# ARCHIVIO STORICO DELL'EMIGRAZIONE ITALIANA

**5(2009)** 

## **Comitato scientifico:**

Paola Corti (Università di Torino), Fernando Devoto (Universidad de Buenos Aires) Donna R. Gabaccia (University of Minnesota), Maddalena Tirabassi (Fondazione Agnelli), Éric Vial (Université de Grenoble)

#### **Direzione:**

Emilio Franzina (Università di Verona) - Matteo Sanfilippo (Università della Tuscia)

#### Redazione (asei@settecitta.it):

Federica Bertagna (Università di Verona), Michele Colucci (Scuola Superiore di Storia contemporanea), Stefano Luconi (Università di Firenze), Marina Giovanna Maccari - Clayton (University of Kansas), Giovanni Pizzorusso (Università di Chieti)

# **Direttore responsabile:**

Simona Tenentini



Via Mazzini 87 • 01100 Viterbo info@asei.eu • http://www.asei.eu tel. 0761.1762771 • fax 0761.1760226

ISBN: 978-88-7853-119-2

ISSN: 1973-3461

Finito di stampare dalla tipolitografia Quatrini A. & F. Viterbo nel mese di gennaio 2009

Per inviare materiali cartacei: Redazione ASEI c/o Editore **SETTE CITTÀ** Via Mazzini, 87 • 01100 Viterbo Tel. 0761.1762771 • Fax 0761.1760202 info@settecitta.eu • http://www.settecitta.eu

Iscrizione nel Registro della Stampa del Tribunale di Viterbo col n. 12/07 dal 4 settembre 2007

# **SOMMARIO**

	L'EMIGRAZIONE ITALIANA SUGLI SCHERMI
p. 5	Matteo Sanfilippo
1	Grandi e piccoli schermi, piccoli e grandi problemi
p. 23	Francesco Bono
	Italiener. Registi e star del cinema italiano in Germania negli anni venti
p. 37	Jean-Charles Vegliante
42	Appunti sulla rappresentazione filmica degli italiani in Francia
p. 43	Anna Caprarelli Emigrazione italiane e sinome balgo
p. 57	Emigrazione italiana e cinema belga  Daniele Natili
p. 57	Gli italiani in Africa. Riflessioni su una carenza cinematografica
p. 65	Giuliana Muscio
1	Tony, Rosa, Vito e Guido: Hollywood tra padrini e commari
p. 95	Bruno Ramirez
-	"Ricordati di noi!": l'ultimo documentario del regista Paul Tana
p. 99	Márcio Galdino
	Gli italiani nel cinema brasiliano
p. 115	Alicia Bernasconi e Federica Bertagna
122	Gli italiani nel cinema argentino 1897-2007
p. 133	Gaetano Rando Cinema e migrazioni: il caso italoaustraliano
	Chieffia e migrazioni, ii caso italoaustranano
	PER UNA STORIA POLITICA DELL'EMIGRAZIONE
p. 149	Ricardo Pasolini
1	Immigrazione italiana, comunismo e antifascismo negli anni tra le due guerre
	in Argentina: "Ordine Nuovo", 1925-1927
	MODELLI REGIONALI DI EMIGRAZIONE
p. 167	Giorgio Mezzalira
p. 107	Alto Adige – Südtirol: i fenomeni migratori in un'area alpina in età moderna e
	contemporanea
	RASSEGNA
p. 183	Loraine Slomp Giron
	Neri e italiani: rapporti interetnici in Brasile (1875-1925)
	LAVORI IN CORSO
p. 197	Michele Strazza
F. 257	Emigrazione e tratta minorile in Basilicata nella seconda metà dell'Ottocento
	C
	ARCHIVI
p. 209	Matteo Pretelli
211	L'Immigration History Research Center di Minneapolis
p. 211	Giovanni Pizzorusso  Religione catteliae parionalità amigrazione italiane varea gli Stati Uniti in
	Religione cattolica, nazionalità, emigrazione italiana verso gli Stati Uniti in una lettera a Giovanni Battista Scalabrini del 1891
	dia lettera a Giovanni Battista Sedidornii dei 1071
p. 217	CONVEGNI
p. 221	MUSEI
p. 225	MOSTRE
p. 227	INTERVISTE
p. 233	SITI WEB
p. 237	RECENSIONI

