nel 2004 hanno costituito una finta squadra nazionale di pallamano, si sono fatti invitare in Baviera per un torneo, hanno ottenuto il visto e appena arrivati in Germania, dopo aver giocato tre partite, si sono dileguati disperdendosi così nel Vecchio continente. Questo espediente narrativo ha offerto al regista il pretesto per osservare da vicino la società cingalese e mettere a nudo alcune sue dinamiche.

Come si è avuto modo di evidenziare più volte nel corso di questa ricerca, la scelta di emigrare è determinata da condizionamenti di tipo sociale (l'estrema povertà dello *slum* in cui vivono molti protagonisti della pellicola, i livelli elevati di disuguaglianza sociale - simbolizzata dal contrasto tra il *resort* di lusso dove lavorano alcuni personaggi e l'indigenza delle loro abitazioni o dal vecchio che fa la fila per l'ambasciata tedesca per conto di un ricco signore - la mancanza di reali opportunità di guadagno e i debiti che ad esempio spingono la moglie di uno dei protagonisti a decidere di andare in Medio Oriente per lavorare), ma soprattutto dalle aspirazioni personali e dalle specifiche definizioni che si danno della società di partenza e di quella d'arrivo: descrizioni che per la verità spesso tendono ad idealizzare le condizioni di vita nella società di destinazione<sup>519</sup>. Molto significativo da questo punto di vista

---

<sup>518</sup> J. L. Amselle, *Logiche meticce. Antropologia dell'identità in Africa e altrove*, Bollati Boringhieri, Torino, 2004, p. 10.

<sup>519</sup> La percezione della società d'accoglienza come terra d'abbondanza e felicità è raffigurata anche mediante il ricorso ad una donna che riceve sistematicamente da un parente emigrato in Italia i più innovativi elettrodomestici. Questi vengono custoditi gelosamente, anche se non possono essere utilizzati poiché l'abitazione è sprovvista di energia elettrica. I regali divengono allora solo uno *status symbol* attraverso cui vantarsi con le vicine di casa e denigrare il marito, e non degli oggetti utili a migliorare le condizioni di vita dell'unità familiare. Questa figura mostra quindi il mito emigratorio presente nella società cingalese, anche quando non produce alcun *feedback* reale. Sarà lei, infine, a chiedere a Stanley e Manoj, i due organizzatori del folle progetto, di accettare il consorte nella falsa squadra di pallamano.

appare il dialogo tra Manoj (Gihan de Chickera), Stanley (Dharmapriya Dias) e Vijith (Namal Jayasinghe): «S: te le lascio tutte a te le buone cause, io voglio solo i soldi per il visto; V: Stanley, machan<sup>520</sup>, non te lo daranno mai il visto per andare in un paese di bianchi. Com'è che non capisci. Quelli non li vogliono i pezzenti come te. Non sanno cosa farsene. Là vogliono solo i nostri dottori e le nostre infermiere; M: non mi interessano le tue teorie. Io so solo una cosa, che là è molto più bello di qua. I paesi sono più belli, la gente è più bella e ci sono opportunità e l'aria è pure migliore; V: Manoj, ma che cazzo dici? Sono solo un mucchio di stronzate. Nessun paese è come il tuo paese. Fuori sarai sempre uno di seconda classe; S: perchè qui siamo di prima classe?».

Il film si concentra indirettamente anche sull'irrigidimento delle politiche migratorie dei paesi di accoglienza e sulla selezione dei soli migranti altamente qualificati. Il funzionario dell'ambasciata tedesca che rifiuta la richiesta di visto di Manoj e Stanley riassume perfettamente questo stato di fatto: «non avete prove di potervi mantenere in Germania [...]. Non avete un'assicurazione sanitaria e potreste diventare un peso per il nostro servizio sanitario. Mi dispiace. La vostra richiesta di visto è respinta». Manoj<sup>521</sup>, angustiato dal rifiuto, afferma: «Non vogliamo la vostra carità. Vogliamo solo lavorare e mandare i soldi a casa [...]. Perchè non date una possibilità alla gente come noi?». Ecco allora che si concretizza il contrasto tipico della nostra epoca tra spinte migratorie da una parte e chiusure legislative dall'altra. L'enorme differenza nelle condizioni di vita diviene allora la molla che fa scattare le crescenti tendenze migratorie.

La condizione di marginalità ed esclusione sociale che l'immigrato vive una volta giunto a destinazione è invece ribadita da uno dei membri della finta squadra di pallamano: «Suresc, tu chi sei un inserviente? No, tu non sei un inserviente. (*in inglese*) tu chi sei? Un pescatore del cazzo. Tu non sei un pescatore, non sei neanche più del Bangladesh. E tu? Tu non sei più un dottore. Tu non sei nessuno. E io, che sono io? Non sono più nemmeno quel mezzo ladro truffatore di prima. Lo capite che qua non siamo più niente, più nessuno. Non siamo niente, abbiamo perso tutto. I nostri paesi, i nostri nomi. Tutto andato. Non siamo più niente. In quelle strade là fuori, ognuno di noi ricomincia una vita senza essere niente, nessuno, dei morti. Vedete questa: *The Sri Lanka National Handball Team*. Quando ci separeremo, a nessuno fregherà più niente di noi, ma adesso se giochiamo come una squadra e siamo uniti, possiamo cominciare questa vita ed essere qualcuno. Basta farsi massacrare dai tedeschi». Queste parole, allora, segnano l'inizio del percorso d'inserimento nel nuovo contesto sociale. Un'incorporazione segnata da subordinazione, marginalità e dalla perdita delle precedenti posizioni sociali che caratterizzavano i vari personaggi nel paese di provenienza. Una volta intrapreso il percorso migratorio, si determina un mutamento dei riferimenti culturali e l'acquisizione di un nuovo *status*, spesso in termini di inversione e non di elevazione. Lo straniero, in quanto tale, perde la propria specificità e il posto che ricopriva nella società d'origine per entrare in un nuovo contesto dove dovrà ricostruire la propria esistenza ed acquisire una nuova collocazione nella gerarchia sociale. Come si è visto, spesso questa inversione di *status* porta gli immigrati a ricoprire i gradini più bassi della gerarchia sociale nella società d'accoglienza e il misconoscimento giuridico dei loro diritti civili, divenendo così delle "Non-persone"<sup>522</sup>. La finta squadra composta da cingalesi, tamil, profughi afgani e pakistani (metafora di tutti i migranti terzomondiali che si dirigono verso il ricco Occidente) diviene allora il simbolo di un riscatto e il mezzo attraverso cui, non solo entrare regolarmente

---

<sup>520</sup> *Machan* è una parola tamil che significa cognato, ma viene utilizzata anche dai cingalesi come intercalare con il significato di amico. Tra il governo dello Sri Lanka e la minoranza tamil si è combattuta una vera e propria guerra civile durata all'incirca venticinque anni. L'utilizzo di un vocabolo tamil da parte della maggioranza cingalese assume dunque un valore simbolico e segna l'unicità di questo popolo nonostante le divisioni etniche.

<sup>521</sup> Il progetto di Manoj di emigrare in Germania è sostenuto dall'intera famiglia. La scena della benedizione dell'anziana nonna, come buon auspicio per l'ottenimento del visto, indica la coesione familiare e l'individuazione dell'emigrazione come risorsa utile a migliorare le condizioni di vita e a differenziare le entrate familiari.

<sup>522</sup> A. Dal Lago, *Non persone*, cit.

in Germania, ma soprattutto ribadire la propria esistenza e il proprio apporto alla società di destinazione.

Il film nel complesso è molto piacevole, divertente e ricolmo di sottili osservazioni sul società cingalese e sul fenomeno migratorio in generale. Molte altre tematiche affrontate dal testo sono già state esaminate nel corso delle pagine precedenti e quindi non saranno ulteriormente trattate. Un elemento di novità però è costituito dalla decisione di Manoj, dopo essersi vergognato dei suoi parenti durante la cena in hotel per festeggiare la sua partenza, di non andare più in Germania. La sensazione di disagio e di vergogna che Manoj prova alla vista dei suoi familiari a confronto con gli occidentali ospiti della struttura turistica, lo inducono a rinunciare al progetto migratorio per non dover un giorno turbarsi in maniera irreversibile della diversità e dell'arretratezza dei suoi familiari. Sensazione che sarà senz'altro accentuata dopo la sua esperienza all'estero: «mi sono vergognato della mia famiglia stasera. Avrei voluto che fossero diversi da quello che sono, capisci? Non voglio tornare a casa un giorno e odiarli per come sono». Questa scena rinvia a una considerazione reale. Molti migranti, infatti, quando rientrano in patria non riescono più a reinserirsi nella società d'origine e provano un senso di sradicamento che spesso li riporta a partire nuovamente. Inoltre, segnati da modelli culturali di riferimento ormai differenti, che hanno innestato a quelli tradizionali, si percepiscono come culturalmente più evoluti e rifiutano i modelli di comportamento e gli schemi valoriali che ancora segnano i loro compatrioti. Questa condizione può anche provocare un giudizio negativo nei confronti dei familiari stessi rimasti in patria. Proprio per questo timore Manoj decide di non partire e di non distaccarsi dal nucleo familiare e, di conseguenza, dalla cultura d'origine<sup>523</sup>. Questi processi non sono naturalmente una prerogativa dei più moderni flussi migratori. Reazioni simili e sensazioni di sradicamento culturale, che portano l'immigrato a sentirsi straniero nel suo stesso paese, sono state rilevate anche in molti emigrati italiani una volta rientrati in patria.

Un film che invece prova a mettere a nudo alcune problematiche interne alla cultura d'origine dei migranti, è *Corazones de mujer* di Kiff Kosoof (2008), uno pseudonimo utilizzato dai registi Davide Sordella e Pablo Benedetti. Il film - un *road movie* neorealista con innesti onirici, visivamente molto suggestivo, con una fotografia patinata e luminosa, inquadrature ravvicinate, ralenti, panoramiche ariose e con l'accostamento inedito per il cinema italiano tra linguaggio cinematografico e quello dei fumetti (che ricorda in un certo senso *Kill Bill* di Tarantino quando viene raccontata la storia del primo rapporto sessuale di Shakira) e tra narrazione filmica e interviste dirette ai protagonisti - descrive la storia di Zina (Ghizlande Walidi), una ragazza marocchina che ha perso la verginità e si reca a Casablanca per sottoporsi ad un'operazione e potersi in questo modo sposare. L'accompagna lungo il viaggio Shakira (Aziza Amehri), un sarto omosessuale incaricato anche di confezionare l'abito nuziale. Il Film cerca di indagare la condizione della donna e l'omofobia della società maghrebina, ma evidenzia anche il transnazionalismo dei due migranti, che vivono a cavallo tra due mondi (Italia e Marocco), e la possibilità che l'esperienza migratoria possa rappresentare una risorsa capace di generare un mutamento culturale nella società d'origine, assecondando così le istanze di libertà individuale.

Il film denuncia apertamente il tabù assoluto dell'omosessualità nel mondo arabo. Lo spettatore viene così a conoscenza di una condizione di emarginazione sociale e di negazione totale. Shakira prima di arrivare in Marocco abbandona il suo travestimento, getta in mare gli abiti e la parrucca e indossa una giacca maschile. In questo modo, cerca di evitare le conseguenze penali che minacciano coloro che manifestano apertamente la loro diversità: «i serpenti cambiano pelle ad ogni stagione. Noi lo possiamo fare tutti i giorni. Ma quello che c'è sotto cambia? O rimane uguale? Quello che siamo veramente...sotto la pelle [...]. Non voglio finire in galera in Marocco solo per un vestito e una parrucca. È la legge». Il personaggio allora s'interroga sull'inutilità delle disposizioni legislative che tendono a vietare

---

<sup>523</sup> La separazione dalla sfera degli affetti personali e dalla cultura natia è rappresentata nella scena della partenza dei membri della falsa nazionale di pallamano. Si ribadisce così, per l'ennesima volta nel corso di questa analisi, come la dinamica migratoria sia un processo sociale che implica non solo una mobilità geografica, ma soprattutto uno spostamento sociale e culturale con ripercussioni anche a livello affettivo.



le manifestazioni esterne, ma nulla possono contro la reale inclinazione sessuale. Il rifiuto della società è accentuato, inoltre, dal rigetto dei familiari di Shakira che fanno credere a suo figlio che il vero padre sia morto: «Quelli come te non si dovrebbero avvicinare ai bambini», afferma infatti con durezza uno dei fratelli del protagonista. Quando infine Shakira rimane vittima di un pestaggio, l'omofobia implicita nei discorsi si manifesta nella sua versione più radicale e violenta.

Per ciò che concerne la condizione della donna, il film mette in luce il maschilismo che caratterizza la cultura tradizionale marocchina. Zina viene mandata a Casablanca per essere "ricucita", altrimenti non potrà sposarsi («se ero uomo mi sposavo chi volevo»). La subordinazione della donna e il rifiuto dell'omosessualità sono esplicitati nel dialogo tra la protagonista e alcune donne incontrate lungo il viaggio: «avevamo un vicino uomo che di colpo ci ha detto: da oggi chiamatemi Amina. Si comportava proprio come una donna [...]. L'hanno preso degli uomini con la barba. Un gruppo di fanatici che uccidevano i gay. Non solo, i gay e le donne senza velo. L'hanno portato sulla spiaggia e l'hanno massacrato di botte. Dicono che se non sono uomini devono morire [...]. Sì, ma non per quello ti devono ammazzare. Infatti adesso sono finiti in carcere. Che serva a cambiare qualcosa. Ci sacrificano come bestie. Combattono questa guerra sul corpo delle donne». La scena dell'uccisione di un montone accostata, grazie ad un montaggio alternato che diviene parallelo-concettuale, alla sequenza del dialogo tra le donne rende visibile proprio la violenza sottintesa dalle parole. Il riferimento alle derive fondamentaliste di alcuni settori del mondo arabo appare qui evidente. Il corpo della donna diviene così il campo di battaglia di una lotta culturale tra un Islam moderato, capace di affermare la propria specificità identitaria e la propria tradizione culturale, ma in grado anche di aprirsi al nuovo in una dinamica dialettica con la modernità, e un Islam arroccato nella difesa estrema di un presunto originario complesso di valori tradizionali, esibiti anche in funzione politica per contrastare qualsiasi tipo d'innovazione e qualsiasi cambiamento socioculturale.

Zina diviene allora il simbolo di questa lotta. La sua immagine mentre prova il velo, riassume perfettamente la lotta interiore di questa donna combattuta tra l'accettazione di una tradizione che la vuole rinchiusa in una precisa identità di genere e il suo desiderio di libertà ed emancipazione. Zina, impossibilitata a manifestare pienamente se stessa e a raccontare la sua prima esperienza sessuale, parla sempre allo specchio e sfoga la propria disperazione, il giorno prima dell'operazione, nel parossismo di un ballo sfrenato. Nell'ultima telefonata alla madre che si trova in Italia, si libera del peso di questo suo contrasto interiore: «no, per me va bene, decidi tu [...]. Torniamo domani e farò quello che devo fare. Come sempre. Che cosa voglio dire? Voglio dire che non me ne frega niente dei vestiti, della festa, della gente. Non me ne frega niente di questo matrimonio. La verità è che non siamo venuti in Marocco per i vestiti, ma perchè non sono più vergine. E mi fa male mamma, non solo in mezzo alle gambe. Lui (*riferendosi a Shakira*) è stato l'unico a capirmi a starmi vicino. Non mio padre, non mia madre, ma quello che voi disprezzate come un frocio. E vedo chiarissimo il mio futuro. Domani torno e farò quello che devo perchè l'ho sempre saputo qual'è il dovere di una donna. Credi che noi figli non sapevamo cosa succedesse quando ci dicevi al mattino che eri inciampata? Quando papà diceva "non lo faccio più" e poi lo faceva sempre, lo faceva sempre. Credi che non sapevamo cosa succedesse». Alla fine, con il consenso anche della madre, la nostra protagonista riesce a imporre la propria volontà di autodeterminare la sua vita («il mio demone sono io»). L'immagine di lei vestita di bianco in mezzo al deserto comunica proprio questo senso di liberazione e il ritrovato coraggio di poter cambiare le cose, almeno per quanto attiene alla propria esistenza. Anche Shakira, colpito dall'esempio della giovane compagna, conclude il viaggio trovando il coraggio di manifestarsi come padre.

Attraverso la storia di questi due personaggi, insomma, il film porta lo spettatore italiano a confrontarsi con le chiusure di una tradizione culturale diversa dalla nostra, ma allo stesso tempo gli consente anche di osservare alcune contraddizioni presenti ancora in larghi settori della nostra società. Un ritardo culturale con cui il mondo arabo e il mondo occidentale devono fare i conti per superare i rispettivi limiti e offrire risposte concrete alle istanze sociali di libertà ed emancipazione. Se a questo associamo le immagini delle recenti rivoluzioni che

hanno animato diverse società musulmane, capiamo anche la portata politica di un cambiamento culturale che deve investire dall'interno le società interessate dalle sollevazioni e dall'esterno l'Occidente se intende supportare realmente lo sviluppo di principi democratici a livello globale («le cose devono cambiare, se Dio vuole» avvertono difatti due anziani).

Zina e Shakira, sono due immigrati in Italia e questa loro condizione li costringe ad essere due personalità sospese tra due mondi («quando sei lì (*Italia*) vorresti essere qui (*Marocco*) e quando sei qui vorresti essere lì»). Sono legati alla bellezza del proprio paese d'origine e alla loro cultura, ma allo stesso tempo sono anche convinti assertori di valori e schemi comportamentali di tipo occidentale e portatori di identità multiple e flessibili, soprattutto in relazione al genere. Questa loro bifocalità li costringe ad avere una visione chiara dell'equilibrio identitario che vogliono raggiungere. In questo senso, l'immigrazione appare una “risorsa” che produce *feedback* positivi, non solo a livello economico ma anche culturale, su i suoi protagonisti e, attraverso loro, sulla società di provenienza e su quella di destinazione. Alla fine del loro percorso, infatti, Zina e Shakira rimangono nel loro paese e cercano di ricostruirsi una vita, ben consapevoli delle difficoltà a cui andranno incontro. Quando si parla degli effetti delle migrazioni sui paesi d'origine, si tende soprattutto a sottolineare le ripercussioni economiche, in termini soprattutto di rimesse, per lo sviluppo di queste aree. Ma va considerato il fatto che il processo migratorio può anche generare contraccolpi sul piano politico e culturale, attraverso una maggiore propensione verso i valori democratici e una maggiore apertura verso determinate richieste sociali. Con questo non si vuole asserire esclusivamente una visione positiva delle conseguenze dei processi migratori sulle società di partenza, ma segnalare una possibilità reale di modernizzazione dei paesi in via di sviluppo e l'instaurazione di uno spazio sociale transnazionale tra le società interessate dai flussi, in cui è possibile edificare politiche di cooperazione internazionale e scambi che favoriscono il riconoscimento reciproco e inediti percorsi di ibridazione culturale.

Un altro film che invita lo spettatore ad intraprendere un viaggio per osservare da distanza ravvicinata una differente società da cui provengono consistenti flussi migratori in direzione del nostro paese è *La stella che non c'è* di Gianni Amelio (2006), liberamente ispirato al romanzo *La dismissione* di Ermanno Rea. Il film non parla d'immigrazione, ma merita di essere citato in questo lavoro per l'accurato ritratto che offre dell'odierna società cinese. Con Vincenzo Buonavolontà (Sergio Castellitto), manutentore di un'acciaieria italiana che si reca in Cina per consegnare una centralina da lui modificata alla società che ha acquistato l'altoforno su cui ha lavorato per anni, lo spettatore osserva una realtà sociale eterogenea e contraddittoria. Si passa dai grattacieli della finanza a Shanghai, agli impianti industriali, fino alle province rurali e minerarie più remote del paese asiatico, dove ignoranza, povertà e sfruttamento del lavoro regnano sovrane. Un viaggio, quindi, non solo geografico, ma anche sociale e culturale che mostra un paese che ha dimesso affetti e diritti umani e vive al ritmo della produzione, rincorrendo la modernità e realizzando un capitalismo selvaggio. Buonavolontà è un operaio che appartiene ad un mondo perduto, alla fase precedente del capitalismo fordista, che cerca di inserire in una realtà sociale a lui estranea, simbolo delle contraddizioni della contemporaneità e della globalizzazione, il senso della propria vita e del proprio mestiere.

La scena iniziale in Italia, in cui un gruppo di operai locali manifestano contro la chiusura della fabbrica e la vendita dell'altoforno, segna da subito il riferimento ai moderni processi di globalizzazione e alla “minaccia economica” della Cina<sup>524</sup>. Dopo il film si trasferisce in

---

<sup>524</sup> In relazione a questa problematica, vanno segnalate anche altre due pellicole: *Cenci in Cina* di Marco Liberti (2009) e *Il mio paese* di Daniele Vicari (2007). Entrambi concentrano la loro attenzione, o parte di essa, sulla “minaccia cinese” per il settore tessile del distretto industriale di Prato. Il film di Liberti, per la verità poco riuscito, utilizza un tono da commedia per descrivere l'attuale situazione della città toscana e si richiama alla lunga tradizione artigianale della zona per realizzare una parodia del rischio rappresentato dalla concorrenza cinese, impersonata dalla ricca imprenditrice che vuole assorbire l'azienda guidata dai due protagonisti ed ereditata dai nonni. Vicari, invece, realizza un documentario che ripercorre al ritroso le tappe della pellicola *L'Italia non è un paese povero* di Joris Ivens, commissionato dall'Eni di Enrico Mattei nel 1959. Il film di Vicari è un viaggio nell'Italia industriale e tratta la questione di Prato con realismo e maggiore senso critico. Ne esce fuori un ritratto problematico di una situazione in cui interagiscono egoismi personali - che per anni si sono retti

Estremo Oriente per non ritornare più da noi. Amelio, con stile realista e tocco poetico, descrive un paese segnato da contrasti insanabili. La rincorsa costante al progresso e alla crescita economica è simbolizzata dai cantieri edili di Shanghai che lavorano giorno e notte, dal traffico caotico, dal progetto di costruire la diga più grande del mondo che sommergerà intere vallate e una moltitudine di villaggi, dal *Burger King* in cui Leò (Tai Ling) conduce l'operaio italiano, dai poderosi impianti industriali e dalle centrali nucleari. A questi simboli dello sviluppo si contrappongono immagini che sembrano fuoriuscite da un remoto passato rurale e dal più grigio degrado urbano: le biciclette, i venditori ambulanti che affollano le strade delle città, la panoramica suggestiva sui palazzoni delle periferie, i bambini scalzi che si aggirano nella fabbrica, i telai tradizionali, le baraccopoli sul fiume e il villaggio polveroso costruito nei pressi di una miniera.

Sullo sfondo, si intravedono i segnali di un degrado che prima di essere economico e sociale è culturale. Leò accarezza un bambino che di scatto si gira dall'altra parte, l'uomo che nel quartiere popolare la scambia per una prostituta e le propone di entrare in affari, la scena in cui si vedono più persone coabitare nello stesso appartamento per alternarsi tra riposo e lavoro davanti alle macchine tessili, gli operai che vivono con le loro famiglie all'interno degli impianti industriali dove lavorano, l'estrema ignoranza di un giovane di un villaggio di campagna che non sa dove sia l'Italia, la legge che vieta di concepire più figli di quelli concessi (costringendo così molte persone abbandonare la prole per strada), sono tutte sequenze che informano lo spettatore di una realtà lacerata dalla povertà, da un senso di abbandono, dalla perdita di legami umani, dall'alienazione e dallo sradicamento violento di un'intera tradizione culturale. Si segna così, attraverso un'osservazione quasi antropologica, la critica ad uno dei regimi politici più violento e dispotico del mondo contemporaneo.

A conclusione di questo intricato percorso sulle conseguenze culturali dei processi migratori, merita una particolare citazione anche il film documentario *L'orchestra di Piazza Vittorio* di Agostino Ferrente (2006). La pellicola mostra l'Italia ormai inevitabilmente multiculturale di oggi e fa di Piazza Vittorio<sup>525</sup> il simbolo di questa realtà di fatto. Attraverso la storia della

---

sulla svalutazione della lira e quando hanno avuto la possibilità di vendere agli imprenditori cinesi non hanno esitato - mancanze strutturali, disoccupazione, disorientamento e assenza di un preciso piano di riconversione industriale. L'unico tentativo di un certo interesse è quello di alcuni imprenditori della zona di riconvertire la produzione tessile in produzione di design, richiamandosi così alla tradizione culturale e artistica del nostro paese. Il documentario - che percorre tutta la penisola da Gela a Termini Imerese, da Grottole ai laboratori dell'Enea vicino Roma, da Prato a Porto Marghera - è una descrizione lucida delle condizioni del settore industriale italiano che, per la mancanza di un piano generale di riconversione e la poca attenzione che nel corso degli anni si è riservata alle tematiche della produzione e del lavoro, vive un momento di crisi. Per quanto riguarda il tema oggetto d'indagine di questa ricerca, va segnalato l'accostamento iniziale, nelle sequenze ambientate a Gela, tra gli attuali immigrati stranieri che arrivano sul nostro territorio e gli emigranti italiani sia quelli del passato, sia quelli che ancora oggi partono alla volta della Germania. Lo stesso regista in prima persona afferma il senso di smarrimento della memoria collettiva quando dice: «nel 1933 Ivens realizzò un film in Belgio nel Borenage, la zona mineraria in cui mio nonno lavorò a lungo proprio in quegli anni per comprare questo terreno che si chiama Acquaviva. Ed è qui che mio padre ora tiene il mulo. Quando ho visto per la prima volta il Borenage, mi sono sorpreso a cercare mio nonno tra i poveri minatori in sciopero. Mio padre, invece, emigrò negli anni Sessanta in Svizzera, dove conobbe mia madre. Ora vederlo qui quasi sospeso in un tempo scarno ed essenziale, mi fa venire in mente una considerazione letta chissà dove, cioè che il ruolo dei periodi di declino è forse quello di mettere a nudo una civiltà, di spogiarla delle sue seduzioni e dell'arroganza legata alle sue realizzazioni, mostrando così il vero volto del tempo presente fatto di un miscuglio inestricabile di passato e di futuro». Questa consapevolezza di dover recuperare qualcosa del nostro passato per affrontare al meglio il futuro si è già avuto modo di metterla in luce in riferimento alla problematica migratoria. Vicari individua questa possibilità come una risorsa per fuoriuscire dalla crisi, soprattutto culturale, che ha investito l'Italia. Un paese, insomma, segnato ancora da problemi sociali, che deve riconvertirsi sul piano industriale e incominciare ad investire seriamente in innovazione e sviluppo, ma che deve prima di tutto recuperare sul piano culturale il senso del proprio passato, la forza e la determinatezza delle generazioni precedenti, la loro umiltà e la memoria storica che sembra andata perduta negli ultimi tempi.

<sup>525</sup> Un altro film che trova il suo maggiore protagonista nel multietnico quartiere dell'Esquilino a Roma è *Scontro di civiltà per un ascensore in Piazza Vittorio* di Isotta Tosa (2010). In un condominio, appunto di Piazza Vittorio, convive suo malgrado una comunità multiculturale. L'ingresso alla palazzina è vigilato da Benedetta (Isa Danieli), portinaia intollerante e indiscreta sempre impegnata nella maldicenza e nella pulizia dell'ascensore. Asseconda la sua animosità la signora Fabiani (Milena Vukotic), che adora il suo cane e disprezza Maria Cristina

formazione dell'orchestra multietnica, nata da un'idea di Mario Tronco, vengono mostrate con realismo e leggerezza poetica l'inedito miscuglio di razze, culture e suoni che caratterizza la vita del quartiere Esquilino di Roma, le manifestazioni anti-immigrati organizzate da alcune associazioni di cittadini e quelle pro-immigrati che si sono opposte alla linea dura introdotta dalla legge Bossi-Fini.

Sullo sfondo di tutte queste vicende la band multiculturale - composta da italiani, maghrebini, indiani sudamericani, statunitensi ed altri europei - diventa allora metafora di una possibile convivenza pacifica tra identità differenti. Proprio come l'orchestra, che è un qualcosa di collettivo in cui però ogni musicista svolge una specifica funzione indispensabile per la buona riuscita del brano musicale<sup>526</sup>, così la società diviene un'organizzazione unitaria solo se si riconosce al suo interno l'importanza e l'apporto di ogni sua parte e si instaura un vero dialogo tra le sue componenti.

Gli orizzonti sociali attuali impongono sempre più all'attenzione della riflessione scientifica la questione dell'altro e delle differenze culturali. Sono diverse le problematiche che oggi giorno la società si trova ad affrontare: il problema dell'universalità dei valori e delle norme etiche; le questioni di genere; i diritti umani; le forme di governo; il problema della conflittualità e del dialogo tra le culture; la contrapposizione tra globalismo e localismo; il contrasto tra universalismo e particolarismo; le problematiche legate all'identità, alla differenza e al riconoscimento. Il dialogo interculturale e l'apertura nei confronti delle culture differenti dalla nostra divengono, allora, strumenti necessari per comprendere modelli di vita distanti e fondare su basi nuove una convivenza pacifica regolata dal rispetto reciproco e dalla tolleranza. Solo così sarà possibile creare le condizioni favorevoli allo sviluppo di un dialogo interculturale realmente produttivo di un nuovo ordine sociale eretto sulla condivisione dei significati sociali.

---

(Kesia Elwin), domestica ecuadoregna con figlia a carico e amante bengalese. Si prende comunque cura di lei e della sua bambina il professor Marini (Roberto Citran), docente universitario a cui Dandini (Francesco Pannofino), gestore di un bar e di appartamenti, ricorda fastidiosamente la sua milanesità. All'ultimo piano vivono invece i fratelli Manfredini: Marco (Daniele Liotti), avvocato che ha smesso la toga in seguito al drammatico suicidio in carcere del padre, e Lorenzo (Marco Rossetti) "gladiatore" gagliardo che vive di espedienti e che muore misteriosamente in ascensore. Amedeo (Ahmed Hafiene), condomino modello col vizio della filantropia, viene invece accusato del suo presunto omicidio. Prova a difenderlo e a dargli voce Nurit (Serra Yilmaz), fuoriuscita iraniana in cerca di asilo politico e di un miracolo. Ostinata e persuasiva, la donna convince i litigiosi condomini ad assistere Amedeo, fino a farlo assolvere dall'incriminazione. Opera prima della regista, il film è la trasposizione del romanzo omonimo di Amara Lakhous, giornalista e scrittore algerino che vive e lavora a Roma dal 1995. Ubicata al centro della piazza sabauda, la palazzina multietnica è il teatro di una diversità e di una voce da un altro mondo, troppo spesso sofferente e smarrita. La Toso cerca di parlare con leggerezza di cose "pesanti" e profonde sulla natura umana. La levità combinata all'impegno è una delle qualità del debutto cinematografico della regista, che getta uno sguardo sul presente e decide per un cinema attento al reale e alla precarietà del (con)vivere tra pregiudizi e diffidenze. Una scelta d'amore, come quella che compiranno gli inquilini costretti nei loro appartamenti e intorno o dentro un ascensore, farà germogliare però i desideri che abitano una comunità intera di personaggi tristemente incantati su se stessi e dentro una paralisi, che improvvisamente si fa coscienza ineludibile di un circolo vizioso. Un film corale che però alla fine non mantiene promesse e ambizioni, mostrando una deludente mancanza di forma nella scrittura. Il difetto più evidente è appunto lo *script*, da cui emergono dialoghi tra personaggi che non si ascoltano tra loro, costruiti su scambi di battute talora privi di senso e frequentemente su stralci di citazioni da Jim Morrison o Tahar Djaout, frasi decontestualizzate che finiscono per inficiare un'opera che poteva essere invece importante e pregevole.

<sup>526</sup> In questo senso la musica diviene uno strumento di comunicazione imprescindibile, capace cioè di avvicinare le differenze e produrre, come un unico *flatus voci*, un suono unitario, simbolo di comunione e condivisione. All'interno dell'Orchestra di Piazza Vittorio, infatti, si fondono insieme tradizioni musicali e culturali distanti tra loro e i suoni più disparati: quello delle tablas indiane a quello del cymbalon suonato da un rom, dalla melodia del violino arabo ai suoni caraibici delle percussioni, dal suono di strumenti più convenzionali come il pianoforte o il basso al ritmo esotico di un sitar indiano o del grio senegalese. La funzione della musica come mezzo di comunione interculturale e strumento di avvicinamento tra i differenti gruppi sociali è rilevabile in molti film analizzati nel corso di queste pagine. Merita però una speciale menzione la scena di una festa multietnica tenuta in un locale di Catania e mostrata da Luca Guadagnino nel suo documentario musicale *Mundo civilizado* del 2005, ambientato proprio nella città etnea.

### 3.5 IL CINEMA DEL *MÉTISSAGE*

La presenza straniera al cinema si riflette non solo nelle tematiche trattate, ma anche nel contributo di registi, attori e professionisti di origine immigrata che lavorano all'interno dell'industria cinematografica del paese ospitante. Il cinema del *métissage*<sup>527</sup> è dunque il cinema realizzato da registi immigrati ed è in questo senso figlio diretto dei processi migratori<sup>528</sup>. Oggi assistiamo a questo fenomeno in molti paesi europei. Registi turchi che firmano film tedeschi, algerini, marocchini e tunisini che lavorano in Francia, cineasti di origine africana e caraibica che realizzano pellicole in Gran Bretagna. Questa sorta di cinema "meticcio" suggerisce quindi un'ibridazione, una sorta di creolizzazione, che avviene tanto sul piano cinematografico quanto nei reali processi sociali e culturali. L'incontro/scontro tra culture differenti crea - al cinema come nella vita reale - da un lato una strana inquietudine, una sorta di paura del contagio, che conduce a cristallizzare presunte identità etniche originarie, ma dall'altro offre la possibilità di scambi dialettici e di ibridazioni culturali che riflettono l'inedito assetto societario che si sta sviluppando e alcune problematiche particolarmente scottanti:

I temi che ricorrono in questi e molti altri film riguardano la famiglia come luogo di identità, etnia, cultura e nevrosi, la tragedia del contagio e il desiderio di accettarlo (talvolta in un livore melodrammatico di corruzione e dissolvimento), il lavoro e l'emarginazione, la promiscuità. Quel che domina, o è comune ispirazione per molti, è il senso di un fluido alternarsi di progressi e regressi all'interno di una fenomenologia sociale (quasi sempre esaminata attraverso il caso individuale o di piccolo gruppo) volta all'emancipazione<sup>529</sup>.

Si tratta allora di un cinema che indaga l'identità culturale e i modi del suo divenire per osservare il travaglio dell'alterità e dell'integrazione, la possibilità di un riconoscimento reciproco e di una rinnovata democrazia<sup>530</sup>. In questo senso, buona parte dei film analizzati in queste pagine potrebbero rientrare in questa particolare categoria. Ne sono però esclusi perché, pur prevedendo l'apporto di attori e maestranze stranieri e trattando questioni legati alle ripercussioni dei processi migratori sulle identità culturali, sono realizzati da registi italiani.

Nel cinema nostrano, insomma, non si può ancora pienamente parlare, cosa che in futuro avverrà con ogni probabilità, di un vero cinema "meticcio". Siamo ancora all'inizio di un percorso che però inizia a dare i primi frutti. È infatti possibile individuare alcuni film italiani diretti da registi stranieri e immigrati nel nostro paese.

*Il bagno turco- Hamam* di Ferzan Ozpetek (1997) rientra in questa categoria. Il film tuttavia si limita a raccontare la storia di un uomo (Alessandro Gassman) che scopre la sua vera identità solo quando va in Turchia per vendere un immobile che ha ereditato. La tematica migratoria e le sue ricadute in termini sociali, economici o culturali risulta però assente.

Dello stesso anno è anche *L'albero dei destini sospesi* del regista algerino Rachid Benhadj, da anni immigrato in Italia. L'incontro tra culture diverse è al centro di questo primo film italiano intento a mostrare una relazione interrazziale tra una donna italiana ed un uomo nordafricano. I due giovani protagonisti partono per un viaggio in cui scoprono gradualmente i loro pregiudizi, le loro paure ma anche le reciproche culture, scoprendone punti di contatto e

---

<sup>527</sup> G. Spagnoletti (a cura di), *Il cinema europeo del métissage*, Il Castoro, Milano, 2000.

<sup>528</sup> Da sempre il cinema si è avvalso per la verità del contributo degli immigrati. Si pensi agli emigrati italiani e ai loro discendenti, non solo nel passato, che hanno svolto un ruolo fondamentale nelle cinematografie dei paesi ospitanti. Solo per fare un esempio, è possibile in questa sede ricordare l'apporto di registi e attori del cinema americano che hanno origini italiane: Rodolfo Valentino, Frank Capra, Frank Sinatra, Ida Lupino, Vincent e Liza Minnelli, Sylvester Stallone, Robert De Niro, Al Pacino, John Travolta, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Danny De Vito, Quentin Tarantino e molti altri.

<sup>529</sup> T. Masoni, *Il cinema europeo del « métissage »*, in G. E. Bussi, P. Leech, *Schermi della dispersione*, cit., p. 305.

<sup>530</sup> I. Chambers, *Emigrare, immigrare, migrare: il métissage della modernità*, in G. Spagnoletti (a cura di), *Il cinema europeo del métissage*, cit.

differenze. In Italia è Maria (Giusi Cataldo) a far da guida a Samir (Said Taghmaoui), ma in Marocco i ruoli si invertono in modo da lasciare ad ambedue i protagonisti il tempo di accettare l'altro e di apporre dei cambiamenti alla propria identità e alle proprie categorie sociali. Il regista fornisce un esempio positivo di convivenza ed integrazione che si inserisce all'interno del progetto RAI "Un altro paese nei miei occhi" di Marco Bellocchio.

Una pellicola che accenna alla questione migratoria per poi concentrarsi prevalentemente sulla descrizione dell'Albania dopo la caduta del regime di Enver Hoxha è *Lettere al vento* di Edmond Budina (2003)<sup>531</sup>. Il film, nonostante qualche incongruenza nella sceneggiatura, è piacevole, scorrevole, affronta tematiche importanti e ricorda per certi versi il cinema surreale di Emir Kusturica. Racconta l'Albania post-comunista, la distruzione del suo tessuto sociale, la povertà e il disorientamento culturale di molti cittadini dopo l'avvento del capitalismo. Si mostra così un paese guidato da politici corrotti ed ipocriti, da nuovi e volgari neocapitalisti e da un manipolo di balordi e criminali. In questo ambiente si muove un ex professore di lettere (Edmond Budina), aggrappato ancora a nobili valori e incapace di adattarsi alla nuova realtà sociale, che cerca disperatamente il figlio emigrato in Italia, per scoprire infine che è morto durante il viaggio. Il film accenna solo ad alcune tematiche legate all'immigrazione albanese nel nostro paese (i clan malavitosi e lo sfruttamento della prostituzione, il desiderio di ricostruirsi una vita migliore in Italia per fuggire ad una povertà che sembra irreversibile, ecc.), ma sostanzialmente aggiunge poco a quello che già si è rilevato in altri film.

Un altro testo che parla della situazione dopo la caduta del Muro di Berlino in un paese dell'Europa Orientale è *Mario il mago* di Almasi Tamàs (2008). Il film racconta la costruzione, per volontà di un imprenditore italiano (Franco Nero), di una fabbrica di scarpe in un piccolo villaggio rurale dell'Ungheria e dell'illusione di progresso e sviluppo che l'economia di mercato ha generato nelle popolazioni locali. Il senso dell'intera opera è riassunta dalla didascalia iniziale: «1990. Il Muro di Berlino è caduto. Democrazia e Capitalismo arrivano nei paesi dell'Est. Numerosi imprenditori italiani aprono stabilimenti, sfruttando la manodopera locale a basso costo. Tratto da una storia vera accaduta in un piccolo villaggio ungherese». L'illusione di una vita migliore, di un'emancipazione dalla cultura contadina e l'abbaglio della società dei consumi occidentale conduce alla pazzia Veronica (Nyakò Julia), un'operaia della fabbrica convinta di essere amata dal suo titolare. Quando però scoprirà l'intenzione dell'uomo di chiudere lo stabilimento e di aprirne un altro in Ucraina, dove il costo del lavoro è ancora più basso, cerca allora di ucciderlo. Il film, dunque, non parla d'immigrazione, ma mette in luce la povertà dei paesi dell'Est europeo subito dopo la caduta del comunismo e l'avvento di un capitalismo selvaggio e sfruttatore che favoriranno negli anni a venire consistenti flussi emigratori da queste regioni.

Un film che invece ha un legame più diretto con la tematica migratoria è *Io, l'altro* di Mohsen Melliti (2007)<sup>532</sup>. Si racconta la deriva di un'amicizia fraterna tra due pescatori, uno italiano (Raoul Bova, che è anche co-produttore dell'opera) e uno tunisino (Giovanni Martorana), a causa del clima di terrore e sospetto amplificato dai media dopo gli attentati terroristici di matrice islamica. Mentre sono a largo delle coste siciliane, infatti, Giuseppe viene a sapere dalla radio che Yousef potrebbe essere un terrorista ricercato dalla polizia. Insospettito e incapace di guardare con lucidità la realtà, cerca di bloccare l'amico e consegnarlo alle autorità competenti. Il film indaga quindi il processo che, in un clima di sospetto, ansia e paura generalizzata, porta un uomo a dubitare di un suo simile e a intraprendere una guerra fratricida. I media hanno una certa responsabilità in questi accadimenti. Nella diffusione di una visione semplificata del problema e nell'instaurazione, attraverso una manipolazione costante della paura, di un clima da scontro di civiltà, Giuseppe

---

<sup>531</sup> Edmond Budina, una delle voci più importanti nella vita artistica, politica e sociale dell'Albania (ha allestito gli spettacoli più trasgressivi, è stato vicedirettore dell'Accademia di Arte Drammatica a Tirana e punto di riferimento nella rivolta degli studenti al regime comunista), da molti anni in Italia, tanto che adesso è cittadino italiano, fa l'operaio assemblatore di turbine idrauliche in una fabbrica a Bassano del Grappa.

<sup>532</sup> Il film ha riscosso un discreto successo. Ha ricevuto 3 Golden Globe Italy 2007, è stato premiato come Migliore Opera Prima al Magna Graecia Film Festival, come Miglior Regia al Gallio Film Festival ed ha ottenuto la qualificazione al Festival Annecy 2007.

- ignorante e incapace di elaborare criticamente la realtà scaturita dall'11 Settembre - rimane vittima inconsapevole di questo meccanismo. L'uomo ha una visione dicotomica e riduttiva del problema (Islam criminale/Occidente vittima) che non gli consente di difendersi adeguatamente dai messaggi radiofonici che ascolta.

L'acme drammatico si raggiunge soprattutto nei dialoghi tra i due protagonisti: «Y: io ti ci strozzo con questi lacci; G: Yousef la guardia costiera ti sta cercando. Dammi retta. Così peggiori la situazione; Y: una vita, ogni giorno, ogni notte, ogni volta che alzavamo le reti, ogni stronzata, ogni volta che entravamo al porto. Quando tornavamo a casa i tuoi figli che mi chiamavano "Zio Pippo". Come cazzo hai potuto Giuseppe pensare che io fossi un terrorista! Mi fai schifo!; G: io non voglio credere a Nello. Non ci voglio credere a questa storia, ma l'hai sentita la radio; Y: la radio? Adesso la radio è diventata Corano? [...] Mi volevi vendere? Hai visto che fine ha fatto il tuo amico Giuda? Hai fatto i conti senza l'oste. Io sono un uomo libero e libero voglio rimanere!». E ancora più avanti: «G: che razza di religione è la vostra, dimmi che razza di religione è! Che Dio è che vi dice di ammazzare la gente innocente; Y: hai finito col tuo delirio? Chi ti credi di essere? Sei solo un morto di fame. E che credi che questa guerra degli americani è la tua guerra? [...] Sai che ci tiro io fuori? Mio fratello. Mio fratello che ha cercato di vendermi per due soldi!». L'islamofobia diffusa diviene allora il pretesto per sospettare dell'altro, di un fratello, e giungere così al tragico epilogo finale in cui Giuseppe uccide l'amico e solo dopo si rende conto di aver commesso un errore a cui non può più porre alcun rimedio.