#### Norme redazionali

#### Invio testi

I testi vanno indirizzati alla redazione via posta elettronica (asei@settecitta.it) in formato .doc o .rtf. Il testo deve avere corpo 12 (anche nelle note) ed interlinea 1,5. Eventuali foto (in bianco e nero) o grafici vanno allegati in un file a parte. Il testo va firmato con nome e cognome e deve avere allegato il recapito postale, telefonico ed elettronico dell'autore

#### Lunghezza testi

Gli articoli non devono superare i 50.000 caratteri, spazi inclusi. Le note non devono superare i 30.000 caratteri, spazi inclusi. Le recensioni (di libri, film, siti web, mostre e musei) non devono superare gli 8.000 caratteri, spazi inclusi. La recensione può anche essere una rassegna di più libri, in questo caso deve avere un titolo, mentre le opere sono citate nel corpo del testo. Altrimenti bisogna indicare all'inizio della recensione autore, titolo, città, editore, anno e pagine del libro recensito. Le segnalazioni (di libri, film, siti web, mostre e musei) non devono superare i 2.000 caratteri, spazi inclusi

#### Redazione testo, note e bibliografia

Le sigle utilizzate nel testo devono essere specificate la prima volta, oppure, se sono molte, indicate nella prima nota. L'esponente delle note va prima del segno di interpunzione. Non si deve abusare delle maiuscole, quindi: stato, chiesa, anni cinquanta, ecc. Titoli e fonti di grafici, foto e disegni devono essere indicati con precisione

I riferimenti bibliografici devono essere completi

Per quanto riguarda un testo a stampa, si seguano queste indicazioni: a) volume: nome e cognome dell'autore o degli autori in tondo, titolo in corsivo, luogo, editore, anno e, se il caso, pagine in tondo (Stefano Luconi, From Paesani to White Ethnics. The Italian Experience in Philadelphia, Albany, State University of New York Press, 2001). Nelle citazioni successive si indica come nel seguente esempio: S. Luconi, From Paesani, cit.; b1) contributo in un volume collettivo: nome e cognome dell'autore o degli autori in tondo, titolo del contributo in corsivo, indicazione del volume in corsivo preceduta dalla preposizione "in" scritta in tondo, curatore, luogo, editore, anno e pagine in tondo (Federica Bertagna, Fascisti e collaborazionisti verso l'America (1945-1948), in Storia dell'emigrazione italiana, I, Partenze, a cura di Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi ed Emilio Franzina, Roma, Donzelli, 2001, pp. 353-368). Nelle citazioni successive basta: F. Bertagna, Fascisti e collaborazionisti, cit.; b2) ne consegue che un volume collettivo va citato così: Storia dell'emigrazione italiana, I, Partenze, a cura di Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi ed Emilio Franzina, Roma, Donzelli, 2001. Nelle menzioni successive invece basta: Storia dell'emigrazione italiana, I, cit.; c) articolo in rivista: nome e cognome dell'autore o degli autori in tondo, titolo in corsivo, rivista tra virgolette e in tondo, annata, numero, anno tra parentesi, pagine in tondo (Piero Bevilacqua, Emigrazione transoceanica e mutamenti dell'alimentazione contadina calabrese tra Otto e Novecento, "Quaderni storici", 47, 2 (1981), pp. 520-555). Nelle citazioni successivi basta: P. Bevilacqua, Emigrazione transoceanica, cit.; d) articolo in un giornale: nome e cognome dell'autore o degli autori in tondo, titolo in corsivo, giornale tra virgolette in tondo, data e pagina in tondo (Generoso Pope, Nervi a posto, "Il Progresso Italo-Americano", 11 settembre 1938, p. 1). Nelle citazioni successive: G. Pope, Nervi a posto, cit.