In questa breve carrellata di film italiani diretti da registi stranieri<sup>533</sup> merita una menzione anche *Francesca* di Bobby Păunescu (2009), una pellicola ispirata dalla *New Wave* rumena - che risente molto dell'influenza del nostro neorealismo - iniziata dal lavoro di Radu Mihaileanu<sup>534</sup>. *Francesca* (Monica Birlădeanu) è una giovane ragazza di Bucarest che vuole andare in Italia per costruire un asilo adatto ad accogliere i figli degli immigrati romeni. Alla fine però deve abbandonare il proprio progetto a causa dell'improvvisa morte del fidanzato (Teodor Corban) per mano di alcuni balordi. La pellicola, con stile semplice e diretto, indaga il desiderio di una donna di emigrare per migliorare la propria condizione, nonostante viva già in maniera dignitosa nel proprio paese e al suo progetto si opponga il padre che sottolinea il razzismo degli italiani: «ma non lo senti che cosa succede là. Per loro siamo tutti zingari, ladri, criminali, non fa differenza non li guardi mai i notiziari in televisione [...]. Guarda che basta solo un italiano matto per ammazzarti. Non serve che lo siano tutti». Gli stessi dubbi sono sollevati anche dalla direttrice della scuola in cui lavora Francesca. L'unica che sostiene il progetto migratorio è la madre, innamorata in gioventù di un ragazzo italiano e ossessionata dalla nostra musica leggera. Sullo sfondo si mostra, con acuto spirito d'osservazione, la

---

<sup>533</sup> In questo gruppo di film potrebbe anche essere inserito *Il prossimo tuo* dell'italo-finlandese Anne Riitta Ciccone del 2009. Il film racconta tre storie che si intrecciano con i fili invisibili dell'animo o semplicemente attraverso un quadro che cambia città. Un giornalista francese (Jean-Hugues Anglade) traumatizzato da un attentato in Iraq; una pittrice italiana (Maya Sansa) che insegna arte all'adolescente figlia di immigrati; un'hostess finlandese (Laura Malmivaara) che deve superare una ferita interiore. Tutti con un trauma o una paura: quella del prossimo, del vicino di casa, delle persone incontrate in metropolitana o del diverso. Poi ci sono gli ostacoli emotivi che spingono a tenere lontani gli altri come un tuffo che non riesce o la ricerca della pornografia su internet. La cifra stilistica della Ciccone è fortemente europea. Le tre storie si muovono nei giorni successivi all'attentato di Madrid e si svolgono tra Parigi, Helsinki e Roma. Le coscienze sono scosse, le strade sono percorse da paura e la diffidenza verso i diversi è normalità, ma i protagonisti vivono traumi e problemi emotivi assolutamente personali: il terrorismo e la politica sono solo sullo sfondo. Sebbene lo spunto sia suggestivo e interessante, il film ha alcuni limiti. La sceneggiatura è ovvia e priva di originalità e la regia, sebbene precisa, elegante ed essenziale, manca di spinta e originalità. Infatti, alcune scelte stilistiche e visive sono un po' scontate: i panorami ghiacciati che rispecchiano quelli dell'animo dei personaggi, specchi e quadri che li rincorrono cercando di raccontare qualcosa della loro vita. Tutto già visto, tutto già sperimentato su celluloido. Insomma delle cifre stilistiche che non riescono a trovare la giusta magia. Un altro film italiano girato da un regista straniero ma che esula dalla tematica migratoria, anche se mostra l'incontro tra culture differenti, è *Figli/Hijos* di Marco Bechis (2002).

<sup>534</sup> Di Mihaileanu, regista affermato a livello internazionale soprattutto dopo il successo di *Train de vie* (1998), va segnalato in relazione alla tematica migratoria *Vai e vivrai* (2005), una coproduzione internazionale tra Italia, Francia, Belgio e Israele, in cui si narra la storia di un ragazzo che si finge un ebreo etiope per sfuggire alla carestia che colpì il corno d'Africa a metà degli anni Ottanta.

società rumena ancora impegnata a transitare definitivamente nella modernità (i palazzi del passato regime e i lavori nelle strade di Bucarest manifestano visivamente questa condizione), ma ancora marchiata dalla corruzione, dalla disoccupazione e dalla criminalità.

Attraverso i vari personaggi e l'ambientazione generale della pellicola, il regista descrive il mito emigratorio che si è affermato di recente nelle giovani generazioni del paese orientale. Una donna sull'autobus diretto in Italia, infatti, racconta a Francesca: «mio figlio ha finito gli studi di chimica applicata a Bucarest, però diceva che non aveva un futuro qui in Romania. È così è partito con la moglie [...]. Lei l'ha convinto ad andare a lavorare in Italia. Diceva che per lui era come una rampa di lancio. Una vera idiozia. Sono schiavi. Sono servi. Pensi che non gli permettono neanche di fumare.» Il film sottolinea anche, a volte in maniera anche un po' stereotipata, l'avversione di parte della nostra società e della classe politica nei confronti degli immigrati rumeni, considerati un vero pericolo per la sicurezza sociale. Proprio i riferimenti diretti al razzismo degli italiani ha suscitato larghe polemiche nel nostro paese all'uscita del film. Inoltre, il nome della protagonista è stato scelto appositamente dal regista per riferirsi alla suora missionaria Francesca Cabrini, che ha fondato l'ordine delle *Apostole del Sacro Cuore* per sostenere i nostri emigranti all'estero durante la Grande emigrazione transoceanica. Francesca, infatti, trova lavoro (grazie ad un intermediario, che implicitamente rinvia al ruolo delle catene migratorie) proprio a Sant'Angelo Lodigiano, il paese natale della religiosa italiana. Con questa unione simbolica si tende così a ribadire l'identificazione, segnata da comuni difficoltà, tra emigranti italiani del passato e gli immigrati stranieri che arrivano oggi sul nostro territorio nazionale.

### 3.6 UN CONFRONTO CON GLI ITALIANI

Prima di considerare conclusa questa lunga trattazione sui modi della rappresentazione dell'immigrazione straniera in Italia da parte del nostro cinema, è necessario, anche solo brevemente, volgere lo sguardo sui film che si sono occupati dell'emigrazione italiana nel lasso di tempo preso in considerazione da questo studio. Lo scopo è quello di individuare, ove possibile, qualche punto di contatto con i più recenti flussi che interessano la nostra penisola. Non si tratta dunque di indagare un fenomeno complesso che di per sé abbisognerebbe di uno specifico studio, ma solo di evidenziare alcune similitudini e taluni punti di contatto. Per tale ragioni, non si effettuerà un'analisi dettagliata delle pellicole oggetto d'indagine in questo paragrafo, ma se ne darà una descrizione volta a sottolineare alcuni spunti interessanti utili a valutare l'attuale condizione degli immigrati, concludendo così il percorso di identificazione tra emigranti italiani e immigrati stranieri che più volte, nel corso di questo lavoro, si è avuto modo di evidenziare.

Come si è avuto modo di dire già all'inizio del presente capitolo, il numero di pellicole che si sono interessate alla tematica emigratoria è sensibilmente più esiguo rispetto a quello dei film che hanno affrontato i problemi legati all'immigrazione. Per non dilungarsi ulteriormente, inoltre, si prenderanno in esame solo alcuni testi considerati più significativi dal ricercatore. Le differenze storiche e sociali tra la passata esperienza dei nostri connazionali e le attuali dinamiche migratorie è notevole<sup>535</sup>. Ciò nonostante è però possibile rilevare alcune analogie con il presente.

Un primo film che merita certamente attenzione è *Così ridevano* di Gianni Amelio (1998)<sup>536</sup>, un grande affresco storico che richiama alla mente, anche per via della struttura narrativa divisa in capitoli, *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti (1960). Narra il dramma di due fratelli siciliani (Giovanni, interpretato da un bravissimo Enrico Lo Verso, e Pietro, impersonato da un altrettanto abile Francesco Giuffrida) emigrati a Torino tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni dei Sessanta. Il film descrive - grazie anche alla fotografia dura

---

<sup>535</sup> Si pensi ad esempio agli accordi bilaterali tra Stati, che spesso hanno avviato consistenti flussi in partenza dalla nostra penisola, in confronto con le politiche migratorie sempre più restrittive dell'attuale momento storico.

<sup>536</sup> Il film ha vinto il Leone d'Oro alla cinquantacinquesima Mostra Internazionale del Cinema di Venezia e tre Grolle d'Oro, ma ha registrato all'epoca un clamoroso insuccesso di pubblico.



e sgranata di Luca Bigazzi, già collaboratore di Amelio in *Lamerica* e di Soldini in *Le acrobate* - le difficoltà economiche e abitative degli emigrati meridionali, i sogni e le speranze di un avvenire migliore («Pietro deve fare il professore, mio fratello c'ha la testa!»), lo sfruttamento lavorativo, l'esclusione sociale, la nostalgia per la lontananza dalla terra natia, lo spaesamento iniziale, lo sradicamento culturale («non ti scordare la Sicilia»), le differenze linguistiche e i rischi di derive criminali con una drammaticità encomiabile. Guardare oggi la pellicola di Amelio richiama immediatamente alla mente le condizioni di vita e i problemi di molti stranieri presenti in Italia. Il film ha quindi la capacità di divenire racconto epico con valenze universali. Nella sua osservazione attenta delle condizioni di vita dei nostri connazionali traccia un linea immaginaria, un legame invisibile, con l'attuale realtà sociale. Gli stessi ripari fatiscenti, la stessa marginalità sociale e, a volte, le stesse professioni sono infatti oggi prerogative dei migranti terzomondiali. All'epoca della sua realizzazione è presumibile, inoltre, che il regista abbia voluto richiamare alla memoria l'esperienza dei nostri connazionali per avvertire di una certa ciclicità della storia, che oggi trova negli immigrati stranieri i suoi nuovi protagonisti.

Il tema del viaggio è affrontato invece da *Oltremare non è l'America* di Nello Correale (1998)<sup>537</sup>, tratto dal racconto di Sciascia *Il lungo viaggio*. Si narra la storia di un gruppo di siciliani della fine del XIX secolo che, raggirato da loschi figure, pensa di sbarcare in America, ma si ritrova invece in Toscana, dove si esibisce il circo di Buffalo Bill. Film atipico e accomodante, non rappresenta certo una pietra miliare del nostro cinema, ma richiama, certo con qualche forzatura attraverso la figura dei finti agenti e i rischi del viaggio via mare, i pericoli che si trovano oggi ad affrontare i migranti internazionali.

Anche *Nuovomondo* di Emanuele Crialese (2006) - che già aveva trattato la tematica emigratoria nel suo primo divertente lungometraggio *Once we were strangers* - si iscrive a pieno diritto nella veloce carrellata che si sta realizzando in queste pagine. La qualità del film è indubbia<sup>538</sup> e la matrice realista si palesa nello sguardo cinematografico attento, capace cioè di cogliere particolari significativi, e nella ricostruzione storicamente accurata degli ambienti entro cui si muovono i vari personaggi. A volte, però, ci si imbatte in un'eccessiva tensione estetizzante alla ricerca continua della perfezione stilistica, che risulta estraniante e non consente allo spettatore una completa connessione empatica con i protagonisti. Questa sovrabbondante ricerca estetica, se in molti casi riesce a sottolineare alcuni momenti salienti del racconto, in altri produce una de-drammatizzazione di alcuni elementi filmici che vengono così percepiti con distacco e freddezza dallo spettatore. Nel complesso, comunque, il film, anche dove la ricostruzione storica è più deficitaria (come, ad esempio, nell'analisi monocausale delle condizioni oggettive che spingono a migrare) e la tensione estetica protende verso un'interpretazione stereotipata (si pensi alla carenza morale del funzionario di dogana nel porto di Palermo o all'immagine convenzionale dei nostri emigranti, rappresentati esclusivamente come persone perbene, o alla visione statica, priva di sfaccettature, della società americana), offre utili spunti di riflessione su alcune caratteristiche della Grande emigrazione transoceanica in età liberale e, per analogia, su certuni aspetti generali del fenomeno migratorio.

È possibile allora affermare che *Nuovomondo* coniuga impegno sociale, profondità analitica e autorialità con l'intrattenimento tipico di uno spettacolo di massa e, attraverso il recupero di una memoria storica, offre la possibilità di riflettere sul tema dell'accoglienza dello straniero. In alcuni punti, infatti, il film sembra riflettere su problematiche odierne attraverso la narrazione del passato. Crialese non si limita quindi a raccontare una particolare vicenda

---

<sup>537</sup> Il tema del viaggio dalla Sicilia trova un illustre predecessore in *Il cammino della speranza* di Pietro Germi (1950), melò strabocchevole tratto dal romanzo *Cuori negli abissi* del nisseno Nino di Maria. Racconta l'odissea di un gruppo di siciliani fuggiti dalla realtà indigente del proprio paese, in cui il viaggio-speranza riassume simbolicamente tutte le avversità dell'espatrio, mentre totalmente ignorato e ottimisticamente superato appare l'inserimento nel nuovo contesto sociale.

<sup>538</sup> Il successo di critica e pubblico, la nomination agli Academy Award del 2007, come Miglior Film Straniero, e il Leone d'Argento Rivelazione, un premio istituito *ad hoc* dalla giuria, al 63° Festival di Venezia testimoniano la qualità della pellicola.

storica, ma la descrive tenendo in considerazione l'attualità del nostro presente. L'avventura della famiglia Mancuso, dunque, trasfigura i desideri, le vicissitudini e le difficoltà che migliaia di individui incontrano oggi per entrare in Italia e, attraverso questa, in Europa. Allo stesso modo, la scelta di raccontare proprio l'emigrazione italiana negli Stati Uniti agli inizi del Novecento ricorda allo spettatore che l'America è ancora una terra d'approdo per una moltitudine di immigrati, per lo più *latinos* provenienti dal Centro e Sud America, che devono fronteggiare la sfiducia e l'avversione del governo statunitense intento ad utilizzare qualsiasi mezzo pur di ridurre e controllare i flussi migratori. Da questo punto di vista il film contribuisce a consolidare l'idea del cinema come «luogo privilegiato della memoria collettiva»<sup>539</sup>, come giacimento culturale dal quale attingere le radici profonde della storia, per affrontare il presente con un maggiore senso critico.

Particolarmente significativa è l'immagine conclusiva del viaggio transoceanico tra la nebbia, a sottolineare l'insicurezza dell'approdo ad una nuova vita, con Salvatore (Vincenzo Amato) che si domanda dove sia l'America e Lucy (Charlotte Gainsbourg) che risponde, simbolicamente, di trovarsi dinanzi a lui; a questo punto la giovane inglese pur non provando alcun sentimento chiede di essere sposata. Salvatore accetta la proposta ed esige una ciocca di capelli per mantenere vivo il legame, «per non perdersi». Lucy acconsente, ma con sorriso sarcastico manifesta la sua diffidenza verso questa forma di magia. Salvatore, dal canto suo, risponde con calma e sicurezza che un giorno capirà, poiché sarà lui a istruirla. Questo dialogo rimarca la distanza culturale tra la giovane anglosassone e l'emigrante siciliano<sup>540</sup> e l'atteggiamento di quest'ultimo nei confronti di un contesto culturale estraneo in cui ricostruire, partendo dalla propria eredità culturale, il senso di una nuova esistenza. L'atteggiamento e le parole di Salvatore in questa ultima scena del secondo atto, mentre accetta la proposta di Lucy, manifesta la capacità del protagonista di aprirsi all'inedito e accogliere la sfida di una nuova vita, anche sul piano sentimentale. Nell'immagine del taglio di capelli e nella promessa di insegnare a Lucy quello che lui già sa e porta con sé dalla Sicilia è quindi possibile cogliere l'intenzione di non abbandonare la propria cultura e i propri valori di riferimento. In questo tentativo di mescolamento l'emigrante siciliano rielabora la propria identità tra innovazione e conservazione, tra mutamento e mantenimento. Un atteggiamento che si è più volte messo in evidenza nel corso delle pagine precedenti in riferimento alle odierne dinamiche migratorie<sup>541</sup>.

---

<sup>539</sup> G. P. Brunetta, *Emigranti nel cinema italiano e americano*, cit., p. 490.

<sup>540</sup> La distanza culturale tra Lucy e gli emigranti siciliani si palesa anche nel dialogo tra la giovane inglese e Rita, una delle due ragazze affidate ai Mancuso dal prete di Petralia Sottana. In questo discorso si concretizza: da un lato, l'incapacità di comprendere da parte della contadina siciliana - non socializzata al valore del decoro e della compostezza borghese - la motivazione che spinge Lucy a indossare il vestito alla rovescia per non sporcarlo durante il viaggio; dall'altro, il disgusto e l'incomprensione della giovane inglese - estranea alla cultura contadina del Meridione d'Italia - dell'abitudine di masticare aglio crudo per rafforzare le difese immunitarie, per «non cadere malata».

<sup>541</sup> Un altro aspetto importante del film di Crialesi è la descrizione lucida e informata dell'accoglienza rivolta ai nostri emigranti dalla società americana. Il terzo atto del film inizia, infatti, con l'arrivo degli emigranti italiani nell'isola di *Ellis island* e con la loro disposizione in fila per il primo controllo. Ogni immigrante esibiva allora i documenti di viaggio con le informazioni relative alla nave che lo aveva condotto a New York e i medici del Servizio Immigrazione controllavano brevemente ciascun individuo, contrassegnando con un gesso quelli che dovevano essere sottoposti ad ulteriori accertamenti medici (ad esempio: PG per donna incinta, K per ernia e X per problemi mentali). Sia Pietro (Filippo Pupillo), che non parla, sia Fortunata (Aurora Quattrocchi), che risponde sgarbatamente all'ufficiale, vengono marchiati con una X per supposte patologie psichiatriche. Dopo questo primo test si veniva poi accompagnati - proprio come succede nel film - nella Sala dei Registri, dove gli ispettori annotavano le generalità, il luogo di destinazione, le disponibilità di denaro, l'affiliazione politica e i precedenti penali. Ad ogni immigrante veniva assegnata una *Inspection Card* con un numero che lo contraddistingueva. Successivamente, si scendeva dalla Sala dei Registri per le Scale della Separazione e ci si sottoponeva ad ulteriori ispezioni. I «marchiati», come Fortunata e Pietro, erano infatti soggetti a controlli più dettagliati e minuziosi. «I vecchi, i deformati, i ciechi, i sordomuti e tutti coloro che soffrono di malattie contagiose, aberrazioni mentali e qualsiasi altra infermità sono inesorabilmente esclusi dal suolo americano», rammentava il vademecum destinato ai nuovi venuti. La motivazione della severità dei controlli di Ellis Island - battezzata, proprio per il suo rigore «l'isola delle lacrime» - viene nel film brillantemente spiegata dall'ufficiale che segue il test di Lucy quando afferma: «Purtroppo, è stato scientificamente provato che la mancanza di

Il contrasto tra cultura d'origine e riferimenti valoriali della società d'accoglienza è anche una delle tematiche affrontate da *Signorinaeffe* di Wilma Labate (2008). Il film è una ricostruzione dettagliata degli scontri di classe che hanno visto la luce nel 1980 a seguito dei licenziamenti di massa alla Fiat. L'inedita marcia di circa 40.000 tra impiegati e capisquadra dell'industria torinese e l'assalto ai picchetti che impedivano l'ingresso nello stabilimento ha segnato, secondo la ricostruzione filmica, la rottura definitiva del movimento operaio e la vittoria dell'azienda. In questo clima di scontri e tensioni sociali si innesta la storia d'amore tra Sergio (Filippo Timi), un operaio militante, ed Emma (Valeria Solarino), un'impiegata del nuovo settore informatico. Quello che in questa sede più interessa è però l'atteggiamento della giovane donna, impegnata in un'ascesa sociale (Emma infatti si sta per laureare in matematica e intende sposarsi con un dirigente della Fiat, interpretato da Fabrizio Gifuni) e dedita a cancellare le sue umili origini di figlia di emigrati meridionali. L'incontro con Sergio però la conduce a recuperare il senso delle sue radici e ad affrontare il futuro partendo dalla propria appartenenza originaria. Questo precario equilibrio culturale può allora ricordare, certo attraverso un notevole processo d'astrazione, l'esperienza degli attuali immigrati. Senza dimenticare, inoltre, che ancora oggi i flussi migratori dal Mezzogiorno verso il Nord Italia non sono affatto conclusi, anzi fanno registrare un incremento in questi ultimissimi anni.

Tutt'altro che indimenticabile è invece *Mineurs, minatori-minori* di Fulvio Wetzl (2008), che narra la storia di una famiglia lucana costretta a emigrare in Belgio durante gli anni Sessanta per trovare lavoro nelle miniere di carbone. Nonostante le buone intenzioni, la pellicola è visivamente molto povera, poco credibile nelle ambientazioni, forse anche a causa del basso *budget* a disposizione, e molto televisiva nello stile. Anche in questo caso, seppur con risultati di gran lunga inferiori rispetto all'opera di Amelio, lo sfruttamento lavorativo, le difficoltà di vita e la sensazione di vivere in bilico tra due mondi spingere a collegare l'esperienza dei protagonisti a quella degli odierni immigrati.

Infine, un film che collega apertamente l'esperienza degli emigranti del passato a quella degli attuali immigrati stranieri e dei moderni emigranti italiani («oggi i sardi non esportano più mani ma cervelli», declama infatti una televisione riferendosi alla differenza nei livelli d'istruzione e nelle qualità professionali tra vecchi e nuovi emigranti) è *Tutto torna* di Enrico Pitzianti (2008). Nella Cagliari multiculturale dei nostri giorni, il film intreccia le esperienze di più personaggi e tende a mettere sullo stesso piano, certo con qualche semplificazione, emigranti italiani di oggi e di ieri e immigrati stranieri, sottolineando così l'universalità dell'esperienza migratoria. Il film termina infatti con una dedica: «A chi parte, A chi arriva, A

---

intelligenza è ereditaria e di conseguenza contagiosa, in un certo senso. Vogliamo che i nostri cittadini non si mescolino con le persone meno intelligenti». Alla base di queste affermazioni vi era la consapevolezza che il flusso migratorio dall'Europa meridionale e orientale, a differenza di quello precedente dall'Europa centro-settentrionale, rappresentava, per l'eccessiva distanza culturale, una minaccia per l'intelligenza e l'integrità morale del popolo americano. In questo senso, i controlli dell'autorità statunitense erano finalizzati a selezionare solo gli individui che potevano essere assimilati alla cultura americana. L'emigrante italiano, bersaglio delle ossessioni di una società e "uomo marginale" costretto ad assimilarsi, fu, per un certo periodo di tempo, lo straniero che costituì il confine o margine della società a stelle e strisce. Fu percepito spesso come una minaccia, poiché non si adattava alle mappe cognitive, morali, estetiche della società. L'emigrante italiano era inoltre impreparato ad affrontare la moderna società statunitense, oltrepassava le frontiere stabilite, rendeva opaco ciò che invece doveva essere trasparente, non aveva una collocazione precisa ed era cognitivamente ambivalente. Per queste ragioni fu relegato ai margini o fuori dagli schemi di un'esistenza ordinata e dotata di senso. Le strategie messe in atto dal governo statunitense furono due: la prima, tipica dell'età liberale precedente al 1921, fu quella dell'assimilazione diretta a rendere simile il dissimile, soffocando le distinzioni culturali o linguistiche e favorendo il conformismo verso l'ordine; la seconda, applicata a partire dal 1921 con il *Quota Act*, fu quella finalizzata all'espulsione degli stranieri indesiderati. Questa seconda strategia è quella che riserva oggi la società italiana ai nuovi migranti terzomondiali. È possibile infatti stabilire un certo parallelismo tra *Ellis island* e i Centri di Identificazione ed Espulsione. Il primo serviva a selezionare gli idonei ad essere assimilati e scartava coloro che apparivano inadeguati, mentre i secondi sono costituiti per allontanare qualsiasi immigrato clandestino considerato aprioristicamente inadatto ad integrarsi nella società italiana. Di conseguenza, tutti gli irregolari, indistintamente dalle loro caratteristiche personali, appaiono indesiderati agli occhi della società italiana. Inoltre, lo stesso timore di contagio culturale, certo senza le sue derive eugenetiche, un posizionamento dell'immigrato sui scalini più bassi della gerarchia sociale e la sua ambiguità di fondo che determina preoccupazioni collettive si riscontrano oggi giorno anche da noi.

chi ritorna», segnando così un'identificazione totale tra individui che, seppur segnati da differenze storiche e sociali, vivono lo stesso percorso irto di difficoltà, ma anche di possibilità.

Questa breve e certo non esaustiva panoramica di alcuni film che trattano la tematica emigratoria ribadisce il tentativo, già messo in evidenza nelle pagine precedenti in relazione ai film che si concentrano sul problema immigratorio, da parte del nostro cinema di richiamare in vita una memoria storica e sociale che può contribuire ad affrontare le inedite sfide future di un paese ormai a tutti gli effetti multietnico e multiculturale, che per questo motivo necessita di rivedere i propri parametri e iniziare un processo di riconversione prima di tutto sul piano culturale.

## CAPITOLO QUARTO

### TRA CINEMA E REALTÀ

L'incontro con l'altro, o con gli altri, è sempre stata l'esperienza comune e fondamentale del genere umano [...]. Ogni volta che l'uomo si è incontrato con l'altro, ha sempre avuto davanti a sé tre possibilità di scelta: fargli la guerra, isolarsi dietro a un muro o stabilire un dialogo.

R. Kapuściński, *L'altro*

#### 4.1 CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE SUL CONTENUTO DEI FILM

A conclusione di questo percorso di ricerca è possibile affermare che le pellicole prese in considerazione si focalizzano su moltissimi aspetti dei fenomeni migratori relativi all'Italia, ma tralasciano, o si limitano ad accennare senza approfondire, alcune questioni spinose e particolarmente rilevanti. Si pensi, solo per fare alcuni esempi, alla questione delle identità di genere all'interno delle comunità immigrate, al ruolo dei reticoli sociali, alle cause che spingono a migrare, al piano legislativo nazionale e al contrasto, spesso violento, tra modelli culturali di tipo tradizionale e *patterns* comportamentali tipici della società d'accoglienza. Per la verità, in alcuni testi c'è un riferimento esplicito a queste tematiche e una visione comparata dei vari film può ricostruire una panoramica unitaria e complessiva delle dinamiche migratorie, ma rimane il fatto che la maggior parte dei testi concentrano la loro attenzione prevalentemente su singole tematiche quali i problemi dell'integrazione socioeconomica, la marginalità dell'immigrato, i pericoli della devianza, la discriminazione e lo sfruttamento sul piano lavorativo.

I film sono testi audiovisivi nati entro precise dinamiche industriali e finalizzati a intrattenere il pubblico nei circuiti commerciali della distribuzione. Non sono dissertazioni scientifiche tese a rilevare ogni aspetto della particolare problematica individuale o sociale che intendono indagare. Se la componente intellettuale è presente al loro interno, vi è anche una componente emotiva che deve consentire allo spettatore di immedesimarsi con la storia narrata. Di conseguenza, un eccessivo intellettualismo diverrebbe controproducente poiché pregiudicherebbe la fruizione da parte del grande pubblico. Per di più, ogni testo audiovisivo opera una selezione dei materiali a disposizione e costruisce una particolare prospettiva da cui osserva la realtà. In questo modo, è impossibile per la singola pellicola cogliere l'intera complessità del reale.

Ciò nonostante, l'incompletezza analitica dei film in esame non va considerata una debolezza strutturale della nostra cinematografia. Questi film, infatti, offrono complessivamente una visione articolata dei fenomeni migratori, riescono a metterne in risalto diverse dinamiche e utilizzano l'immigrato sia per tratteggiarne una figura quanto più possibile realista, capace anche di mostrare le sue difficoltà e ambivalenze, sia per osservare più da vicino alcune problematiche specifiche della società italiana e della cultura nazionale in questo preciso momento storico.

Si pensi, ad esempio, all'individuazione delle cause alla base della scelta migratoria. La maggior parte dei film pongono l'accento soprattutto sulla povertà della società d'origine degli immigrati (che è senza ombra di dubbio una delle cause più importanti dei moderni

flussi migratori), ma se si analizzano in maniera comparata le pellicole nella loro totalità è possibile anche notare come in alcune opere coloro che emigrano non sono i più poveri in senso assoluto, spesso sono chiamati da parenti o amici già presenti in Italia e una volta a destinazione vivono a stretto contatto con la comunità di connazionali e con alcuni autoctoni, anche se incontrano difficoltà in termini di accettazione sociale e culturale e di inserimento socioeconomico. Se triangoliamo tutti questi spunti, allora, possiamo giungere alla conclusione che sostanzialmente il cinema italiano contemporaneo offre una visione realista, accurata e nel complesso dettagliata dei flussi migratori che interessano la penisola. In altre parole, la visione complessiva dei film oggetto d'indagine permette di rilevare la messa in scena di una pluralità di fattori che influiscono sulla scelta del singolo migrante, offrendo così una visione più aderente alla realtà.

Lo stesso discorso vale per la descrizione del contesto sociale di destinazione e per le dinamiche culturali. Attraverso una visione complessiva del materiale a disposizione è possibile delineare una vera e propria "fotografia sociale" della realtà italiana. Le dinamiche migratorie, infatti, interessano l'intero territorio nazionale e i film trovano le loro location tanto al Nord quanto al Sud Italia, sia in ambito urbano che nei centri cittadini più piccoli o nelle aree rurali. C'è sicuramente una prevalenza dei contesti urbani, soprattutto quelli di Roma, Torino e Milano, ma accenni e considerazioni su altre tipologie di ambienti sociali non mancano. Sul piano lavorativo e dell'integrazione socioeconomica, la visione d'insieme dei vari testi consente di rilevare problematiche generali valide su tutto il territorio nazionale e offre un'immagine ben radicata alla realtà sociale. Infine, attraverso una disamina più attenta e approfondita delle pellicole nel loro complesso è anche possibile ricavare utili spunti di riflessione sulle dinamiche culturali conseguenti ai processi migratori.

Tutte queste considerazioni portano alla logica conclusione che i film analizzati in questo lavoro consegnano una panoramica dell'immigrazione straniera in Italia molto dettagliata e fedele a ciò che si registra realmente nelle dinamiche societarie. Senza dimenticare la manipolazione e l'intento narrativo o ideologico che vi possono essere alla base del testo filmico, complessivamente le pellicole studiate pongono in essere uno sguardo capace di rilevare alcune pieghe problematiche della società e talune questioni culturali di fondamentale importanza, mostrando così qualche fattore di crisi dell'odierna realtà italiana, tanto a livello strutturale, quanto sul piano della mentalità collettiva e dei contrasti interni all'immaginario sociale nazionale. Si pensi, ad esempio, alla contrapposizione tra atteggiamenti discriminatori verso la presenza straniera, individuata come pericolosa per il precario equilibrio sociale, e concezioni più aperte e tolleranti, che invece tendono a evidenziare la necessità d'integrare le nuove compagini etniche che si affacciano sulla nostra società e ne sottolineano il contributo che offrono al contesto nazionale in termini di apporto socioeconomico e di stimolo culturale. In altre parole, considerando l'intera gamma di film che si occupano più o meno direttamente della presenza immigrata in Italia è possibile rilevare la loro capacità di mostrare il visibile della società, ma anche il non visibile, cioè le pieghe più opache e nascoste dell'assetto societario e i contrasti interni ad una cultura nazionale che appare profondamente in crisi. In questo modo, il cinema italiano contemporaneo realizza un'autobiografia societaria, ovvero pone in evidenza la coscienza che ha di sé l'aggregato sociale. Il medium cinematografico, allora, diviene una sorta di *flâneur* che con uno sguardo mobile, soggettivo e multiplo dissesta, distorce e riconfigura il mondo e cambia il nostro modo di osservare, percepire e comprendere la realtà che ci circonda.

In generale, lo straniero viene ritratto in maniera abbastanza bonaria come un individuo che decide di arrivare in Italia (in alcuni casi per un periodo ristretto, anche se non mancano migranti che decidono di stabilirsi definitivamente sul nostro territorio) per migliorare la propria condizione di vita, lavorare e costruire un avvenire più prospero per sé e la propria famiglia, spesso rimasta in patria, ma non mancano comunque alcune raffigurazioni più problematiche tese a rilevare certe ambiguità di fondo e un'immagine più critica della sua presenza all'interno dell'assetto societario. Lo straniero diviene così il confine della società (l'ultimo arrivato) che con l'ambiguità implicita nella sua persona mostra le tensioni esistenti sia a livello sociale, sia su quello culturale.

Sostanzialmente il messaggio che si comunica è però positivo. Preso atto che l'Italia è oggi una società multietnica in cui si trovano a coesistere diverse comunità immigrate ed evidenziate alcune problematiche che scaturiscono dall'incontro con l'altro e dal suo inserimento entro il contesto sociale d'accoglienza, si giunge generalmente a formulare una visione positiva di questa inedita presenza che ha in sé la potenzialità per ridestare la società italiana e richiamare alla memoria esperienze passate e valori largamente condivisi. Vi sono, però, anche alcuni testi segnati da un pessimismo di fondo che pongono l'accento sulle difficoltà d'incorporazione dei migranti nella società italiana e sottolineano gli atteggiamenti oppositivi degli autoctoni contro la presenza straniera, che spesso conducono a derive devianti da parte dei migranti stessi determinate in ultima analisi dallo stato di emarginazione sociale in cui si trovano a vivere. La rappresentazione dell'immigrato da parte del cinema italiano contemporaneo è dunque tendenzialmente ambivalente e ambigua, ma mostra, nel complesso, un lieve cedimento verso una raffigurazione tutto sommato positiva e benevola dello straniero.

Nel complesso, i testi presi in considerazione in questa ricerca presentano una certa vicinanza e prossimità allo spettatore, nel senso che affrontano temi familiari al pubblico con linguaggi e *plot* narrativi di immediata comprensione e fruizione<sup>542</sup>, traggono spunto dalla realtà sociale, valorizzano le ambientazioni, urbani o rurali che siano, immediatamente riconoscibili, parlano della vita di tutti i giorni e delle questioni che permeano l'agenda sociale e maggiormente preoccupano l'opinione pubblica nazionale. Si rifanno, inoltre, a *topoi* narrativi e cliché cinematografici tipici della cultura popolare e presentano storie lineari di facile fruizione che esprimono valori facilmente condivisibili attraverso i percorsi introspettivi dei singoli personaggi dell'opera<sup>543</sup>. Queste caratteristiche di fondo, entro cui è possibile iscrivere gran parte delle opere studiate e in generale il cinema italiano contemporaneo nella sua interezza<sup>544</sup>, consentono a molti di questi film di arrivare in maniera diretta alla mente e al cuore dello spettatore attraverso un realismo semplice - che in alcune occasioni non si sottrae al compito di evidenziare i conflitti presenti sul tessuto sociale e di mettere in risalto gli elementi negativi e perturbanti - intento anche a portare avanti una certa vocazione pedagogica.

Molti dei film analizzati, inoltre, riescono a cogliere veri e propri "frammenti del reale", nel senso che rilevano alcune realtà tipiche del modello italiano d'integrazione<sup>545</sup>, soprattutto per quanto concerne le tematiche del lavoro, del disagio abitativo, della distribuzione territoriale e dell'esclusione sociale, e nel far ciò richiamano, in maniera forte, l'esperienza passata dei nostri connazionali che sono emigrati. Il ricorso sistematico alla memoria storica di un paese che fino a poco tempo fa era origine di consistenti flussi migratori e si trova ora invece a ricoprire il ruolo di nuova meta di destinazione, serve soprattutto a far percepire, con la dovuta attenzione, sia le sue attuali contraddizioni interne al sistema, sia le sfide future che si dovranno affrontare.

Ritornando alle ipotesi preliminari da cui è partito questo percorso di ricerca<sup>546</sup>, è possibile allora sostenere che il lavoro ha fornito risposte adeguate a tutte le domande:

---

<sup>542</sup> Questo, naturalmente, spinge verso una semplificazione del reale e impedisce, come è già stato rilevato, un ritratto puntuale che tenga in debita considerazione tutti gli aspetti che costituiscono l'intricata e complessa trama di relazioni della realtà sociale.

<sup>543</sup> Non mancano comunque, come si è visto, testi che si distaccano da questa condivisione valoriale e sono diretti a sottolineare gli atteggiamenti negativi della società italiana e le difficoltà incontrate dagli immigrati nei loro processi d'integrazione socioeconomica e culturale. Inoltre, è da rilevare che alcune pellicole affermano l'esistenza di una pluralità di percorsi migratori, alcuni segnati da successo, altri da fallimenti.

<sup>544</sup> M. Fanchi, *Il cinema italiano nei contesti di visione*, in F. Casetti, S. Salvemini, *È tutto un altro film. Più coraggio e più idee per il cinema italiano*, Egea, Milano, 2007, pp. 113-123.

<sup>545</sup> I film nel complesso riflettono la reale distribuzione della presenza straniera sul territorio nazionale, sottolineando la maggiore presenza di compagini immigrate nelle regioni del Nord e nelle aree urbane, senza però tralasciare il Mezzogiorno e le zone di provincia. Inoltre, mostrano in maniera realista il disagio abitativo e le diverse tipologie del lavoro immigrato, tenendo anche in considerazione le reali differenze territoriali.

<sup>546</sup> Si veda il primo capitolo di questo lavoro ed in particolare il paragrafo 1.6 sull'analisi filmica.

- quale percezione dell'immigrazione si ricava dall'analisi filmica e come lo straniero si inserisce nell'immaginario collettivo italiano? L'immigrato viene percepito in tutta la sua ambiguità, minaccia e risorsa insieme, ma alla fine tende a prevalere quest'ultima caratterizzazione, mentre l'immigrazione viene presentata come una fenomenologia particolarmente delicata, che determina problemi, ma che può rappresentare anche una "risorsa" per risolvere alcune questioni in cui sono coinvolti tanto gli stranieri, quanto gli autoctoni.
- esiste un richiamo alla memoria storica e sociale del nostro paese? Il ricorso all'esperienza passata degli emigranti italiani è costante in molti testi e tende a identificare gli attuali stranieri con i nostri connazionali del passato, cercando così di rilevare una continuità storica.
- si mettono in evidenza i punti nevralgici dell'odierna realtà sociale e i contrasti a livello della mentalità collettiva? Anche in questo caso la risposta è affermativa. L'immigrato, attraverso la già delineata "funzione specchio", diviene in molte pellicole uno strumento per far risaltare tensioni sociali, percezioni differenziate e contrastanti e problematiche strutturali interne alla realtà italiana.
- i film possono contribuire a sviluppare una maggiore consapevolezza su alcune problematiche del nostro paese? Il ricorso costante alla memoria sociale e il richiamo a valori impliciti nella nostra cultura nazionale servono sostanzialmente ad edificare un atteggiamento più tollerante che faccia del passato un bacino d'esperienza idoneo ad affrontare le inedite sfide del prossimo futuro. Se poi la fruizione dei testi filmici si traduca in un'azione concreta da parte degli attori sociali è una tematica che esula da questo lavoro. Di sicuro, però, molte opere provano a sensibilizzare lo spettatore su determinate tematiche legate ai processi migratori e in questo senso assolvono ad una sorta di missione pedagogica ed informativa, finalizzata in ultima analisi anche a riformulare i presupposti su cui è edificata l'identità nazionale e a registrare la necessità di compiere alcuni cambiamenti funzionali alla nuova situazione sociale<sup>547</sup>.

Si potrebbe, infine, obiettare che questa visione positiva dell'immigrazione straniera, come mezzo per ridestare le coscienze e strumento per rinnovare la percezione che la società ha di se stessa, potrebbe essere orientata ideologicamente dall'appartenenza politica degli autori dei diversi prodotti cinematografici. In parte questa obiezione risulta fondata visto che molte pellicole si richiamano o alla tradizione cattolica o a forme di critica sociale che rientrano nel pensiero progressista in senso lato. Però va considerato il fatto che ogni testo, prima di trattare un problema sociale, concentra la propria attenzione su dinamiche individuali e vuole raccontare una storia che solo in ultima analisi rispecchia questioni sociali di più ampia portata. Questa consapevolezza allora ci porta a ritenere corretta l'idea che i diversi film, seppur influenzati anche dalle visioni politicamente orientate dei loro autori e realizzatori, sono opere collettive e manifestano al loro interno pensieri e contraddizioni realmente esistenti nel tessuto sociale. Di conseguenza, appaiono utili strumenti per analizzare l'immaginario collettivo di una società in un preciso momento storico e rilevare conflitti e possibilità che si ripercuotono sul reale terreno delle relazioni sociali.

## 4.2 CONSIDERAZIONI FINALI SULLO STILE DEI FILM

---

<sup>547</sup> Sulla funzione sociale dei prodotti cinematografici si veda F. Casetti, S. Salvemini, *È tutto un altro film. Più coraggio e più idee per il cinema italiano*, cit., in cui a p. 9 si afferma: «il film ormai è un prodotto che si consuma, ma ancor di più è un'occasione di esperienza che lo spettatore decide di vivere. Prodotto (tra i tanti che l'industria dell'immaginario offre) ed esperienza (che lo spettatore sceglie per la sua capacità di dare dei significati - ma potremmo anche dire "senso" - alla sua vita). Si tratta di due aspetti del tutto complementari, l'uno che privilegia appunto i processi economici, l'altro che porta a ricostruire l'immaginario dello spettatore». In questa duplice natura del testo filmico risiede la grandezza del cinema e il suo duplice ruolo di testimone dell'esistente e agente sociale.



Sul piano stilistico è da rilevare la buona qualità artistica di molti prodotti cinematografici analizzati. Il cinema italiano nel suo complesso sembra definitivamente uscito dalla crisi che ha caratterizzato gli ultimi venti anni della sua storia. Una nuova generazione di registi, sceneggiatori, professionisti di vario genere e attori ha rianimato l'industria cinematografica nazionale con nuove idee e un'inedita vitalità espressiva. L'eredità neorealista è sempre viva nel nostro cinema, ma in molte pellicole si registra una sua visione aggiornata che tende a fuoriuscire da clichè datati, per rinnovare lo sguardo sulla realtà sociale e de-strutturare una retorica oramai superata. Certo non mancano casi di banalizzazione della lezione neorealista o di riproposizione di luoghi comuni cristallizzatisi in un'imitazione non certo innovativa. Però nel complesso, soprattutto in relazione ad alcuni giovani cineasti di talento, il cinema nazionale mostra una certa maturità nel rielaborare la tradizione artistica su cui si regge e, in molte occasioni, si apre anche all'influenza di diverse recenti tendenze europee molto interessanti che spingono parte del cinema nostrano verso nuovi percorsi stilistici nati appunto dall'innesto della cultura cinematografica nazionale con tecniche e stili di regia più moderni e attenti a svelare talune dinamiche del reale.

Per di più, se in molte pellicole degli anni Novanta è rilevabile una carenza stilistica dovuta ad una non proficua imitazione della *fiction* televisiva, questa tendenza sfuma gradualmente man mano che ci si avvicina ai periodi più recenti. Con questo non si vuole affermare che lo stile televisivo danneggia di per sé il cinema e favorisce la produzione di opere superficiali e poco adatte al grande schermo. Anzi, spesso in televisione la sperimentazione visiva è stata realizzata in forme più dirette e semplici rispetto alla celluloide. Inoltre vista la larga diffusione del piccolo schermo, sempre più invasivo nella vita quotidiana dello spettatore medio, una prossimità ai linguaggi della televisione può garantire una maggiore fruibilità dei prodotti cinematografici da parte del destinatario finale dell'opera e, quindi, può risultare utile anche ai fini della rendita economica dei film<sup>548</sup>. Questo discorso, però, non elimina la contraddizione di alcune pellicole di aderire perfettamente e riportare in "sala" canoni espressivi nati in un altro contesto mediatico e che al cinema producono un impoverimento qualitativo del prodotto finale.

È opportuno, allora, dosare bene le scelte stilistiche. Il ricorso a canoni estetici della Tv può favorire la prossimità con il pubblico e incrementare in alcuni casi gli incassi, ma non bisogna comunque esasperare questa influenza e svilire così il testo cinematografico. Il cinema è oggi un mezzo inserito nel più ampio sistema generale dei media e trae spunti – in termini di strutture narrative, tecniche, estetiche e linguaggi - anche da altri comparti dell'industria culturale, ma deve mantenere pur sempre una sua autonomia e specificità. Comunque, soprattutto negli ultimi anni, si rivela un rapporto più equilibrato e sereno con i linguaggi televisivi. Le pellicole nazionali infatti, almeno quelle qualitativamente migliori, sembrano aver intrapreso un percorso di maturità che, da un lato attinge da stimoli esterni alla macchina cinematografica, ma dall'altro rimane ancorato ad una tradizione robusta e duratura che rimane la solida base su cui edificare prodotti di qualità. Questa duplice attenzione porta molti film italiani a sviluppare un maggiore realismo rispetto al mezzo televisivo e, al contempo, a impegnarsi in un'osservazione attenta, più incline alle caratteristiche implicite del mezzo cinematografico, delle particolarità e dei conflitti reali del mondo sociale circostante.

Anche sul piano dei generi cinematografici vi sono alcune novità. *In primis*, va rilevata la tendenza - anche se ancora in fase embrionale - a recuperare certi generi (*thriller*, poliziesco, *noir*) che in passato hanno garantito il successo delle pellicole nazionali e ancora oggi possono assicurare una migliore accoglienza del testo da parte del pubblico. *In secundis*, come si è visto in diversi casi nel capitolo sull'analisi filmica, è possibile notare una certa mescolanza e ibridazione delle architetture di genere che porta a presupporre l'inesistenza di forme pure, isolate e immutabili. Come si è avuto modo di affermare anche nel primo capitolo, ogni film non appartiene ad un'unica categoria e presenta sempre elementi semantici

---

<sup>548</sup> Si consideri che l'educazione all'immagine passa ormai prevalentemente, almeno per il pubblico più ampio, attraverso le opere televisive.

e sintattici ascrivibili a diversi generi cinematografici<sup>549</sup>. Dunque, il recupero di alcuni generi cinematografici e un continuo processo di elaborazione e ridefinizione delle strutture narrative determinano, in conclusione, una più stimolante esperienza spettatoriale e portano il pubblico a percepire il cinema italiano ancora come un sistema dinamico capace di stare a passo con i tempi. Infine, come si è già constatato nel paragrafo precedente, quasi tutti i testi esaminati in questo lavoro presentano una certa vicinanza al pubblico in relazione ai temi e al linguaggio.