Per un sito web si dia l'indirizzo elettronico (http://www.unitus.it) e se il caso anche la pagina. Se eventualmente si cita un contributo si seguano le norme precedentemente indicate: Mario Galleri, *L'avvento di Internet nella rappresentazione dei partiti americani*, "Storia e futuro", 3 (2003), http://www.storiaefuturo.com

Per un film si indichi nome e cognome del regista in tondo, titolo in corsivo, anno in tondo Per una mostra o un convegno, oltre al titolo in corsivo e all'ente organizzatore in tondo, si indichi anche la città e il periodo in cui si è tenuta

Le indicazioni delle fonti archivistiche devono essere complete, ma in tondo: Archivio, Città, Fondo, unità e foliazione (Archivio Centrale dello Stato, Roma, Fondo Di Marzio, scatola 48, f. 12)

# L'EMIGRAZIONE ITALIANA SUGLI SCHERMI

# Grandi e piccoli schermi, piccoli e grandi problemi

Matteo Sanfilippo

Questo dossier è strettamente collegato a quello su *Cinema ed immigrazione* pubblicato da "Studi Emigrazione" agli inizi del 2008¹. Alcuni autori hanno infatti collaborato alle due imprese, appaiate dai medesimi interrogativi: 1) in che modo gli emigranti sono ritratti sullo schermo?; 2) la loro partecipazione alla produzione cinematografica e televisiva del paese di arrivo ha influito su tale rappresentazione? Nonostante questi elementi comuni, i due fascicoli si distinguono perché mettono a fuoco due differenti questioni: in questo badiamo alle raffigurazioni cinematografiche e televisive della diaspora italiana; nell'altro studiavamo la reazione delle cinematografie nazionali all'arrivo degli immigranti, qualsiasi origine questi avessero. In tutti e due i casi abbiamo seguito vie aperte da altri studiosi. La critica statunitense analizza da decenni come Hollywood e la televisione abbiano reso l'*interplay* dei nuovi arrivati e della società che li ospita². Da qualche anno la critica europea presta attenzione alle risposte spagnole, francesi, italiane alle migrazioni e al loro riflesso nell'immaginario filmico, giornalistico e letterario³.

Gli appena ricordati contributi europei, come d'altronde molti di quelli statunitensi, non inquadrano tanto il problema "etnico" (le relazioni fra i gruppi di migranti e le società ospiti), quanto il confronto di "razze" e quindi tendono ad accentuare il caso delle minoranze visibili: nordafricani in Belgio, Francia e Spagna, africani in Italia, africani e caraibici in Gran Bretagna. Tuttavia il successo internazionale della ricchissima produzione cinematografica sugli e degli italo-statunitensi ha forzato ricercatori di entrambe le sponde dell'Atlantico ad analizzare il caso di una minoranza non del tutto visibile<sup>4</sup>. Il lavoro sul cinema italo-statunitense ha offerto gli standard per lo studio di come sono state raffigurate sugli schermi le immigrazioni meno distinguibili dalle popolazioni locali, o comunque non troppo fisicamente differenziate.

In questo numero dell'"Archivio" ci siamo perciò concentrati sulla reazione agli emigranti italiani nella produzione di film documentari e di fiction, senza, però, confinarci al grande schermo. Il lavoro era in effetti partito con questo intento, ma poi molti autori hanno chiamato in causa le produzioni televisive<sup>5</sup>. L'allargamento a queste ultime ci porterebbe troppo lontano, se volessimo teorizzare analogie e differenze produttive e narrative fra fiction e documentari sui due tipi di schermo. Per

il momento scartiamo dunque tale dimensione teorica e limitiamoci a notare come quasi tutti i partecipanti a questo fascicolo non hanno potuto esimersi dall'accennare alla televisione, anche perché la produzione per questa si è incrociata direttamente con quella per le grandi sale (vedi il saggio su Paul Tana). In un futuro prossimo bisognerà dunque affrontare meglio il piccolo schermo e descriverne le specificità, tentando di capire perché film, serie e documentari TV stiano conquistando uno spazio e un'autorevolezza sempre maggiori<sup>6</sup>. Analogamente andrebbe perfezionato il discorso su film di fiction e film documentario, tenendo presenti i cross-over antichi e moderni<sup>7</sup>. Nel 1954-1955, per esempio, John Ferno (l'olandese Johannes Hendrik Fernhout, fotografo negli anni Trenta dei documentari di Joris Ivens, emigrato negli Stati Uniti per sfuggire ai nazisti) produce e dirige *Minatori di Europa*, un mediometraggio di quaranta minuti che ricostruisce secondo i dettami del documentario la vita fittizia di tre minatori: un italiano emigrato in Belgio, un profugo della Germania Est che ha trovato lavoro nella Ruhr e uno scozzese<sup>8</sup>.

Insistiamo invece ancora sulla prospettiva multicontinentale e multinazionale adottata nel nostro progetto. I collaboratori a questa nostra impresa hanno analizzato casi americani, australiani ed europei. Inoltre all'interno del primo e terzo continente hanno presentato le varianti canadese (vedi l'intervista a Bruno Ramirez che segue questo dossier), statunitense, argentina e brasiliana, francese, belga e tedesca. Infine è stato posto anche il problema delle comunità italiane in Africa, durante e dopo il periodo coloniale. Sostanzialmente i risultati confermano che la produzione cinematografia e più in generale ogni produzione di immaginario (filmico e televisivo, ma non solo) reagiscono alle dimensioni e alle vicende storiche delle comunità in questione e soprattutto al loro radicarsi nel paese ospite attraverso le generazioni9. Tuttavia ci sono alcune sorprese, o meglio la conferma di sorprese ormai in parte digerite dalla critica, ma ancora sconosciute al grande pubblico. In particolare è risultato evidente che una comunità robusta diventa consumatrice di film e in qualche caso impone i suoi gusti o li sviluppa attraverso un mercato, spesso collegato strettamente a quello dell'antica madrepatria<sup>10</sup>. Da quest'ultima s'importano allora attori e registi e si copiano generi, come avviene negli Stati Uniti della prima metà del Novecento<sup>11</sup>. In tale evenienza si può agire all'unisono con la società ospitante<sup>12</sup>, che d'altronde può comportarsi nel medesimo modo indipendentemente dalla presenza d'immigrati: è il caso tedesco discusso in questo fascicolo e in altre sedi da Francesco Bono<sup>13</sup>. Arrivati a un determinato tasso di crescita del mercato autonomo possono innestarsi nuove dinamiche: si riesportano divi verso la madrepatria, è il caso degli italo-statunitensi Rodolfo Valentino e Frank Sinatra<sup>14</sup> o addirittura registi, film e filoni, come è accaduto alla fine del Novecento soprattutto dagli Stati Uniti<sup>15</sup>, ma in misura minore anche dal Canada<sup>16</sup>.

Quasi dovunque inoltre (si vedano oltre al caso statunitense, quelli australiano e belga) la presenza di una solida comunità permette lo sviluppo di una cinematografia emigrata che a un certo punto cerca di rinarrare la propria vicenda e di imporre il proprio sguardo su di essa. Un esempio quasi paradigmatico è offerto dalla trilogia del *Padrino* (1972-1990, Francis Ford Coppola), che ripercorre la vicenda italo-statunitense su un lungo arco temporale. Il primo film è ambientato nella seconda metà degli anni 1940; il secondo giustappone il primo quarto del Novecento e i tardi anni 1950; il terzo si svolge nei tardi anni 1970, ma raggiunge gli anni 1990 con un *flash-forward*<sup>17</sup>. Se non abbiamo altri esempi di analoga complessità, quasi tutte le cinematografie delle comunità italiane all'estero (si vedano i saggi su Belgio, Australia, Argentina e Brasile) portano ad esplorare il *setting* storico della propria esperienza con risultati forse altalenanti, ma comunque con eguale vigore e coscienza del passato. L'analisi di queste produzioni può dunque portarci a paragonare l'immagine elaborata dal *mainstream* filmico con quello della comunità stessa e talvolta con quello di comunità vicine<sup>18</sup>.