Partendo da queste premesse ci si attenderebbe allora il successo commerciale di buona parte delle pellicole esaminate. Anche perchè, soprattutto a partire dalla metà di questo primo decennio del nuovo secolo, si registra un buon successo al *box office* del cinema italiano e un *trend* positivo di crescita sia in termini di spettatori, sia in relazione agli incassi. Addirittura tra il 2006 e il 2007 la quota di mercato delle produzioni nazionali ha raggiunto il 40% del totale: un volume di affari che la nostra industria non otteneva dagli anni Settanta e che ha ridotto il predominio delle produzioni statunitensi, ancora comunque saldamente al comando. Nonostante questa tendenza positiva, osservando gli incassi al botteghino di molte pellicole analizzate in questo lavoro ci si accorge che il risultato complessivo non è certo soddisfacente. Ovviamente questo discorso non può essere valido per tutti i testi. Vanno segnalate infatti alcune eccezioni in cui partendo da aspettative basse si è poi dovuto constatare il successo commerciale in rapporto alle attese. Nel complesso, però, gli incassi dei film italiani che trattano la tematica migratoria non sono affatto entusiasmanti.

A cosa addebitare allora questo generale insuccesso? Forse i film analizzati in queste pagine sono prodotti di nicchia che non possono raggiungere buoni risultati commerciali? Forse la tematica è sì aderente alla realtà sociale circostante, ma suscita lo scarso interesse da parte del grande pubblico e non può quindi ambire a introiti economici più consistenti? Forse la tematica migratoria è considerata marginale rispetto al *mainstream* cinematografico che ha un peso maggiore in termini di profitti? O forse la tanto declamata qualità artistica di queste pellicole non è poi così reale?

Se in relazione ad alcuni testi queste considerazioni possono sembrare adeguate a spiegare gli scarsi risultati al botteghino - certe opere sono effettivamente più ardue sul piano della fruizione, la tematica migratoria può sembrare pesante e marginale, alcuni spettatori rifiutano di vedere al cinema pellicole impegnate preferendovi invece film più leggeri che li distraggono dalla quotidianità, alcuni prodotti non sono poi di qualità così eccelsa - quando si passa dal piano della singola pellicola a quello di un gruppo consistente di testi queste spiegazioni non riescono più a fornire una motivazione esaustiva.

La soluzione del dilemma va quindi ricercata altrove. In realtà molte opere cinematografiche qui studiate nascono con forti difficoltà produttive e, tramite vari *escamotage* come quelli del *coproducers* o inedite alleanze tra piccole case di produzione nostrane e a volte anche con alcune estere, rientrano nella categoria del cinema indipendente. Molte altre, però, sono escluse da questa definizione e nascono dagli sforzi produttivi di case cinematografiche più o meno grandi. Inoltre, anche le opere indipendenti se debitamente inserite entro circuiti commerciali specializzati, ma anche in quelli più usuali possono produrre buoni utili per i loro finanziatori<sup>550</sup>. Sostanzialmente, allora, il problema risiede nella distribuzione e nelle strategie di promozione e comunicazione adoperate per sostenere le pellicole.

Si registra, dunque, l'incapacità da parte del nostro cinema di supportare adeguatamente i suoi prodotti e di sfruttare a pieno il proprio vantaggio competitivo rispetto alle pellicole straniere, ad esempio quelle americane inevitabilmente più distanti dal contesto culturale della società italiana, e il periodo proficuo della produzione nazionale in termini di qualità artistica, di vicinanza - anche sul piano narrativo - al contesto valoriale e culturale di riferimento, di creatività nelle idee, nei linguaggi e nei canoni espressivi. Evidentemente il potenziale

---

<sup>549</sup> R. Altman, *Film/Genere*, cit.

<sup>550</sup> Si veda come esempio il caso del cinema indipendente americano che trova un'adeguata distribuzione in circuiti di sale e in festival specializzati, ma attira anche le *major* hollywoodiane sempre più interessate a differenziare la loro produzione e i loro investimenti e, di conseguenza, sempre più impegnate su canali di produzione e distribuzione *underground*. A tal proposito si veda G. King, *Il cinema indipendente americano*, Einaudi, Torino, 2006.

successo commerciale delle nostre pellicole - dovuto alla prossimità ai problemi della vita quotidiana, alla vicinanza allo spettatore, all'adesione alla tradizione culturale popolare del nostro paese, alla vitalità artistica ed intellettuale delle nuove generazioni, alla capacità di creare pellicole di buona qualità anche in presenza di *budget* monetari ridotti (che è poi una delle caratteristiche più tipiche dell'industria cinematografica italiana), all'abilità nel collegarsi direttamente alla memoria sociale e, di conseguenza, riarticolare l'identità nazionale, alla capacità di richiamarsi a valori facilmente condivisibili e alla didascalicità delle narrazioni - non è adeguatamente sfruttato dal sistema industriale nazionale e gli stessi spettatori italiani a volte non arrivano a conoscere nemmeno i film italiani. A questo punto, allora, è necessario osservare più da vicino queste difficoltà e prospettare talune possibilità d'intervento.

### 4.3 QUALCHE IDEA PER IL CINEMA ITALIANO

Prima di tutto occorre un'inversione di tendenza che favorisca lo sviluppo di nuove capacità imprenditoriali da parte dei produttori e abbandoni definitivamente il ricorso alle sovvenzioni statali. Si necessita, insomma, di rinunciare all'idea di una produzione "assistita" e supportata da fondi pubblici:

L'epoca dello Stato "erogatore" è definitivamente finita e le modalità di incentivazione ministeriale si presentano oggi con caratteristiche assai riformate. L'industria cinematografica nazionale deve trovare una propria strada in buona parte da sola. La recente legge sul cinema ha cominciato a dare i primi buoni frutti, costringendo i produttori a raccogliere sul mercato le risorse per realizzare i progetti e privilegiando in questo modo i film per la sala, ovvero maggiormente in sintonia con i gusti del pubblico<sup>551</sup>.

Ciò significa che una nuova mentalità imprenditoriale, capace cioè di affrontare i rischi legati alla competizione sul mercato, deve affermarsi per esprimere le proprie potenzialità senza ricorrere ai fondi statali. Le agevolazioni di legge, infatti, hanno sostanzialmente nuociuto al cinema nazionale poiché coprendo quasi per intero il costo delle pellicole non hanno favorito un'attenzione alle richieste del mercato, necessaria a carpire i gusti del pubblico e a produrre di conseguenza testi di più elevato valore commerciale ma anche artistico, da parte dei produttori italiani. In altre parole, hanno disincentivato gli operatori cinematografici dal tentativo di conciliare l'aspetto artistico con quello commerciale. È ora dunque che nuove generazioni di produttori si affaccino sul mercato rischiando in prima persona i propri capitali per produrre testi filmici capaci di attirare il maggior numero possibile di spettatori e ritagliarsi così il loro spazio sul mercato<sup>552</sup>. Molti, però, sostengono che la totale eliminazione delle sovvenzioni statali possa determinare la fine del cinema italiano. In realtà, già alcuni addetti ai lavori - si pensi al caso della Fandango o alle piccole produzioni incontrate lungo questa ricerca, che non hanno goduto dei sussidi pubblici e hanno adottato sistemi di autofinanziamento - si sono ravveduti e hanno dimostrato, dati alla mano, che la scommessa imprenditoriale, se consapevole e oculata, può condurre alla creazione di buone pellicole di un certo interesse culturale e capaci, se adeguatamente supportate, di raccogliere in "sala" profitti dignitosi. Inoltre, liberalizzare il mercato significa anche spezzare quel sistema oligopolista che vede coinvolte le case di produzione e distribuzione più forti, alle quali vanno di solito in percentuale maggiore i fondi pubblici.

Occorre anche uno sforzo maggiore da parte delle case di distribuzione nazionali per sostenere adeguatamente i propri prodotti, sia in termini di numero di copie distribuite in sala, sia in relazione alle strategie di *marketing* e comunicazione per promuovere le singole

---

<sup>551</sup> F. Casetti, S. Salvemini, *È tutto un altro film. Più coraggio e più idee per il cinema italiano*, cit, p. 7.

<sup>552</sup> Sul rapporto tra cinema italiano e mercato si veda S. Salvemini, *Il mercato cinematografico e la sua economia*, in C. Macchitella, A. Abbruzzese (a cura di), *Cinemaitalia 2005. Sogni, industria, tecnologia, mercato*, Marsilio, Venezia, 2005; S. Salvemini, *Il cinema impresa possibile*, Egea, Milano, 2002.

pellicole. Spesso si registra la tendenza da parte degli operatori di raccogliere i maggiori incassi nelle prime settimane d'uscita, dimenticando poi di sfruttare i diritti sul film lungo l'intera filiera cinematografica. In un ciclo di vita economico dei testi filmici sempre più lungo e diversificato, le case di distribuzione nostrane, piccole o grandi che siano, mostrano la loro inadeguatezza nel supportare in maniera corretta i propri articoli. Il numero di copie distribuite all'uscita della pellicola è spesso insufficiente a coprire l'intero territorio nazionale e le strategie promozionali e di *marketing* non sono adeguate per ricavare profitti proporzionati alle potenzialità artistiche e commerciali dei testi distribuiti<sup>553</sup>. Spesso i prodotti cinematografici nazionali non vengono pubblicizzati in maniera appropriata, tanto che buona parte del pubblico neanche conosce i film italiani in circolazione. Andrebbe inoltre superata la tendenza da parte dei nostri operatori cinematografici di concentrare l'uscita in sala dei titoli nazionali nei soli mesi invernali. Si potrebbe infatti, mediante idonee strategie promozionali, allungare la stagione cinematografica, spalmare le uscite dei film domestici in un lasso di tempo più ampio e riempire così degli spazi vuoti che potrebbero favorire il nostro cinema in termini di incassi. Per far ciò, però, occorre che le case di distribuzione credano fino in fondo ai film che intendono supportare sfruttando tutti i mezzi a loro disposizione, sviluppando anche strategie pubblicitarie innovative e forme di collaborazione diretta con gli esercenti.

Vi sono poi altre due considerazioni importanti da fare: da un lato, occorre incrementare la programmazione televisiva dei film italiani<sup>554</sup>; dall'altro è necessario sfruttare al meglio l'intero ciclo di vita economico delle pellicole.

Per ciò che concerne la trasmissione delle pellicole nazionali sui palinsesti televisivi, è rilevabile una generale tendenza alla diminuzione sistematica delle ore di programmazione, soprattutto sulle reti generaliste e in particolar modo per i testi di più recente realizzazione. Questo comporta un duplice danno per il nostro sistema industriale poiché non permette introiti economici importanti e non consente al pubblico di ricevere un'adeguata educazione all'immagine. Una trasmissione più assidua dei film italiani, invece, farebbe conoscere agli spettatori nuovi autori e nuovi prodotti meritevoli d'attenzione e favorirebbe una più intima e profonda conoscenza della cinematografia nazionale e una più adeguata educazione estetica. Questa migliore conoscenza del prodotto cinematografico nazionale potrebbe, in ultima analisi, riverberare i propri effetti positivi direttamente sul sistema industriale in termini di maggiori guadagni al botteghino. Forse in questo caso l'intervento statale risulterebbe utile agli scopi della nostra cinematografia. Si potrebbe, infatti, ritagliare uno spazio, anche in prima serata, per le produzioni nazionali sulle reti del servizio pubblico. Certo ci sono diversi problemi legati agli ascolti e alla concorrenza in un mercato televisivo sempre più differenziato ed eterogeneo, ma alla lunga l'esperimento, fino a prova contraria, potrebbe rivelare buoni risultati anche in termini di *audience*, incentivando così la stessa produzione cinematografica, consapevole di poter usufruire di un altro mercato da cui trarre benefici.

Per quanto riguarda lo sfruttamento dell'intero ciclo di vita economico del film, è necessario che i distributori italiani acquisiscano consapevolezza che le entrate derivanti dallo sfruttamento dei diritti sulle pellicole non si riducono ai soli incassi al *box office*, ma, oggi, possono derivare, come si è visto, dai diritti televisivi, ma anche dal mercato dell'*home video*. In entrambi i settori si registra lo strapotere incontrastato del cinema americano. Nuove strategie di *marketing* e comunicazione e una migliore realizzazione dei DVD in termini non solo qualitativi, ma anche come contenuti e inserti aggiuntivi al testo filmico possono allora maggiormente attirare i consumatori sui prodotti nazionali. È dunque necessario un maggiore impegno e una migliore cura della qualità delle opere italiane anche sul piano del consumo domestico<sup>555</sup>.

---

<sup>553</sup> Da più parti si è notato che quando i film italiani vengono distribuiti dalle filiali nazionali delle *major* americane si registra un più ampio successo commerciale. Ciò dipende proprio dal fatto che queste imprese supportano e promuovono adeguatamente i propri prodotti.

<sup>554</sup> A tal proposito si veda A. Perrucchi, G. Richeri (a cura di), *Il mercato televisivo italiano nel contesto europeo*, Il Mulino, Bologna, 2003.

<sup>555</sup> Sulle nuove forme di consumo cinematografico si veda G. Fabris, *Il nuovo consumatore: verso il postmoderno*, FrancoAngeli, Milano, 2003.

Certo il mercato dell'*home video* è legato soprattutto a determinati generi cinematografici (*fantasy* e animazione) e ad alti livelli di spettacolarità. In questo il nostro cinema, se paragonato ad esempio a quello statunitense, appare alquanto deficitario. Ciò nonostante, è auspicabile da parte dei produttori italiani scommettere anche su alcune architetture di genere (*horror*, *sci-fi*, *peplum*, poliziesco) che storicamente hanno offerto al cinema di casa nostra buoni risultati in termini di rendite economiche<sup>556</sup>. Ritornare ai generi di successo del passato non significa riproporne le tematiche, le tecniche o le strutture narrative, ma aggiornare una tradizione forte e meritevole di essere recuperata innestandola anche con gli stimoli provenienti da altre cinematografie nazionali (prima su tutte quella americana, ma anche ad esempio il cinema spagnolo più recente per ciò che concerne il cinema dell'orrore) per realizzare testi di qualità, capaci di aderire al contesto culturale e societario italiano e rispondere meglio a istanze più moderne. Inoltre, è opportuno non fossilizzarsi su strutture narrative e stilistiche rigide, ma ibridare, mescolare, architetture differenziate per rendere più appetibili le produzioni locali. Del resto, come si è visto, la mescolanza di generi cinematografici differenti è qualcosa che si realizza già con buoni risultati e, in un certo senso, è una caratteristica implicita del cinema fin dalle sue origini<sup>557</sup>. Per di più, investire sui generi cinematografici favorirebbe un maggior dinamismo dei film italiani anche in termini di ritmo e spettacolarità dell'azione. Ciò consentirebbe, infine, di smentire quel diffuso luogo comune che vuole il cinema italiano uno spettacolo prevalentemente intimista segnato da un'eccessiva vocazione culturale che lo rallenta in termini di ritmo e azione. Se a ciò si aggiunge che molti film di genere attirano anche un pubblico giovane, se non giovanissimo, allora possiamo considerare questa scommessa un investimento da parte del nostro sistema industriale per attirare nuove fasce di pubblico e allargare la propria quota di mercato, nonché una possibilità di produrre testi in grado anche di superare i confini nazionali e trovare una distribuzione adeguata all'estero.

C'è un'altra considerazione da fare: oggi gli spazi della visione filmica si sono allargati e moltiplicati<sup>558</sup>. Le nuove tecnologie digitali e informatiche a disposizione hanno ampliato la piattaforma del consumo cinematografico e, di conseguenza, consentono la fruizione di testi audiovisivi su diversi supporti: sala tradizionale, *multiplex*, tv generalista e satellitare (*pay tv*), *pay per view*, *Tv on demand*, digitale terrestre, DVD, *Blu-ray*, *DIVX* e *mobile phone*. È necessario, allora, uno sforzo ulteriore da parte della nostra industria cinematografica per realizzare prodotti che sappiano sfruttare a pieno tutte le possibilità offerte dai nuovi sistemi tecnologici e dai vari passaggi nella filiera distributiva. Per far ciò occorre soprattutto adeguare la produzione nazionale ai diversi luoghi della visione. Ciò significa creare diversi *format* cinematografici e diverse tipologie di film adatti ai nuovi *frame* e ai nuovi contesti della visione.

Per vincere questa scommessa, il cinema italiano deve dialogare con tutti i mezzi di comunicazione che costituiscono l'articolato e polivalente sistema dei media (dialogo *cross-mediale*). Tutto questo al fine di assorbire linguaggi, forme della fruizione e strutture narrative adatte a creare testi filmici adeguati alle differenti piattaforme di consumo. Il discorso fatto in

---

<sup>556</sup> Oggi il cinema italiano punta molto sulla commedia, un altro genere appartenente alla tradizione cinematografica nazionale. Molti dei più alti incassi al botteghino e nel mercato dell'*home video*, oltre che in termini di diritti televisivi, derivano proprio dallo sfruttamento sistematico di questo genere, considerato avvantaggiato rispetto alle commedie di altre cinematografie nazionali per una maggiore aderenza al contesto culturale e societario italiano. Sarebbe opportuno da parte dei nostri produttori compiere la stessa operazione con altri generi che fanno ugualmente parte della nostra tradizione cinematografica. È possibile infatti rilevare nel pubblico nazionale "fame" di certe tipologie di storie. Questa affermazione è valida sulla base di due considerazioni: la stessa *fiction* televisiva si è accorta da tempo di questa richiesta e ha incrementato l'offerta di prodotti che rientrano ad esempio nel *thriller* o nel poliziesco con venature mistiche; il successo di molta letteratura *noir* e poliziesca italiana, nonché la presenza di giovani letterati connazionali che hanno costruito il loro successo sui generi popolari, nonché il successo presso il grande pubblico di autori stranieri avvezzi ai generi letterari più disparati, convalida ulteriormente questa interpretazione.

<sup>557</sup> R. Altman, *Film/Genere*, cit.

<sup>558</sup> Si veda F. Casetti, M. Fanchi (a cura di), *Terre incognite. Lo spettatore italiano e le nuove forme dell'esperienza di visione del film*, Carocci, Roma, 2005; L. Manovich, *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano, 2005.

precedenza sullo stretto rapporto che il cinema deve intrattenere, senza però snaturarsi, con la televisione e i suoi linguaggi, vale anche in relazioni alle altre realtà mediatiche contemporanee. Ciò consentirebbe, ad esempio, una maggiore attualità delle opere cinematografiche italiane e una loro maggiore capacità di attirare più larghi settori di pubblico, anche al fine di fidelizzare gli spettatori ai prodotti locali:

In ultimo, occorre presidiare attentamente le diverse modalità di fruizione del cinema. [...] il film non rappresenta più solo un prodotto da programmare in sala senza ulteriori corredi di emozione al contorno, ma una vera e propria occasione di esperienza che lo spettatore decide di vivere. Pertanto, è opportuno che gli operatori del settore si impegnino adeguatamente al fine di aumentare il coinvolgimento dello spettatore, intraprendendo azioni finalizzate a ristrutturare e a rafforzare il patto comunicativo con il proprio pubblico. Tali azioni non possono essere più concepite in modo indifferenziato, ma devono essere pensate in modo specifico per ciascun prodotto filmico e per ciascun canale di fruizione, fino ad arrivare alla costruzione di “pacchetti di prodotto” che operino efficacemente su media diversi<sup>559</sup>.

L'intero apparato industriale cinematografico italiano deve, allora, formulare precise strategie di sviluppo pianificate a tavolino in maniera sistematica e aderenti ad un'ottica di medio e lungo periodo. Occorre superare una visione incentrata su profitti immediati nel breve tempo e costruire piani d'espansione che coinvolgono tanto i grandi quanto i piccoli operatori del settore della celluloide<sup>560</sup> e possono supportare il nostro cinema in un mercato competitivo sempre più variegato e complesso.

Per realizzare tutti questi ambiziosi progetti, è necessario insistere sui punti di forza che caratterizzano le produzioni italiane più recenti e sfruttare al meglio il buon stato di salute del nostro cinema in questo preciso momento storico. Bisogna allora continuare:

- a puntare su produttori e distributori capaci di accollarsi i rischi specifici dell'attività imprenditoriale in cui sono invischiati e in grado di cogliere e assecondare i gusti del pubblico, ma anche coraggiosi nel proporre opere cinematografiche ambiziose, innovative e di buona qualità artistica (garantendo così anche una certa autonomia agli autori del testo filmico), perchè la buona realizzazione di un prodotto spesso può diventare sinonimo di successo commerciale<sup>561</sup>;

---

<sup>559</sup> F. Montanari, *Al di là della sala cinematografica*, in F. Casetti, S. Salvemini, *È tutto un altro film. Più coraggio e più idee per il cinema italiano*, cit., p. 80.

<sup>560</sup> È da notare, anche in riferimento ai film su cui si è concentrata l'analisi, che il panorama distributivo e produttivo italiano è molto eterogeneo. Esistono case di produzioni e di distribuzione sia di piccola e media dimensione, sia di grande ampiezza. Sarebbe opportuna una maggiore collaborazione tra i vari addetti ai lavori anche in termini di coproduzioni, minoritarie o maggioritarie che siano, ed una più solida collaborazione tra distributori ed esercenti. Non va dimenticato che la nostra industria è attiva anche sul piano delle coproduzioni internazionali. Queste vanno incrementate perchè potrebbe favorire l'allargamento dei mercati su cui vendere i prodotti italiani e sono un mezzo per far conoscere autori, registi, attori e maestranze nazionali. Si noti inoltre che in relazione ai film della ricerca, molte coproduzioni minori, anche con operatori esteri, hanno permesso di realizzare pellicole molto interessanti che hanno riscosso un buon successo in vari festival internazionali.

<sup>561</sup> Spesso gli operatori del sistema dei media in generale tendono a sottovalutare le capacità analitiche ed interpretative del grande pubblico e, di conseguenza, optano per scelte produttive di scarsa qualità considerate più facilmente fruibili e quindi apprezzabili da parte dello spettatore medio. In relazione al problema della sottovalutazione dell'*audience* si veda G. Bechelloni *Svolta comunicativa*, cit., che alle pp. 25-26 sostiene: «Intellettuali, professionisti e politici tendono a sottovalutare i ricettori - le *audience* - in tanti modi; tutti apparentemente innocenti, quasi necessitati da logiche produttive o tecnologiche, sociali o politiche. Si ha sottovalutazione quando si considerano le *audience* come meri recettori passivi di qualsiasi contenuto, indifferenti alle implicazioni etiche o di verità connesse ai processi comunicativi, appiattiti come attori sociali definibili una volta per sempre dai loro comportamenti di consumo o dalle loro appartenenze socio-culturali. Ma si ha sottovalutazione anche in quei casi in cui, animati apparentemente dalle migliori buone intenzioni pedagogiche o culturali, si progettano e si realizzano programmi, si costruiscono testi o si disegnano architetture mediali - palinsesti, impaginazioni o quant'altro - senza prefigurarsi l'interlocutore al quale ci si vuole rivolgere o con il quale si vuole proporre condivisione di significati [...]. Si ha sottovalutazione ogni volta che si offrono storie di *fiction* malamente costruite, dirette e interpretate, ogni volta che si pubblicano notizie non controllate, ogni volta che si mettono in onda spettacoli che abusano della sensibilità morale di gruppi consistenti di persone,

- ad appoggiare la produzione media e la serialità, nella speranza che gli incassi ricavati possano poi essere reinvestiti in progetti artisticamente più stimolanti o in produzioni più costose, capaci tra l'altro di trovare il loro spazio anche in mercati esteri;
- a cercare di allargare le fasce di pubblico interessate dal cinema nazionale provando anche a coinvolgere i giovani, che in ultima analisi sembrano i più distanti dai prodotti italiani;
- a scommettere sui giovani registi e sceneggiatori di talento che in questi anni si stanno affacciando, non senza qualche incertezza ma con buone capacità, interessanti idee innovative e creatività artistica, sul panorama cinematografico nazionale;
- ad appoggiarsi al nuovo *star system* nostrano, costituito da molti bravi attori con abilità flessibili e avveduti nel non rinchiudersi entro stereotipi narrativi o definizioni troppo rigide;
- a insistere sulla prossimità e la vicinanza allo spettatore in termini di tematiche, narrazioni e linguaggi, senza però smettere d'innovare e continuando a trarre spunto dalla realtà storico-sociale che ci circonda e dalle problematiche comuni che interessano la vita quotidiana degli spettatori;
- a perseguire un più aggiornato sistema dei generi cinematografici che sappia al contempo recuperare la nostra tradizione cinematografica e rielaborarla alla luce delle nuove esigenze;
- a rimodellare la forte tradizione culturale e cinematografica del nostro paese per fuoriuscire dalla riproposizione monotona degli stessi luoghi comuni, presentandone così una versione aggiornata che sappia anche fare tesoro degli stimoli provenienti dall'estero, ma al contempo proporre specifiche soluzioni artistiche e nuove cifre stilistiche.

Certo le sfide sono tante, ambiziose e particolarmente impegnative, ma occorre in un certo senso puntare in alto se si vuole concretamente raggiungere qualche obiettivo importante. Infine, sarebbe anche opportuno che la critica di casa nostra riveda le proprie categorie d'analisi, la finisca di basarsi su rigide definizioni degli operatori, degli autori e degli attori, si

---

ogni volta che non si rispettano orari, si modificano palinsesti, si fanno esperimenti sulla testa di lettori e ascoltatori. Sono tanti i modi con i quali si possono sottovalutare le *audience* ritenendole incompetenti, incapaci di vedere, leggere e ascoltare, omologate da atteggiamenti e comportamenti facilmente prevedibili». Lo stesso autore, si ribella a questa condizione e afferma la necessità di riconoscere un ruolo più attivo ai ricettori dei messaggi mediali (p. 34): «La faccia nascosta dei media, l'*audience*, non è costituita da un insieme di ricettori che ricevono messaggi imposti dall'alto, bensì è l'insieme degli individui e dei gruppi che costituisce il mondo sociale nel quale viviamo e che contribuiscono, ciascuno a suo modo, a conservare e cambiare. Dedicare attenzione agli atteggiamenti e ai comportamenti delle *audience*, osservarli e studiarli, è, dunque, fondamentale sia per capire che i grandi media attivano processi di comunicazione sia per capire come produrre meglio, con più elevata professionalità e con maggiore tensione etica, i tanti messaggi che i media quotidianamente producono. Essendo consapevoli che i prodotti dei media non sono insensati; hanno senso per le *audience* e contribuiscono a dare senso alla vita di noi tutti». La ricezione di una narrazione mediale è quindi un'attività di *routine*, ossia è una delle pratiche consuete della vita quotidiana, ma è anche una funzione esperta, ovvero dipende da un bagaglio di capacità e competenze varie acquisite nel corso della loro vita dagli individui. Inoltre, la ricezione è fondamentalmente un processo ermeneutico, nel senso che i soggetti, che ricevono i messaggi mediali, si impegnano in genere in un processo di interpretazione attraverso il quale attribuiscono loro un significato. La ricezione dei prodotti mediali richiede, dunque, al ricevente un qualche grado di attenzione e di attività interpretativa per dare senso al contenuto simbolico trasmesso. Allora, l'interpretazione dei messaggi mediali, richiede un contributo attivo da parte dell'interprete, che applica, infatti, una particolare cornice di lettura (*frame* interpretativo) che varia da un soggetto all'altro. Nell'interpretare le forme simboliche, gli individui le incorporano nella loro comprensione di sé e degli altri. Le utilizzano come strumenti di riflessione e autoriflessione, come una base per meditare su loro stessi, sugli altri e sul mondo a cui appartengono. In breve, le *audience* si appropriano del messaggio mediale, ovvero si aggrappano al suo contenuto di significato e lo fanno proprio. Dunque occorre riconoscere un ruolo attivo al pubblico, non sottovalutandone le capacità ermeneutiche né quelle intellettive e riflessive. Questo riconoscimento del ruolo attivo dell'*audience* del sistema dei media, coinvolge anche il cinema nella misura in cui si producono opere di scarsa qualità credendo di attirare così il maggior numero di spettatori possibile. Vale in realtà il discorso inverso e occorre realizzare buoni prodotti per interessare fasce di pubblico differenziate.

apra alle novità, sviluppi una maggiore flessibilità interpretativa e abbandoni certi pregiudizi concettuali. È infatti auspicabile la creazione di un dibattito pubblico nazionale di ampia portata - in cui vengano coinvolti oltre i critici anche gli operatori, gli autori, gli attori e il mondo accademico - che faccia della facoltà di critica un esercizio costruttivo (critica per) e non sempre distruttivo (critica contro)<sup>562</sup>, partecipando così allo sviluppo del nostro cinema.

#### 4.4 IMMIGRAZIONE STRANIERA IN ITALIA: UN PERCORSO ANCORA APERTO

Sul piano dei processi culturali legati alle dinamiche migratorie, come si è già avuto modo di sostenere nel capitolo precedente, alcuni film analizzati insistono sulla figura dell'immigrato come essere transnazionale e liminale, ovvero un individuo che vive a cavallo tra due culture e due società e orienta la propria azione nel mondo ricorrendo sia all'eredità culturale che porta con sé dal paese d'origine, sia ai modelli comportamentali acquisiti nel nuovo contesto socioculturale in cui si è inserito. Questa condizione transnazionale ha ripercussioni, non solo sul migrante, ma anche sulla società d'arrivo e quella di partenza. I cambiamenti determinati dall'esperienza migratoria sono, dunque, molteplici e diversificati rispetto ai contesti in cui operano: agiscono cioè sul piano individuale, nel singolo migrante che matura una visione bifocale e negli individui che entrano in più stretto contatto con lui, su quello sociale, in termini di relazioni e mutamenti strutturali ed istituzionali, e su quello culturale, favorendo scambi, contatti e sviluppi valoriali.

Queste considerazioni portano a supporre una visione dinamica dell'elemento culturale ed identitario che non coinvolge solo i protagonisti dell'esperienza migratoria, ma produce effetti rilevanti anche sull'identità nazionale degli autoctoni. Gli italiani protagonisti di molte narrazioni filmiche, infatti, presa coscienza della natura multietnica e multiculturale della società di riferimento, modificano in diverse occasioni alcuni tratti salienti della loro personalità e della loro visione del mondo.

La cultura, allora, non appare un tutto integrato rigido e imm modificabile, ma presenta una serie di ambiguità e conflitti interni che smascherano la natura artificiosa della sua presunta unità e staticità originaria. Tanto sul piano antropologico, quanto su quello socio-politico, allora, la cultura si presenta come sganciata dalla base territoriale di riferimento, che per molti costituisce la sua essenza e fonte di legittimazione più solida. Non si presenta, dunque, come una struttura rigidamente organizzata, bensì come un'organizzazione mutevole con un'interna capacità di modifica e sviluppo attraverso il dialogo con l'alterità: che è poi in ultima analisi la reale genesi di ogni creazione culturale<sup>563</sup>. Viene, inoltre, riconosciuto l'apporto implicito dei singoli attori sociali alle dinamiche culturali e la diversità valoriale come valore in sé, capace anche di incentivare il cambiamento.

Partendo da questi presupposti, allora, il mondo non appare più un mosaico di culture chiuse e rigorosamente separate tra loro, bensì un terreno di scambi, interazioni ed interconnessioni continue che consentono l'edificazione di una sorta di «ecumene globale»<sup>564</sup>. Gli attuali processi di globalizzazione - di cui i flussi migratori non sono altro che una delle componenti principali, nonché uno degli effetti più rilevanti - non determinano affatto un'omogeneizzazione culturale, bensì producono forme diversificate di creolizzazione e ibridazione culturale che minano quella visione fissa e immutabile delle identità nazionali, comprese quelle dei membri della società di destinazione. Esiste quindi una sorta di *continuum* storico, culturale e sociale a cui molti film fanno riferimento in maniera quasi inconsapevole e inconscia. Il ricorso diffuso all'esperienza passata dei nostri emigranti,

---

<sup>562</sup> G. Bechelloni, *Il silenzio e il rumore. Destino e fortuna degli italici nel mondo*, Mediascape, Firenze, 2004.

<sup>563</sup> Si veda S. Benhabib, *La rivendicazione dell'identità culturale*, cit. in si sostiene a p. 9: «le culture si costituiscono attraverso complessi dialoghi con altre culture e, nella maggior parte di quelle che sono pervenute a un certo grado di differenziazione interna, il dialogo con l'altro è intrinseco piuttosto che estrinseco alla cultura stessa».

<sup>564</sup> U. Hannerz, *La diversità culturale*, cit.



infatti, spinge proprio in direzione di questo riconoscimento e smaschera con chiarezza come una memoria storica collettiva solida possa rappresentare una risorsa per affrontare con maggiore lucidità e senza eccessivi timori le sfide future, comprese quelle culturali.

Gli attuali processi migratori globali pongono l'urgenza di regolare l'incontro tra individui appartenenti a tradizioni culturali differenti e scongiurare così eventuali derive conflittuali. Le rappresentazioni medialie e politiche prevalenti dello straniero, dal canto loro, generano paura e creano nuove forme di esclusione, ma sono anche, in ultima analisi, costrutti culturali relativi e modificabili sui quali è possibile intervenire. Allora, è possibile rilevare da parte di un discreto numero di film oggetto di questa indagine una tensione sottaciuta a smentire tali definizioni negative, a scongiurare la paura dell'«Altro» e a convocarlo ad un possibile dialogo per negoziare un migliore assetto societario, che possa così affievolire i sentimenti di angoscia e timore presenti nei contesti sociali contemporanei.

Per realizzare un tale progetto sul terreno delle reali interazioni sociali, occorre considerare la comunicazione come una risorsa su cui investire, veicolando, di conseguenza, un'immagine della cultura come convocazione al dialogo, capacità di apertura, attitudine a donare fiducia (pur nell'incertezza di un ritorno di fiducia), abilità nel costruire relazioni, scambio, arricchimento reciproco, comunità aperte e uno strumento per attivare una cooperazione costruttiva<sup>565</sup>.

È necessario inoltre, partendo dalla consapevolezza di un sincretismo originario<sup>566</sup>, superare una visione della Storia segnata da cesure ed interruzioni che precludono la possibilità di cogliere la processualità degli accadimenti storici e le connessioni continue tra le diverse popolazioni e le relative culture<sup>567</sup> e sviluppare una concezione binaria della democrazia deliberativa che coinvolga tanto lo Stato e le sue istituzioni, quanto la società civile e le associazioni di cittadini<sup>568</sup>. Appare opportuno, allora, sul piano istituzionale favorire lo sviluppo di una *governance* pluralista e democratica, mentre su quello delle relazioni sociali, anche grazie all'operato di media pluralisti e indipendenti ed efficienti istituzioni educative, favorire l'apertura al dialogo con la diversità, accrescere la tolleranza reciproca e sostenere il rispetto delle differenze.

Diviene quindi altrettanto importante impegnarsi per non cancellare le differenze culturali attraverso progetti assimilativi, né reificare le identità culturali richiamandosi a forme di purezza originaria. Grazie al riconoscimento del dinamismo implicito alle singole identità culturali, diventa anche opportuno creare un modello d'integrazione capace di allargare i presupposti democratici e cooptare i conflitti all'interno della sfera pubblica, trasformandoli

---

<sup>565</sup> In una società sempre più complessa, diversificata, pluralizzata e connessa a livello globale, comunicare diviene difficile a causa dell'incontro tra stranieri, tra culture differenti, tra individui portatori di progetti di vita e identità diverse. In questo senso comunicare è un problema: la vicinanza sempre più stretta di un'umanità eterogenea, l'incontro con lo straniero rende difficile comunicare. Il rischio è l'incomprensione, l'incapacità di relazionarsi, la presunzione di esseri portatori dell'unica verità possibile e plausibile. La comunicazione diviene, dunque, un pericolo: il pericolo di non capirsi e la tentazione di risolvere le problematiche mediante l'imposizione, e il conflitto. Per reagire, occorre, vedere nella comunicazione una risorsa strategica che possa permettere agli individui di comprendersi, tollerarsi e costruire insieme il futuro attraverso il dialogo e non lo scontro. È necessario, allora, creare, un nuovo paradigma della comunicazione che nasce dalla coscienza dell'ignoranza, dell'incapacità di convocare al dialogo l'«Altro» (sia l'altro dentro di noi, che l'altro esterno a noi) e che ci porta, attraverso un processo di apprendimento collettivo e individuale, ad aprirci allo straniero per dialogare e costruire insieme un sistema di significati condivisi e un ordine sociale comune all'insegna dell'interculturalismo e della tolleranza reciproca, permettendo, così, la valorizzazione delle soggettività individuali con la loro riflessività, e favorendo la costruzione di una sfera pubblica costituita da cittadini responsabili<sup>565</sup>. A tal proposito si veda G. Bechelloni, *Svolta comunicativa*, cit.; G. Bechelloni, *Diventare cittadini del mondo. Comunicazione e cosmopolitismo responsabile*, Mediascape, Firenze, 2003.

<sup>566</sup> J. L. Amselle, *Logiche meticce*, cit.

<sup>567</sup> In questo senso, occorre un processo di apprendimento individuale e collettivo finalizzato a favorire la negoziazione dei significati tra i vari individui e la consapevolezza delle collettività umane della loro originaria ibridazione culturale, invitandole così a cooperare.

<sup>568</sup> Si veda a tal proposito S. Benhabib, *La rivendicazione dell'identità culturale*, cit, in cui si afferma a p. 12: «[...] il modello di una concezione binaria della democrazia deliberativa, [...] pone l'accento sui compiti delle istituzioni formali legislative, politiche e giudiziarie nelle società civili, come pure sul ruolo delle associazioni informali dei cittadini, dei gruppi d'interesse pubblico e dei movimenti sociali nell'ambito della sfera pubblica».

così in occasione di dialogo interculturale. Un cambio di prospettiva che necessita della consapevolezza di un possibile mutamento anche da parte della cultura dominante degli autoctoni. Va, inoltre, rifiutato qualsiasi movimento culturalista teso a conservare le identità così come si presentano nella contingenza o in una presunta origine ancestrale, mentre vanno sostenuti tutti quei movimenti che denunciano il carattere esclusivo e gerarchico degli assetti culturali esistenti, spingono in direzione dell'allargamento dell'inclusione democratica e non sono contrari alla possibile ibridazione culturale delle parti impegnate nel dialogo. Ogni identità coinvolta, allora, apporta il proprio contributo, accetta l'eventualità di un mutamento culturale e partecipa, insieme con le altre, all'edificazione di valori e significati condivisi su cui incentrare una nuova convivenza sociale nata dalla negoziazione. Il tutto dovrebbe avvenire all'interno di una cornice istituzionale democratica e alla luce di valori condivisi che nascono proprio dall'azione dialettica.

È necessario, allora, anche una trasformazione profonda delle concezioni di Stato-nazione e di cittadinanza. Gli attuali processi migratori mettono in crisi l'idea di nazione come comunità naturale, omogenea e solidale al suo interno e separata da ciò che è esterno. La nazionalità allora si mostra per quello che è:

Mai più che un dato spontaneo, come i vari nazionalismi hanno sempre cercato di sostenere, si tratta di una costruzione sociopolitica, attivamente perseguita dagli stati-nazione moderni, che non hanno lesinato gli sforzi per realizzare una coincidenza tra popolazione residente, territorio compreso entro i confini e comunità nazionale, o più semplicemente per far coincidere le frontiere politiche con quelle culturali<sup>569</sup>.

Una costruzione imperniata anche sull'espulsione fisica e simbolica dello straniero che ha favorito l'innalzamento di frontiere per separare ciò che prima faceva parte di un unico spazio condiviso. Da qui scaturisce la definizione dell'immigrato come pericolo e minaccia in termini sociali, ma soprattutto culturali. Sarebbe opportuno quindi abbattere la definizione sociale e politica negativa dell'alloctono, riconoscerne la titolarità di diritti e renderlo visibile all'interno della sfera pubblica, consentendogli così di rivestire un ruolo più attivo nella partecipazione democratica e nel dialogo interculturale. Si modificherebbe, di conseguenza, l'architettura statale per come la conosciamo adesso:

Le rivendicazioni multiculturaliste sono antitetiche rispetto al modello weberiano sotto ogni aspetto: esse chiedono il decentramento dell'uniformità amministrativa e la creazione di multiple gerarchie giuridiche e giurisdizionali, la delega del potere democratico alle regioni o ai gruppi, e guardano con favore l'allentamento del legame tra la residenza territoriale continuativa e le responsabilità della cittadinanza<sup>570</sup>.

Occorre allora andare in direzione di un riconoscimento reale, soprattutto sul piano della partecipazione democratica, dell'immigrato. Ciò non implica l'eliminazione di qualsiasi forma di controllo sui flussi, ma quantomeno il riconoscimento dei diritti del migrante all'interno della società d'accoglienza e la costruzione dei presupposti necessari per l'instaurazione di una convivenza civile.

A tal fine è opportuno anche riformulare l'istituto della cittadinanza, riconoscendo forme di flessibili o duplici di appartenenza, adatte agli attuali sviluppi transnazionali, e, in relazione alla questione delle seconde generazioni, facilitare l'acquisizione della cittadinanza attraverso forme più veloci di naturalizzazione o l'applicazione del principio dello *ius soli* per i figli degli immigrati che nascono in Italia. Tra l'altro, il riconoscimento dei diritti civili e politici dell'immigrato favorirebbe migliori livelli d'integrazione, ridurrebbe le tensioni e i conflitti sociali e garantirebbe un più adeguata inclusione all'interno del dibattito democratico, riconoscendone così un ruolo più attivo nella definizione dell'agenda politica e delle problematiche sociali. Insomma, nell'attuale fase storica è necessario un riassetto istituzionale

---

<sup>569</sup> M. Ambrosini, *Richiesti e respinti*, cit., pp. 26-27.

<sup>570</sup> S. Benhabib, *La rivendicazione dell'identità culturale*, cit, p. 234.

generale e una ridefinizione dell'appartenenza politica affinché si possa esercitare oltre i confini nazionali e in contesti transnazionali, conciliando così l'eguaglianza democratica con la diversità culturale attraverso la creazione di istituzioni adeguate a favorire il dialogo:

Un'interpretazione di questo genere porrebbe l'accento sulla formazione delle culture attraverso complessi dialoghi e interazioni con altre culture; sulla mobilità, la permeabilità e la controvertibilità dei confini delle culture. In società complesse e pluraliste le identità culturali dovrebbero chiedere il riconoscimento della propria specificità in modi che non rinneghino la propria mobilità. Tuttavia buona parte del dibattito contemporaneo su tali questioni è rimasto intrappolato in assunti epistemologici erronei. Una volta che questi assunti siano stati respinti sarà possibile tornare a concepire nuove modalità di coesistenza culturale pluralistica<sup>571</sup>.

Insomma, vi è ancora molto lavoro da fare per creare in Italia un modello d'integrazione che sappia fare tesoro dell'esperienza passata dei nostri connazionali, che riesca ad evitare gli errori dei sistemi d'incorporazione di altre tradizionali società di destinazione<sup>572</sup> e che sia abile nell'affrontare i rischi presenti e le sfide future.

Il cinema italiano, dal canto suo, ha offerto un affresco particolarmente puntuale dell'attuale situazione socioeconomica e delle difficoltà d'inserimento incontrate dai migranti, ma ha anche tratteggiato, con accettabile capacità analitica, alcune questioni che in futuro diverranno particolarmente rilevanti e ha costituito un luogo privilegiato della memoria collettiva, un giacimento culturale dal quale attingere le radici profonde della nostra storia per affrontare il presente con un maggiore senso critico. In ultima analisi, ha reso quindi più leggibili talune dinamiche societarie, suggerendo anche certe possibilità d'intervento, o quantomeno esibendo determinati punti nevralgici sui quali è bene intervenire al più presto.

La narrazione filmica, allora, assolve anche la funzione di preservare, costruire e ri-costruire un "senso comune" della vita quotidiana, un substrato di credenze e assunzioni condivise, perfino di risposte a dilemmi dell'esistenza, che a sua volta serve a "familiarizzare" con il mondo sociale. Una simile funzione è di particolare rilievo nella società contemporanea, dove la dispersa frammentazione delle esperienze, le spinte soggettivistiche, la rapidità dei mutamenti, il venir meno di sistemi unitari di riferimento valoriale, creano condizioni di «*homeless mind*»<sup>573</sup>. Da qui un bisogno di recuperare contatti eintonie con un senso diffuso e condiviso delle esperienze sociali; questa sorta di luogo del ritorno è oggi, per un vastissimo numero di soggetti, assicurato proprio dai flussi narrativi del cinema, che dilatano l'orizzonte dell'immaginario per far accedere a una casa comune di significati.

I testi cinematografici sono, allora, costruttori di saperi e di cultura e responsabili anche della creazione di identità collettive e individuali. Dal momento che le narrazioni filmiche stabiliscono nuove prassi per l'interpretazione del tessuto sociale, compongono nuove rappresentazioni della realtà, moltiplicano le dimensioni interpretative necessarie per agire nel mondo e favoriscono l'articolazione e la moltiplicazione del patrimonio simbolico e culturale, aprono anche nuove possibilità e divengono uno strumento conoscitivo notevole capace di gestire la complessità attraverso la negoziazione tra i differenti attori che influiscono nel contesto sociale.

La narrazione è la forma attraverso cui l'agire diventa significativo; le storie che una certa condizione attualizza realizzano lo sfondo di riferimento, lo scenario simbolico e culturale all'interno del quale l'azione guadagna il proprio significato. Il fatto che le narrazioni filmiche compaiano come presenza pervasiva che impregna l'intero tessuto socio-culturale, deriva proprio dalla loro esclusiva efficacia nei processi di comprensione e di riarticolazione della realtà sociale. La comunicazione cinematografica e le relazioni sociali che essa attiva, partecipano a quei processi di costruzione sociale dei significati, delle istituzioni sociali che si realizza attraverso la circolazione pubblica di testi, contenuti e narrazioni. Partecipano,

---

<sup>571</sup> S. Benhabib, *La rivendicazione dell'identità culturale*, cit, p. 237.