Purtroppo nel mettere in piedi questo progetto non siamo riusciti a coprire tutte le caselle: molti paesi pur interessanti sono rimasti scoperti. In primo luogo questo è avvenuto perché la filmografia reperibile su dvd o sul web è troppo scarsa o addirittura nulla (è quanto è successo per la Gran Bretagna). In altri casi non abbiamo trovato nessuno disposto ad occuparsene: sarebbe stata, per esempio, assai importante una riflessione sul ruolo dell'immigrato italiano nel cinema svizzero. In altri casi ancora i singoli autori hanno optato per illustrare soltanto un periodo (vedi i saggi su Belgio e Germania), perché avevano a disposizione troppo materiale. Questo ha significato che molte opere, anzi interi periodi sono stati sacrificati, ma è tuttavia possibile rimandare ad altri contributi. Il saggio sul Belgio può essere ampliato ricorrendo a quanto la stessa autrice ha scritto in Cinematografia migrante in Belgio<sup>19</sup>. Per quanto riguarda la Germania, il discorso è più complicato. Recentemente si è molto riflettuto sui rapporti fra le due nazioni, mediati anche dall'emigrazione<sup>20</sup>, ma non si è approfondito il discorso cinematografico, nonostante non manchino pellicole tedesche sulla presenza italiana in Germania. In effetti al primo colpo d'occhio queste ultime non sono molte. Inoltre sono soprattutto commedie come Il richiamo dei boschi (1973, Franz Antel), sul giovane emigrato che si innamora di una bella cassiera in un paesino, pur avendo una fidanzata nel luogo di origine. Però, Palermo oder Wolfsburg (1980, Werner Schroeter) è un intenso melodramma su di un operaio siciliano nella maggiore fabbrica della Volkswagen, che si innamora di una tedesca e alla fine uccide per lei<sup>21</sup>. Inoltre vi è un curioso risvolto sul cibo inaugurato da Pizza Colonia: soffice o croccante (coproduzione con l'Italia, 1990, Klaus Emmerich), su di un ristorante italiano a Colonia. In questo mini-filone Solino (2002, Fatih Akin) racconta l'emigrazione di una famiglia pugliese, che apre la prima pizzeria italiana a Duisburg e che, dopo essersi radicata nel luogo di arrivo, non sa come gestire i rapporti con quello di partenza. I due film toccano due temi importanti: il contatto fra punti di arrivo e di partenza della catena migratoria e il cibo quale via per l'integrazione italiana in Ger-

mania oltre che quale mezzo di italianizzare quest'ultima. Infine il nuovo millennio offre maggior spazio al documentario, così *Mirabella/Sindelfingen*, *andata e ritorno* (2001, Andrea Pichler) pone il caso di un piccolo paese della Sicilia orientale, gli abitanti del quale sono quasi tutti emigrati in un grosso centro industriale tedesco: un autobus lega le due realtà e il regista segue più volte il va e vieni.

Ci mancano dunque le analisi di alcune filmografie, che possiamo qui recuperare solo in maniera impressionistica. Per esempio, la già menzionata Svizzera ha prodotto opere notevoli sugli immigrati italiani. Villi Hermann ha narrato la vicenda del San Gottardo (1977), ponendosi anche dalla parte degli operai, e ha puntualizzato il passaggio dalla (fallita) emigrazione alla delinquenza nel, per altro minore, Bankomatt (1989). Alain Tanner ha costruito una parte importante di Le milieu du monde (1974) sull'indipendenza psicologica dell'operaia immigrata Adriana, che, grazie al proprio desiderio di libertà, decostruisce il mondo (e la carriera) di Paul, dirigente aziendale e politico locale<sup>22</sup>. Egualmente breve, ma meno succosa, la filmografia britannica, apparentemente incentrata sulla figura del latin-lover, dal dongiovanni operaio a Londra (Avventura a Soho, 1957, Julian Ameyes) al soldato in un campo di lavoro scozzese durante la seconda guerra mondiale (Another Time, Another Place, 1983, Michael Radford). Da non dimenticare il ruolo degli emigrati dalla Penisola nel cinema finnico. Mika Kaurismäki (Napoli-Berlino: un taxi nella notte, 1987) racconta di un emigrato finlandese a Berlino, che guida un taxi, sposa una napoletana (con padre alcolizzato a carico) e si trova coinvolto in una surreale storia di gangster. Anne Riitta Ciccone (L'amore di Màrja, 2001) rovescia il quadro e narra come un siciliano in Finlandia conquisti una giovane e la porti al proprio paese.

In questo fascicolo si nota un'altra grande mancanza: non sono infatti studiati i film italiani. Gian Piero Brunetta ci ha più volte ricordato come l'emigrazione italiana non sia stata vista e raccontata soltanto dai paesi che l'hanno ricevuta, ma anche dalla Penisola stessa<sup>23</sup>. Sarebbe perciò necessario porsi il problema della cinematografia italiana sui compatrioti che partono e in effetti alcuni contributi ne hanno tenuto conto, magari limitandosi alle coproduzioni. In particolare il saggio sull'Argentina discute *Emigrantes* (1948, Aldo Fabrizi) e *Il gaucho*, alias *Un italiano en Argentina* (1965, Dino Risi), nonché *Dagli Appennini alle Ande* (1959, Folco Quilici) e *Anni ribelli* (1994, Rosalia Polizzi). Quello sulla Francia ricorda *Toni* (1934, Jean Renoir), cui partecipa Luchino Visconti come assistente alla regia. Quello sulle colonie italiane in Africa è ovviamente incentrato sulle pellicole italiane. Tutte queste produzioni italiane o internazionali si innestano in un panorama che inizia presto a riflettere sull'emigrazione. In genere questo sguardo cinematografico "italiano" è consonante con quello della storiografia e dalla letteratura peninsulari, tuttavia varrebbe la pena di affrontarlo nel dettaglio<sup>24</sup>.