<sup>572</sup> Si pensi al modello assimilazionista in Francia, all'*anglo conformity* statunitense, al multiculturalismo inglese o al modello del lavoratore ospite in Germania.

<sup>573</sup> P. Berger, B. Berger e H. Kellner, *The homeless mind*, Vintage Books, 1974.

insomma, alla costruzione di una sfera pubblica più ampia e condivisa. Premessa indispensabile per la realizzazione di una società meno vulnerabile e più capace.

## BIBLIOGRAFIA

- A. Abruzzese, *Forme estetiche e società di massa*, Marsilio, Venezia, 1973.
- A. Abbruzzese, *L'immagine filmica*, Bulzoni, Roma, 1974.
- A. Abruzzese, *La grande scimmia*, Napoleone, Roma, 1979.
- A. Abruzzese (a cura di), *Viaggi di ritorno. Saggi sulla comunicazione (1981-199)*, Euscalapio, Bologna, 1995.
- F. Alberoni, G. Baglioni, *L'integrazione dell'immigrato nella società industriale*, Il Mulino, Bologna, 1965.
- F. Alò, "Il Messaggero", 20 settembre 2002.
- R. Altman, *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre*, in «Cinema Journal», 23, 1984.
- R. Altman, *Film/Genere*, Vita e Pensiero, Milano, 2004.
- F. Amato, *Atlante dell'immigrazione in Italia*, Carocci, Roma, 2008.
- M. Ambrosini, *La fatica di integrarsi. Immigrazione e lavoro in Italia*, Il Mulino, Bologna, 2001.
- M. Ambrosini, *Un'altra globalizzazione. La sfida delle migrazioni transnazionali*, Il Mulino, Bologna, 2008.
- M. Ambrosini, *Richiesti e respinti. L'immigrazione in Italia come e perchè*, Il Saggiatore, Milano, 2010.
- M. Ambrosini, C. Cominelli, *Un'assistenza senza confini. Welfare «leggero», famiglie in affanno aiutanti domiciliari immigrate*, Osservatorio regionale per l'integrazione e la multietnicità, Regione Lombardia-Fondazione Ismu, Milano, 2005.
- A. J. Ammerman, L. L. Cavalli-Sforza, *La transizione neolitica e la genetica di popolazioni in Europa*, Bollati Boringhieri, Torino, 1986.
- J. L. Amselle, *Connessioni. Antropologia dell'universalità delle culture*, Bollati Boringhieri, Torino, 2001.

- J. L. Amselle, *Logiche meticce. Antropologia dell'identità in Africa e altrove*, Bollati Boringhieri, Torino, 2004.
- B. Anderson, *Comunità immaginate. Origine e fortuna dei nazionalismi*, Manifestolibri, Roma, 2009.
- D. Andrew, *Concepts in Film Theory*, Oxford University Press, Oxford-New York, 1984.
- M. Anselmi, "L'Unità", 20 aprile 1997.
- A. Appadurai, *Modernità in polvere. Dimensioni culturali della globalizzazione*, Meltemi, Roma, 2001.
- A. Appadurai, *Sicuri da morire. La violenza nell'epoca della globalizzazione*, Meltemi, Roma, 2005.
- K. A. Appiah, *Cosmopolitismo. L'etica in un mondo di estranei*, Laterza, Roma-Bari, 2007.
- G. Aristarco, *Dal neorealismo al realismo*, in «Cinema Nuovo», 53, 1955.
- G. Aristarco, *È realismo*, in «Cinema Nuovo», 55, 1955.
- R. Arnheim, *Film come arte*, Feltrinelli, Milano, 1983.
- M. Augè, *Nonluoghi. Introduzione ad un'antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano, 1993.
- P. Bächlin, *Il cinema come industria*, Feltrinelli, Milano, 1958.
- P. Bairoch, *Storia economica e sociale del mondo. Vittorie e insuccessi dal XVI secolo a oggi*, Einaudi, Torino, 1999.
- B. Balàzs, *Tipo e fisionomia*, in «Bianco e Nero», 1, 1941.
- M. Barbagli, *Immigrazione e criminalità in Italia*, Il Mulino, Bologna, 1998.
- R. Barthes, *La camera chiara*, Einaudi, Torino, 1980.
- F. Battistelli, *Gli italiani e la guerra. Tra senso di insicurezza e terrorismo internazionale*, Roma, Carocci, 2004.
- J. L. Baudry, *L'effet cinéma*, Albatros, Paris, 1978.
- Z. Bauman, *La società dell'incertezza*, Il Mulino, Bologna, 1999.
- Z. Bauman, *Dentro la globalizzazione. Le conseguenze sulle persone*, Laterza, Roma-Bari, 2000.

- Z. Bauman, *Voglia di comunità*, Laterza, Roma-Bari, 2001.
- Z. Bauman, *Il disagio della postmodernità*, Bruno Mondadori, Milano, 2002.
- Z. Bauman, *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari, 2007.
- A. Bazin, *Difesa di Rossellini*, in «Cinema Nuovo», IV, 65, 1955.
- A. Bazin, *Che cos'è il cinema*, Garzanti, Milano, 1973.
- G. Bechelloni, *L'immaginario degli italiani*, in M. Buonanno, *Il reale è immaginario. La fiction italiana, l'Italia nella fiction*, nuova ERI/VQPT, Torino, 1991.
- G. Bechelloni, *Televisione come cultura*, Liguori Editore, Napoli, 1995.
- G. Bechelloni, *Svolta comunicativa. Sette lezioni*, Ipermedium libri, Napoli, 2001.
- G. Bechelloni, *Diventare cittadini del mondo. Comunicazione e cosmopolitismo responsabile*, Mediascape Edizioni, Firenze 2003.
- G. Bechelloni, *Il silenzio e il rumore. Destino e fortuna degli italici nel mondo*, Mediascape, Firenze, 2004.
- U. Beck, *Che cos'è la globalizzazione. Rischi e prospettive della società planetaria*, Carocci, Roma, 1999.
- U. Beck, *La società del rischio. Verso una seconda modernità*, Carocci, Roma, 1999.
- S. Becucci, M. Massari, *Globalizzazione e criminalità*, Laterza, Roma-Bari, 2003.
- S. Benhabib, *La rivendicazione dell'identità culturale*, Il Mulino, Bologna, 2005.
- W. Benjamin, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino, 1995.
- W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino, 2000.
- P. Berger, B. Berger e H. Kellner, *The homeless mind*, Vintage Books, 1974.
- S. Bernardi, *Introduzione alla retorica del cinema*, Le Lettere, Firenze, 1994.
- S. Bernardi, *L'avventura del cinematografo*, Marsilio, Venezia, 2007.
- P. Bertetto, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Bompiani, Milano, 2008.
- R. F. Betts, *La decolonizzazione*, Il Mulino, Bologna, 2007.

- P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze*, Donzelli, Roma, 2009.
- P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, *Storia dell'emigrazione italiana. Arrivi*, Donzelli, Roma, 2009.
- B. Bianchi, *Lavoro ed emigrazione femminile*, in P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze*, Donzelli, Roma, 2009.
- G. Bolaffi, *I confini del patto. Il governo dell'immigrazione in Italia*, Einaudi, Torino, 2001.
- C. Bonifazi, *L'immigrazione straniera in Italia*, Il Mulino, Bologna, 1998.
- P. Bonizzoni, *Famiglie transnazionali e ricongiunte: per un approfondimento nello studio delle famiglie migranti*, in «Mondi Migranti», a. 1, n. 2, 2007.
- D. Bordwell, K. Thompson, *Storia del cinema e dei film*, 2 voll., Il Castoro, Milano 2002.
- J. Bourke, *Paura. Una storia culturale*, Laterza, Roma-Bari, 2007.
- S. Brancato, *La città delle luci. Itinerari per una storia sociale del cinema*, Carocci, Roma, 2005.
- A. Briggs, P. Burke, *Storia sociale dei media: da Gutenberg a internet*, Il Mulino, Bologna, 2002.
- J. Bruner, *La mente a più dimensioni*, Laterza, Roma-Bari, 1988.
- J. Bruner, *La costruzione narrativa della realtà*, in M. Ammaniti e D.N. Stern (a cura di), *Rappresentazioni e narrazioni*, Laterza, Roma-Bari, 1991.
- G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, 4 voll., Editori Riuniti, Roma, 1993.
- G. P. Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo. Da "La dolce vita" a "Centochiodi"*, Laterza, Roma-Bari, 2007.
- G. P. Brunetta, *Emigranti nel cinema italiano e americano*, in P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze*, Roma, Donzelli, 2009.
- V. Buccheri, *Il film*, Carocci, Roma, 2009.
- M. Buonanno, *Narrami o diva. Studi sull'immaginario televisivo*, Liguori Editore, Napoli, 1994.
- M. Buonanno, *Le radici e le foglie*, Rai, ERI-VQPT, Roma, 2006.
- P. Burke, *Storia e teoria sociale*, Il Mulino, Bologna, 1995.



- G. E. Bussi, P. Leech, *Schermi della dispersione. Cinema, storia e identità nazionale*, Lindau, Torino, 2003.
- G. Cacciatore, G. D'Anna, *Interculturalità*, Carocci, Roma, 2010.
- R. Calabrò, *Zingari. Storia di un'emergenza annunciata*, Liguori, Napoli, 2008.
- G. Canova, *L'alieno e il pipistrello*, Bompiani, Milano, 2000.
- V. Caprara, "Il Mattino", 14 giugno 2008.
- F. Carcheddi, E. Mottura, E. Pugliese, *Il lavoro servile e le nuove schiavitù*, FrancoAngeli, Milano 2003.
- Caritas/Migrantes, *Immigrazione. Dossier Statistico 2010*, Idos, Roma 2010.
- G. Carofiglio, *Testimone inconsapevole*, Sellerio, Palermo, 2002.
- F. Casetti, *Teorie del Cinema 1945-1990*, Bompiani, Milano, 1993.
- F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza e modernità.*, Bompiani, Milano, 2005.
- F. Casetti e F. di Chio, *Analisi del film*, Bompiani, Milano, 2007.
- F. Casetti, M. Fanchi (a cura di), *Terre incognite. Lo spettatore italiano e le nuove forme dell'esperienza di visione del film*, Carocci, Roma, 2005.
- F. Casetti, S. Salvemini, *È tutto un altro film. Più coraggio e più idee per il cinema italiano*, Egea, Milano, 2007.
- E Castagnone, M. Eve, E. R. Petrillo, F. Piperno, *Madri migranti. Le migrazioni di cura dalla Romania e dall'Ucraina in Italia. Percorsi e impatto sui paesi di origine*, Cespi-Fieri, Roma, working paper n. 34, 2007.
- A. Castegnaro, *La rivoluzione occulta nell'assistenza agli anziani: le aiutanti domiciliari*, in «Studi Zancan», n. 2, 2002.
- S. Castles, M. J. Miller, *The age of migration. International population movements in the modern world*, Palgrave Macmillan, New York, 2003.
- L. L. Cavalli-Sforza, P. Menozzi, A. Piazza, *Storia e geografia dei geni umani*, Adelphi, Milano, 2000.
- B. Cendrars, *Hollywood la Mecca del cinema*, Lucarini, Roma, 1989.

- F. P. Cerase, *L'onda di ritorno: i rimpatri*, in P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze*, Donzelli, Roma, 2009.
- G. Cesareo, P. Rodi, *Il mercato dei sogni*, Bruno Mondadori, Milano, 1996.
- J. Cesari, *Mosque conflicts in european cities. Introduction*, in «Journal of Ethnic and Migrations Studies», vol. 31, n. 6, novembre, 2005.
- J. Cesari, A. Pacini (a cura di), *Giovani musulmani in Europa. Tipologie di appartenenza religiose e dinamiche socio-culturali*, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 2005.
- I. Chambers, *Emigrare, immigrare, migrare: il métissage della modernità*, in G. Spagnoletti (a cura di), *Il cinema europeo del métissage*, Il Castoro, Milano, 2000.
- I. Chambers, *Il Mediterraneo migrante*, in «Mondi migranti», n. 2, 2008.
- R. Cherchi, G. Loy, *Rom e sinti in Italia. Tra stereotipi e diritti negati*, Ediesse, Roma, 2009.
- D. Chimenti, *Estraneità, differenza e rinascita. Il cinema di Emanuele Crialese*, in R. Guerrini, G. Tagliani e F. Zucconi, *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo*, Le Mani, Genova, 2009.
- M. Chion, *I mestieri del cinema*, Grafica Santhiense Editrice, Vercelli, 1999.
- Z. Ciuffoletti, *Storia sociale della comunicazione. Aspetti generali e casi studio*, Editrice 2P, Firenze, 2002.
- Z. Ciuffoletti, E. Tabasso, *Breve storia sociale della comunicazione*, Carocci, Roma, 2005.
- J. Clifford, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999.
- G. Codovini, *Storia del conflitto arabo-israeliano. Tra dialoghi di pace e monologhi di guerra*, Bruno Mondadori, Milano, 2001.
- E. Colombo, *Rappresentazioni dell'altro. Lo straniero nella riflessione occidentale*, Guerini, Milano, 2004.

- E. Colombo, *Una generazione in movimento*, in R. Bosisio, E. Colombo, L. Leonini, P. Rebughini, *Stranieri & italiani. Una ricerca tra adolescenti figli di immigrati nelle scuole superiori*, Donzelli, Roma, 2005.
- F. Colombo, "L'Eco di Bergamo", 12 settembre 1994.
- M. Colucci, *L'emigrazione italiana in Europa 1945-57*, Donzelli, Roma, 2008.
- M. Comand, R. Menarini, *Il cinema europeo*, Laterza, Roma-Bari, 2006.
- R. Comba, G. Piccinini, G. Pinto, *Strutture familiari, epidemie, migrazioni nell'Italia medievale*, Esi, Napoli, 1984.
- Commissariato generale dell'emigrazione, *Notizie statistiche sull'emigrazione italiana all'estero dal 1869 al 1876*, in «Annuario statistico dell'emigrazione italiana dal 1876 al 1925», Roma, 1926.
- P. Corbetta, *Metodologia e tecniche della ricerca sociale*, Il Mulino, Bologna, 1999.
- B. Corsi, *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma, 2001.
- P. Corti, *Storia delle migrazioni internazionali*, Laterza, Roma-Bari, 2010.
- P. D'Agostini nell'*Annuario del cinema italiano 1999*.
- P. D'Agostini, "La Repubblica", 20 maggio 2005.
- P. D'Agostini, "La Repubblica", 15 giugno 2007.
- P. D'Agostini, "La Repubblica", 13 giugno 2008.
- A. Dal Lago (a cura di), *Lo straniero e il nemico. Materiali per l'etnografia contemporanea*, Costa & Nolan, Genova, 1997.
- A. Dal Lago, *Non persone. L'esclusione dei migranti in una società globale*, Feltrinelli, Milano, 1999.
- A. Dal Lago, *Esistenza e incolumità: Zygmunt Bauman e la fatalità del capitalismo*, postfazione a Z. Bauman, *La solitudine del cittadino globale*, Feltrinelli, Milano, 2002.
- R. Daniels *Coming to America. A history of immigration and ethnicity in american life*, Perennial, New York, 2002.

- M. Davis, *Il pianeta degli slum*, Feltrinelli, Milano, 2007.
- A. De Clementi, *La «Grande emigrazione»: dalle origini alla chiusura degli sbocchi americani*, in P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze*, Donzelli, Roma, 2009.
- A. De Clementi, *La legislazione dei paesi di arrivo*, in P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, *Storia dell'emigrazione italiana. Arrivi*, Donzelli, Roma, 2009.
- M. L. DeFleur, S. J. Ball-Rokeach, *Teorie delle comunicazioni di massa*, Il Mulino, Bologna, 1995.
- A. De Luca, "Ciak", novembre 2006.
- E. De Martino, *Morte e pianto rituale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975.
- M. Delle Donne, U. Melotti, *Immigrazione in Europa. Strategie di inclusione-esclusione*, Ediesse, Roma, 2004.
- G. Debord, *La società dello spettacolo*, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2001.
- G. Deleuze, *Cinema 1. L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano, 1988.
- G. Deleuze, *Cinema 2. l'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano, 1989.
- C. A. Dondero, *L'Italia negli Stati Uniti e in California*, in F. Durante (a cura di), *Italoamericana. Storia e letteratura degli italiani negli Stati Uniti 1776-1880*, Mondadori, Milano, 2001.
- G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Dedalo Libri, Bari, 1972.
- E. Durkheim, *La divisione del lavoro sociale*, Edizioni Comunità, Milano, 1967.
- U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano, 1994.
- B. Ehrenreich, A. R. Hochschild (a cura di), *Donne globali. Tate, colf e badanti*, Feltrinelli, Milano, 2004.
- L. Einaudi, *Le politiche dell'immigrazione in Italia dall'Unità a oggi*, Einaudi, Torino, 2007.
- S. Eisenstadt, *Mutamento sociale e tradizione nei processi innovativi*, Liguori, Napoli, 1974.
- E. L. Eisenstein, *La rivoluzione inavvertita. La stampa come fattore di mutamento*, Il Mulino, Bologna, 1986.

- S. M. Ejzenštejn, *Il montaggio*, Marsilio, Venezia, 1986.
- T. Elsaesser e M. Hagener, *Teoria del film. Un'introduzione*, Einaudi, Torino, 2009.
- J. Epstein, *Il cinematografo visto dall'Etna*, in *L'essenza del cinema*, «Bianco e Nero», Roma, 2002.
- R. Escobar, *Metamorfosi della paura*, Il Mulino, Bologna, 1997.
- R. Escobar, "Il Sole 24 Ore", 20 maggio 2007.
- G. Fabris, *Il nuovo consumatore: verso il postmoderno*, FrancoAngeli, Milano, 2003.
- M. Fanchi, *Il cinema italiano nei contesti di visione*, in F. Casetti, S. Salvemini, *È tutto un altro film. Più coraggio e più idee per il cinema italiano*, Egea, Milano, 2007.
- M. Ferro, *Cinema e Storia*, Feltrinelli, Milano, 1980.
- E. Franzina, *Dall'Arcadia in America. Attività letteraria ed emigrazione transoceanica in Italia (1850-1940)*, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 1996.
- G. Frezza, *Cinematografo e cinema. Dinamiche di un processo culturale*, Cosmopoli, Bologna, 1996.
- G. Friedman, E. Morin, *Sociologie du cinéma*, in «Revue Internationale de Filmologie», 9, 1952.
- M. D. R. Gabaccia, *Is everywhere nowhere? Nomads, nations and the immigrant paradigm of United States history*, in «Journal of American History», n. 3, 1999.
- L. Gallino, *Globalizzazione e diseguaglianze*, Laterza, Roma-Bari, 2000.
- O. Gaspari, *Bonifiche, migrazioni interne, colonizzazioni (1920-1940)*, in P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze*, Donzelli, Roma, 2009.
- E. Gellner, *Nazioni e nazionalismo*, Editori Riuniti, Roma 1985.
- A. Giddens, *Identità e società moderna*, Ipermedium libri, Napoli, 1999.
- A. Giddens, *Il mondo che cambia. Come la globalizzazione ridisegna la nostra vita*, Il Mulino, Bologna, 2000.
- A. Golini, F. Amato, *Uno sguardo a un secolo e mezzo di emigrazione italiana*, in P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze*, Donzelli, Roma, 2009.

- R. Grillo, *Betwixt and Between: trajectories and projects of transmigration*, in «Journal of ethnic and migration studies», vol. 33, n.2, marzo, 2007.
- M. A. Guerin, *Il racconto cinematografico*, Lindau, Torino, 2006.
- R. Guerrini, G. Tagliani, F. Zucconi, *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo*, Le Mani, Genova, 2009.
- J. Habermas, *L'inclusione dell'altro*, Feltrinelli, Milano, 2008.
- M. Hall Ets, *Rosa. The life of an italian immigrant*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1970.
- U. Hannerz, *La diversità culturale*, Il Mulino, Bologna, 2001.
- D. Held, A. McGrew, *Globalismo e antiglobalismo*, Il Mulino, Bologna 2002.
- D. Hervieu-Léger, *Il pellegrino e il convertito. La religione in movimento*, Il Mulino, Bologna, 2003.
- J. Hippler, A. Lueg, *The next threat. Western perceptions of Islam*, Pluto Press, London, 1995.
- C. Hirschman, *The role of religion in the origin and adaptation of immigrant groups in the United States*, in «International Migration Review», vol. 38, n. 3, autunno, 2004.
- E. J. Hobsbawn, T. Ranger, *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino, 2002.
- M. Horkheimer e T. W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino, 1966.
- S. P. Huntington, *Lo scontro delle civiltà e il nuovo ordine mondiale*, Garzanti, Milano, 1997.
- F. Jacobson, *Whiteness of a different color, european immigrants and the alchemy of race*, Harvard University Press, Massachusetts, 1998.
- J. Kaczynski, *Processo migratorio e dinamiche identitarie*, FrancoAngeli, 2010.
- R. Kapuściński, *L'altro*, Feltrinelli, Milano, 2007.
- S. Kern, *Il tempo e lo spazio: la percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Il Mulino, Bologna, 1988.
- G. King, *Il cinema indipendente americano*, Einaudi, Torino, 2006.
- B. Kliksberg, *La agenda ética pendiente en América Latina*, Siglo XXI, México City, 2005.

- D. Knoke, J. H. Kuklinski, *Network analysis: basic concepts*, in G. Thompson (a cura di), *Markets, hierarchies and networks. The coordination of social life*, Sage, London, 1991.
- K. Koser, *Le migrazioni internazionali*, Il Mulino, Bologna, 2009.
- S. Kracauer, *Cinema tedesco. Dal gabinetto del dottor Caligari a Hitler*. Mondadori, Milano, 1954.
- S. Kracauer, *Film: ritorno alla realtà fisica*, il Saggiatore, Milano, 1962.
- H. Innis, *Le tendenze della comunicazione*, Sugarco, Milano, 1982.
- N. Labanca, *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Il Mulino, Bologna, 2010.
- D. Lerner, *The passing of traditional society*, The Free Press, Glencoe, Illinois, 1958.
- A. Levantesi, "La Stampa", 8 novembre 2003.
- P. Levitt, *Building bridges: what migration scholarship and cultural sociology have to say to each other*, in «Poetics», n. 33, 2005.
- V. Lindsay, *The art of moving picture*, The Macmillan Company, New York, 1915.
- M. Livi Bacci, *L'immigrazione e l'assimilazione degli italiani negli Stati Uniti. Secondo le statistiche demografiche americane*, Giuffrè, Milano, 1961.
- M. Livi Bacci, *In cammino. Breve storia delle migrazioni*, Il Mulino, Bologna, 2010.
- G. Losito, *Il potere dei media*, NIS, Roma, 1994.
- S. Luconi, M. Pretelli, *L'immigrazione negli Stati Uniti*, Il Mulino, Bologna, 2008.
- D. Lynch, *In acque profonde. Meditazione e creatività*, Mondadori, Milano, 2008.
- E. Magrelli, "Film Tv", 6 ottobre 2002.
- S. J. Mahler, *Transnational relationships: the struggle to communicate across borders*, in «Identities», vol. 7, n. 4, 2001.
- L. Manovich, *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano, 2005.
- B. Mantelli, *L'emigrazione di manodopera italiana nel Terzo Reich (1938-1943)*, in P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze*, Donzelli, Roma, 2009.
- M. Marangi, "Cineforum", n. 426, 2003.