Non abbiamo qui modo o spazio per sanare questo vuoto, ma possiamo tracciare un breve profilo, legato soprattutto alle mete descritte nelle varie pellicole. Il cinema italiano sull'emigrazione sembra in effetti iniziare con l'Argentina e l'America latina, grandi mete di fine Ottocento<sup>25</sup>. *L'emigrante* (1915) di Febo Mari s'impernia sulla partenza per il Plata e si dilunga con quello che diviene il corredo di sfortune e truffe usualmente subite dal partente di celluloide<sup>26</sup>. Un anno più tardi il primo *Dagli Appennini alle Ande* (1916, Umberto Paradisi) apre un filone deamicisiano portato avanti nel 1943 da Flavio Calzavara e nel 1959 da Quilici e infine adattato a miniserie televisiva italo argentina nel 1990 da Pino Passalacqua.

Nel frattempo *Passaporto rosso* (1936, Guido Brignone) inaugura il melodramma italo-latino-americano, scavando il solco, nel quale scivoleranno le future soap sudamericane, con la storia del fuggiasco politico che in America latina si batte per il proprio amore. Lo spirito fascista dei tempi non permette di chiudere sul trionfo della passione, ma impone alla coppia dei figli e a questi di non scordare la patria. Nel corso della prima guerra l'emigrato si arruola dunque nell'esercito della sua unica vera patria, quella d'origine, ed è raggiunto dal figlio, che muore come ogni dramma vuole. Sempre sul versante melodrammatico abbiamo pochi anni dopo *La grande luce* o *Montevergine* (1939, Carlo Campogalliani) e *Nozze di sangue* (1941, Goffredo Alessandrini), che aprono il sotto-filone della fuga in America (in verità non soltanto meridionale) per sfuggire la giustizia, un tema molto sfruttato anche negli anni Cinquanta, basti pensare a *Catene* (1950, Raffaello Matarazzo) e *Addio per sempre!* (1957, Mario Costa).

La produzione sull'emigrazione in America latina non si limita al versante melodrammatico e offre qualche tentativo di critica, per altro presente anche nei già menzionati *Emigrantes* e *Il gaucho*. In particolare *Come scopersi l'America* (1949, Carlo Borghesio) ricorda l'emigrazione clandestina verso l'Argentina nel secondo dopoguerra e riprende alla luce dei nuovi avvenimenti il vecchio tema delle fallite colonizzazioni agricole. Inoltre mostra come non riescano ad avere successo persino coloro che sanno prendere scorciatoie. Alla fine diventa una banale pellicola anti-migratoria e tutti tornano a casa, forse maturati dallo scacco. Da notarsi che in questa, come in molte altre opere analoghe, il subcontinente latino-americano è descritto in maniera astratta, al di là dell'eventuale riferimento all'Argentina. Il Sud America di queste pellicole è di cartapesta e di risulta. In seguito gli elementi geografici caratterizzanti divengono ancora più vaghi e si sfrutta soprattutto l'eco mitologica dell'emigrazione, così veniamo a sapere che ha fatto fortuna al Plata il personaggio che tenta di sedurre la moglie dell'amico in *Come, quando, perché* (1970, Antonio Pietrangeli), ma non è chiarissimo che senso abbia questa annotazione.