- C. Marchetti, *Un mondo di rifugiati. Migrazioni forzate e campi profughi*, Emi, Bologna, 2006.
- S. Martelli, *Un palcoscenico sull'oceano. La traversata in alcuni romanzi italiani dell'Ottocento*, in *Erranze, transiti testuali, storie di emigrazione e di esilio*, Esi, Napoli, 2001.
- A. Martellini, *Il commercio dell'emigrazione: intermediari e agenti*, in P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze*, Donzelli, Roma, 2009.
- V. R. Martin Fiorino, *Etica interculturale e integrazione in America Latina*, in G. Cacciatore, P. Colonnello, S. Santasilia (a cura di), *Ermeneutica tra Europa e America Latina*, Armando Editore, Roma, 2008.
- M. Martiniello, *Le società multietniche*, Il Mulino, Bologna, 2000.
- T. Masoni, *Il cinema europeo del « métissage »*, in G. E. Bussi, P. Leech, *Schermi della dispersione. Cinema, storia e identità nazionale*, Lindau, Torino, 2003.
- D. S. Massey, *Social structure, household strategies and the cumulative causation of migration*, in «Population Index», vol. 56, n. 1, 1990.
- M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano, 2008.
- D. McQuail, *Le comunicazioni di massa*, Il Mulino, Bologna, 1993.
- Medici Senza Frontiere, *Centri di permanenza temporanea e assistenza. Anatomia di un fallimento*, Sinnos, Roma, 2005.
- R. K. Merton, A. S. Kitt, *Contributions to theory of reference group behaviour*, in R. K. Merton, P. Lazarsfeld (a cura di), *Continuities in social research: studies in the scope and method of «the american soldier»*, The Free Press, Glencoe, Illinois, 1950.
- C. Metz, *Semiologia del cinema*, Garzanti, Milano, 1968.
- C. Metz, *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Marsilio, Venezia, 1980.
- J. Meyrowitz, *Oltre il senso del luogo*, Baskerville, Bologna, 1993.
- A. Molinari, *Le navi di Lazzaro. Aspetti sanitari dell'emigrazione transoceanica: il viaggio per mare*, FrancoAngeli, Milano, 1988.
- A. Molinari, *Porti, trasporti, compagnie*, in P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze*, Donzelli, Roma, 2009.



- F. Montanari, *Al di là della sala cinematografica*, in F. Casetti, S. Salvemini, *È tutto un altro film. Più coraggio e più idee per il cinema italiano*, Egea, Milano, 2007.
- P. Montesperelli, *Sociologia della memoria*, Laterza, Roma-Bari, 2003.
- A. Morelli, *In Belgio*, in P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, *Storia dell'emigrazione italiana. Arrivi*, Donzelli, Roma, 2009.
- E. Morin, *L'industria culturale*, Il Mulino, Bologna, 1975.
- E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario. Saggio di antropologia sociologica*, Feltrinelli, Milano, 1982.
- E. Morin, *Sociologia del cinema*, in *Sociologia della sociologia*, Edizioni lavoro, Roma, 1985.
- V. Moroni, *Sulle Tracce di Licu. Conversazione con Vittorio Moroni*, Rai cinema, Roma, 2007.
- M. Moscati, *Breve storia del cinema*, Bompiani, Milano, 2000.
- L. Mosse, *Il razzismo in Europa. Dalle origini all'Olocausto*, Laterza, Roma-Bari, 2003.
- F. Munzi, *Note di regia alla sceneggiatura del film Saimir*, Valter Casini Editore, Roma, 2004.
- A. Mura, *Film, storia e storiografia*, Edizioni della Quercia, Roma, 1967.
- E. Natta, "Famiglia Cristiana", 2 luglio 1997.
- E. Natta, "Famiglia Cristiana", 19 ottobre 1994.
- M. Nussbaum, *Nascondere l'umanità. I classici, il multiculturalismo, l'educazione contemporanea*, Carocci, Roma, 2006.
- M. R. Orsini, *Leggi e politiche di governo nell'Italia liberale e fascista*, in P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze*, Donzelli, Roma, 2009.
- P. Ortoleva, *Cinema e storia. Scene dal passato*, Loescher, Torino, 1991.
- P. Ortoleva, *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, Il Saggiatore, Milano, 2009.
- J. Osterhammel, N. P. Petersson, *Storia della globalizzazione*, Il Mulino, Bologna, 2005.
- L. Paini, "Il Sole-24 Ore", 14 febbraio 1999.
- S. Palidda, *Polizia postmoderna. Etnografia del nuovo controllo sociale*, Feltrinelli, Milano, 2000.

- R. Palomba, A. Righi, *Quel giorno che gli albanesi invasero l'Italia. Gli atteggiamenti dell'opinione pubblica e della stampa italiana sulla questione dell'immigrazione dall'Albania*, Irp Cnr, Working Papers, 2, Roma, 1992.
- S. Parreñas, *Servants of globalization. Women, migration and domestic work*, Stanford University Press, California, 2001.
- P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1972.
- F. Pellegrino, *Nuovomondo: Un sogno ad occhi aperti. Storie di emigrazione nel film di Emanuele Crialese*, in «Annali della Facoltà di Scienze della Formazione», n. 7, 2008, Catania.
- F. Pellegrino, *Sguardi di terrore. Paure collettive "intercettate" dal cinema*, in «Annali della Facoltà di Scienze della Formazione», n. 8, 2009, Catania.
- A. Perrucchi, G. Richeri (a cura di), *Il mercato televisivo italiano nel contesto europeo*, Il Mulino, Bologna, 2003.
- M. Pezzella, *Estetica del cinema*, Il Mulino, Bologna, 2010.
- L. Piasere, *I rom d'Europa. Una storia moderna*, Laterza, Roma-Bari, 2009.
- E. Pichler, *Migrazione ed economia etnica: la piccola imprenditoria italiana a Berlino*, in M. Delle Donne, U. Melotti, *Immigrazione in Europa. Strategie di inclusione-esclusione*, Ediesse, Roma, 2004.
- A. Pirrone, S. Vaccaro (a cura di), *I crimini della globalizzazione*, Asterios, Trieste, 2002.
- G. Pizzorusso, M. Sanfilippo, *Rassegna storiografica sui fenomeni migratori a lungo raggio in Italia dal basso medioevo al secondo dopoguerra*, in «Bollettino di Demografia storica», n. 13, 1990.
- G. Pizzorusso, *I movimenti migratori in Italia in antico regime*, in P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze*, Donzelli, Roma, 2009.
- M. Porcella, *Premesse dell'emigrazione di massa in età prestatistica (1800-1850)*, in P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze*, Donzelli, Roma, 2009.

- A. Portes, W. Haller, L. Guarnizo, *Transnational entrepreneurs: the emergence and determinants of an alternative form of immigrant economic adaptation*, in «American Sociological Review», vol. 67, n.2.
- E. Pugliese, *L'Italia tra migrazioni internazionali e migrazioni interne*, Il Mulino, Bologna, 2006.
- R. Pupo, *Guerra e dopoguerra al confine orientale d'Italia 1938-1956*, Del Bianco, Udine, 1999.
- L. Queirolo Palmas, *L'atlantico Latino delle gang. Transnazionalismo, generazioni e traduzioni nell'invenzione della "Raza"*, in «Rassegna italiana di sociologia», a. L, n. 3, luglio-settembre, 2009.
- E. Reyneri, *La catena migratoria. Il ruolo dell'emigrazione nel mercato del lavoro di arrivo e di esodo*, Il Mulino, Bologna, 1979.
- F. Romero, *L'emigrazione operaia in Europa (1948-1973)*, in P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze*, Donzelli, Roma, 2009.
- G. Rondolino, *Storia del cinema*, 2 voll., UTET, Torino, 2006.
- T. Rosati, *L'assistenza sanitaria degli emigrati e dei marinai*, Vallardi, Milano, 1908.
- R. Rossellini, O. Contenti, *Chat room Rossellini*, Luca Sassella Editore, Roma, 2002.
- V. Ruggiero, *Delitti dei deboli e dei potenti. Esercizi in anticriminologia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999.
- G. Salvemini, *Italian fascist activities in the United States*, Center for Migration Studies, New York, 1977.
- S. Salvemini, *Il cinema impresa possibile*, Egea, Milano, 2002.
- S. Salvemini, *Il mercato cinematografico e la sua economia*, in C. Macchitella, A. Abbruzzese (a cura di), *Cinemaitalia 2005. Sogni, industria, tecnologia, mercato*, Marsilio, Venezia, 2005.
- S. Sassen, *Le città globali*, UTET, Torino, 1997.
- S. Sassen, *Migranti, coloni, rifugiati. Dall'emigrazione di massa alla fortezza Europa*, Feltrinelli, Milano, 1999.

- A. Sayad, *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2002.
- A. Sen, *Identità e violenza*, Laterza, Roma-Bari, 2008.
- R. Sennet, *L'uomo flessibile. Le conseguenze del nuovo capitalismo sulla vita personale*, Feltrinelli, Milano, 2005.
- R. Sennet, *La cultura del nuovo capitalismo*, Il Mulino, Bologna, 2006.
- J. G. Shaheen, *Reel bad arabs. How Hollywood vilifies a people*, New York, 2001.
- L. Shelley, *Transnational organized crime: an imminent threat to the nation state?*, in «Journal of International Affairs», 2, 1995.
- F. Sidoti, *E' la ragione una serva della paura?*, articolo on-line rintracciabile sul sito [www.criminologia.advcom.it/paura.htm](http://www.criminologia.advcom.it/paura.htm), 2008.
- N. Sigona, *I confini del "problema degli zingari". Le politiche dei campi nomadi in Italia*, in T. Caponio, A. Colombo (a cura di), *Migrazioni globali, integrazioni locali*, Il Mulino, Bologna, 2005.
- G. Simmel, *Excursus sullo straniero*, in *Sociologia*, Edizioni Comunità, Milano, 1989.
- M. Sindaco, *Lanterne rosse bolognesi*, in G. Greco, *Canaglie, prostitute e poco di buono. Per una storia della criminalità contemporanea*, Il Ponte Vecchio, Cesena, 2001.
- M. P. Smith, L. Guarnizo, *Transnationalism from below*, Transaction Publishers, New Brunswick, N. J., 2003.
- A. Smorti., *Il pensiero narrativo*, Giunti, Firenze, 1994.
- B. Sollazzo, "Liberazione", 22 maggio 2008.
- B. Sollazzo, "Liberazione", 30 gennaio 2009.
- P. Sorlin, *Sociologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1979.
- P. Sorlin, *La storia nei film*, La Nuova Italia, Firenze, 1984.
- P. Sorlin, *I figli di Nadar. Il «secolo» dell'immagine analogica*, Einaudi, Torino, 1997.
- P. Sorlin, *Cinema e identità europea. Percorsi nel secondo Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 2001.

- P. Sorlin, *Gli italiani al cinema. Immaginario e identità sociale di una nazione*, Tre Lune, Mantova, 2009.
- G. Spagnoletti (a cura di), *Il cinema europeo del métissage*, Il Castoro, Milano, 2000.
- G. A. Stella, E. Franzina *Brutta gente. Il razzismo anti-italiano*, in P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, *Storia dell'emigrazione italiana. Arrivi*, Donzelli, Roma, 2009.
- G. A. Stella, *Negri, froci, giudei & Co. L'eterna guerra contro l'altro*, Bur Rizzoli, Milano, 2009.
- G. A. Stella, *L'orda. Quando gli albanesi eravamo noi*, Bur Rizzoli, Milano, 2010.
- C. Sterling, *Thieve's world*, Simon & Schuster, New York, 1994.
- E. Tabasso, *Il miracolo cinematografico italiano. Produttori tra aspirazioni colossali, disastri autoriali e fughe dai generi*, Mediascape, Firenze, 2005.
- E. Taviani, *L'immagine della nazione nella cinematografia tra fascismo e repubblica*, in G. Monina, *1945-1946 Le Origini della Repubblica*, Catanzaro, Rubbettino, 2007.
- V. Teti, *Il paese e l'ombra*, Cosenza, Edizioni Periferia, 1989.
- W. Thomas, *Gli immigrati e l'America. Tra il vecchio mondo e il nuovo*, Donzelli, Roma, 2000.
- J. B. Thompson, *Mezzi di comunicazione e modernità. Una teoria sociale dei media*, Il Mulino, Bologna, 1998.
- A. G. Thorne, M. H. Wolpoff, *Un'evoluzione multiregionale*, in «Le Scienze Quaderni», n. 86, 1995.
- T. Todorov, *La conquista dell'America. Il problema dell'altro*, Einaudi, Torino, 1984.
- L. Tornabuoni, "La Stampa", 4 febbraio 1999.
- L. Tornabuoni, "La Stampa", 8 giugno 2003.
- L. Tornabuoni, "La Stampa", 19 ottobre 2006.
- F. Truffaut, *Il piacere degli occhi*, Marsilio, Venezia, 1988.
- T. Turner, *Anthropology and Multiculturalism: what is anthropology that multiculturalists should be mindful of it?*, in «Cultural Anthropology», 8, 4, 1993.

- United Nations, *Recomendations on Statistics of international migration. Revision 1*, United Nations, New York, 1998.
- A. van Gennep, *Les rites de passage*, Paris 1909.
- R. J. Vecoli, *Negli Stati Uniti*, in P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, *Storia dell'emigrazione italiana. Arrivi*, Donzelli, Roma, 2009.
- R. J. Vecoli, S. M. Sinke (a cura di), *A century of european migrations, 1830-1930*, University of Illinois Press, Urbana, 1991.
- S. Vertovec, *Migrant transnationalism and modes of transformation*, in «International Migration Review», vol. 38, n. 3, autunno, 2004.
- S. Vertovec, R. Cohen, *Migration, Diasporas and Transnationalism*, an Elagar Reference Collection, Cheltenham (UK), Northampton (Ma), 1999.
- T. Vitale, *Etnografia degli sgomberi di un insediamento rom a Milano. L'ipotesi di una politica locale eugenetica*, in «Mondi Migranti», a. 2, n. 1, 2008.
- L. Wacquant, *Punire i poveri. Il nuovo governo dell'insicurezza sociale*, DeriveApprodi, Roma, 2006.
- I. Wallerstein, *The modern world-system: capitalist agriculture and the origins of the european world economy in the sixteenth century*, Academic Press, New York, 1974.
- C. Wittke, *We who built America. The saga of the immigrants*, Prentice Hall, New York, 1939.
- M. Wolf, *Teorie delle comunicazioni di massa*, Bompiani, Milano, 1985.
- M. Wolf, *Gli effetti sociali dei media*, Bompiani, Milano, 1992.
- L. Zanfrini, *Sociologia delle migrazioni*, Laterza, Roma-Bari, 2007.
- L. Zanfrini, M. Asis, *Orgoglio e pregiudizio. Una ricerca tra Filippine ed Italia sulla transizione all'età attiva dei figli di emigrati e dei figli di immigrati*, FrancoAngeli, Milano, 2006.
- I. Zangwill, *The melting pot. A drama in four acts*, Macmillan, New York, 1909.
- C. Zavattini, *Neorealismo ecc.*, Bompiani, Milano, 1979.
- F. Znaniecki, *Saggio sull'antagonismo sociale. Familiarità ed estraneità*, (a cura di) G. J. Kaczynski, Armando Editore, Roma, 2008.

- D. Zonta, "L'Unità", 8 giugno 2007.

## FILMOGRAFIA

- *A cavallo della tigre* (Carlo Mazzacurati - 2003)
- *Ai confini del paradiso* (Fatih Akin - 2007)
- *Al primo soffio di vento* (Franco Piavoli - 2002)
- *Acrobate, Le* (Silvio Soldini - 1997)
- *Albero dei destini sospesi, L'* (Rachid Benhadj - 1997)
- *Alien* (Ridley Scott - 1979)
- *Alza la testa* (Alessandro Angelini - 2009)
- *Anima divisa in due, Un'* (Silvio Soldini - 1993)
- *Aprile* (Nanni Moretti - 1998)
- *Assedio, L'* (Bernardo Bertolucci - 1998)
- *Bacio appassionato, Un* (Ken Loach - 2005)
- *Bagno turco-Haman, Il* (Ferzan Özpetek - 1997)
- *Ballata dei lavavetri, La* (Peter Del Monte - 1998)
- *Bello onesto emigrato in Australia sposerebbe compaesana illibata* (Luigi Zampa - 1971)
- *Besame mucho* (Maurizio Ponzi - 1998)
- *Bianco e nero* (Cristina Comencini - 2008)
- *Billo-il Grand Dakhaar* (Laura Muscardin - 2008)
- *Blacula* (William Crain - 1972)
- *Brucio nel vento* (Silvio Soldini - 2002)
- *Brutti, sporchi e cattivi* (Ettore Scola - 1976)
- *Cammino della speranza, Il* (Pietro Germi - 1950)
- *Cenci in Cina* (Marco Liberti - 2009)
- *Come l'ombra* (Marina Spada - 2007)
- *Corazones de mujer* (Davide Sordella e Pablo Benedetti - 2008)



- *Cosa giusta, La* (Marco Campogiani - 2009)
- *Cose di questo mondo* (Michael Winterbottom - 2002)
- *Così ridevano* (Gianni Amelio - 1998)
- *Cover boy. L'ultima rivoluzione* (Carmine Amoroso- 2008)
- *Doppia ora, La* (Giuseppe Capotondi - 2009)
- *Elvys e Merilijn* (Armando Manni, - 1998)
- *Emigrante, L'* (Ermete Zacconi - 1915)
- *Fate ignoranti, Le* (Ferzan Özpetek - 2001)
- *Ferie d'agosto* (Paolo Virzì - 1995)
- *Ferie di Licu, Le* (Vittorio Moroni - 2007)
- *Francesca* (Bobby Păunescu - 2009)
- *Fuga in Francia* (Mario Soldati - 1948)
- *Gabinetto del dottor Caligari, Il* (Robert Wiene - 1920)
- *Giorno senza messicani, Un* (Sergio Arau - 2004)
- *Giusta distanza, La* (Carlo Mazzacurati - 2007)
- *Gomorra* (Matteo Garrone - 2008)
- *Good morning Aman* (Claudio Noce - 2009)
- *Good morning Babilonia* (Paolo e Vittorio Taviani - 1987)
- *Io, l'altro* (Mohsen Melliti - 2007)
- *Kill Bill* (Quentin Tarantino - 2003)
- *Lamerica* (Gianni Amelio - 1994)
- *Lettere al vento* (Edmond Budina - 2003)
- *Lettere dal Sahara* (Vittorio De Seta - 2006)
- *Lezioni di cioccolato* (Claudio Cupellini - 2007)
- *Machan, la vera storia di una falsa squadra* (Uberto Pasolini - 2008)
- *Malèna* (Giuseppe Tornatore - 2000)
- *Mar Nero* (Federico Bondi - 2009)

- *Mario il mago* (Almasi Tamàs - 2008)
- *Metronotte, Il* (Francesco Calogero - 1999)
- *Mineurs, minatori-minori* (Fulvio Wetzl - 2008)
- *Mio paese, Il* (Daniele Vicari - 2007)
- *Mostri, I* (Dino Risi - 1963)
- *Mostri oggi, I* (Enrico Oldoini - 2009)
- *Mundo civilizado* (Luca Guadagnino - 2005)
- *Nemmeno in un sogno* (Gianluca Greco - 2002)
- *Niente da nascondere* (Michael Haneke - 2005)
- *Nostra vita, La* (Daniele Luchetti - 2010)
- *Nuovi mostri, I* (Dino Risi, Ettore Scola e Mario Monicelli – 1977)
- *Nuovomondo* (Emanuele Crialese - 2006)
- *Oltremare non è l'America* (Nello Correale - 1998)
- *Once we were strangers* (Emanuele Crialese - 1997)
- *Orchestra di piazza Vittorio, L'* (Agostino Ferrente - 2006)
- *Orizzonte degli eventi, L'* (Daniele Vicari - 2005)
- *Ospite segreto, L'* (Paolo Modugno - 2003)
- *Ospiti* (Matteo Garrone - 1998)
- *Paisà* (Roberto Rossellini - 1946)
- *Pane e cioccolata* (Franco Brusati - 1974)
- *Passato è una terra straniera, Il* (Daniele Vicari - 2008)
- *Prendimi e portami via* (Tonino Zangardi - 2003)
- *Prossimo tuo, Il* (Anne Riitta Ciccone - 2009)
- *Public enemy* (William Wellman - 1932)
- *Quando sei nato non puoi più nasconderti* (Marco Tullio Giordana - 2005)
- *Rabdomante, Il* (Fabrizio Cattani - 2007)
- *Ragazza del lago, La* (Andrea Molaioli - 2007)

- *Ragazza in vetrina, La* (Luciano Emmer - 1960)
- *Resto della notte, Il* (Francesco Munzi - 2008)
- *Riparo* (Marco Simon Puccioni - 2007)
- *Rocco e i suoi fratelli* (Luchino Visconti - 1960)
- *Saimir* (Francesco Munzi - 2004)
- *Scarface* (Howard Hawks - 1932)
- *Sconosciuta, La* (Giuseppe Tornatore - 2006)
- *Scontro di civiltà per un ascensore in Piazza Vittorio* (Isotta Tosa - 2010)
- *Shadow* (Federico Zampaglione - 2009)
- *Signorinaeffe* (Wilma Labate - 2008)
- *Sposa turca, La* (Fatih Akin - 2003)
- *Stella che non c'è, La* (Gianni Amelio - 2006)
- *Straniera, La* (Marco Turco - 2009)
- *Terra di mezzo* (Matteo Garrone - 1997)
- *Ti spiace se bacio mamma* (Alessandro Benvenuti - 2003)
- *Torino boys* (Manetti bros - 1997)
- *Train de vie* (Radu Mihaileanu - 1998)
- *Tre punto sei* (Nicola Rondolino - 2003)
- *Tutti giù per terra* (Davide Ferrario - 1997)
- *Tutto torna* (Enrico Pitzianti - 2008)
- *Umberto D* (Vittorio De Sica - 1951)
- *Vai e vivrai* (Radu Mihaileanu - 2005)
- *Velocità Massima* (Daniele Vicari - 2002)
- *Vento fa il suo giro, Il* (Giorgio Diritti - 2006)
- *Verso l'Eden* (Costantin Costa-Gravas - 2009)
- *Vesna va veloce* (Carlo Mazzacurati - 1995)
- *Welcome* (Philippe Lioret - 2009)

- *Zora la vampira* (Manetti bros - 2000)