In ultimo l'America latina diventa una terra lontana e fantastica nella quale ambientare satire più o meno giocose, si pensi alla partenza per il Brasile del protagonista de *Il barbiere di Rio* (1996, Giovanni Veronesi) e alla sua successiva disillusione. Come gli spiega un tassista, anche in Brasile c'è stata la "manovrina" (economica) e ora italiani e brasiliani sono egualmente miserabili e disperati, altro che speranze per

il viaggiatore di "mare, femmine, bum bum...". Nell'opera di Veronesi c'è poi il lieto fine, ma è appiccicato per dovere di genere. Proprio per evitare queste secche *La vera leggenda di Tony Vilar* (2006, Giuseppe Gagliardi) sceglie la via del *mockumentary* alla caccia dall'Argentina agli Stati Uniti di un mitico cantante di origine calabrese. Colleghi di lavoro e di emigrazione descrivono porzioni della biografia di questo immaginario cantante e aspetti dell'emigrazione e della vita nelle Americhe: il quadro è divertente, ma anche angoscioso. D'altra parte l'America latina degli italiani sembra più misteriosa nel nuovo millennio: si pensi a *La sottile linea della verità* (2006, Angelo Rizzo), che narra la tragica morte di Fabio Di Celmo in una Cuba surreale scossa dagli attentati terroristici finanziati dagli Stati Uniti. Lo stesso equilibrio tra ironia e angoscia pervadeva già *Puerto Escondido* (1992, Gabriele Salvatores), e *Il fuggiasco* (2002, Andrea Manni) tratto dall'omonimo racconto autobiografico di Massimo Carlotto, co-sceneggiatore del film: entrambe le opere aggiornano il filone dell'emigrante in fuga dalla giustizia.

L'America latina non esaurisce il continente americano, abbiamo infatti anche il Nord, cui per altro appartiene il Messico delle appena ricordate pellicole di Salvatores e Manni. Sul Canada non c'è moltissimo. Chiaramente questa destinazione ha avuto il suo fascino negli anni Cinquanta ed infatti è subito registrata da *Chi è senza peccato* ... (1953, Raffaele Matarazzo)<sup>27</sup>. Acquista, però, una sua dimensione cinematografica soltanto negli anni Novanta, quando in Italia si procede alla riscoperta dell'emigrazione. Comunque proprio agli anni Cinquanta si riallacciano i film nati da questa rivalutazione del passato migratorio: la pellicola *La famiglia Buonanotte* (1990, Carlo Liconti) e le miniserie televisive *Come l'America* (2001, Andrea e Antonio Frazzi) e *La terra del ritorno* (2004, Jerry Ciccoritti), che sostanzialmente riprendono la propensione melodrammatica di Matarazzo.

In ogni caso il grosso della produzione filmica è sulle migrazioni negli Stati Uniti. Di veramente storico c'è poco in questa massa di opere, forse soltanto quanto legato al caso Sacco e Vanzetti, dal film di Giuliano Montaldo del 1971 alla pessima miniserie televisiva di Fabrizio Costa del 2005<sup>28</sup>. In linea di massima potremmo dire che il grosso delle pellicole è legato alla questione della mafia italo-statunitense, vista in stretta connessione ai flussi migratori. Questo tema emerge già in Mafioso (1962, Alberto Lattuada): Alberto Sordi è un siciliano, che tornato da Milano, dove era emigrato, è costretto a eliminare un nemico della mafia a New York. Lucky Luciano (1973, Francesco Rosi) tenta a sua volta di raffigurare un personaggio famoso, Salvatore Lucania, nel 1946 rispedito dagli Stati Uniti all'Italia. Ma la sua apparizione si perde in un'ondata di polizziotteschi anni Settanta. Gangster emigrati appaiono in La mala ordina (1972, Fernando Di Leo), ambientato in Italia, e Il consigliori (1973, Alberto De Martino) ambientato a Los Angeles. La serie continua, ondeggiando fra le due sponde dell'oceano, ma sempre sottolineando la transnazionalità mafiosa in Afyon oppio (1973, Ferdinando Baldi), Con la rabbia agli occhi (1978, Antonio Mar-

gheriti) e *Da Corleone a Brooklyn* (1979, Umberto Lenzi). Si trascina poi per il decennio successivo: da *Pizza connection* (1985, Damiano Damiani) e *Il cugino americano* (1986, Giacomo Battiato, film tv) a *Dimenticare Palermo* (1989, Francesco Rosi), che anticipa il *Padrino III* con il candidato sindaco a New York in viaggio nella Sicilia degli avi, dove è incastrato dalla mafia<sup>29</sup>.

Talvolta il gangster italo-statunitense appare dove meno te lo aspetti, come il protagonista de *Il cacciatore di squali* (1979, Enzo G. Castellari), altre volte il mafioso è sostituito dal camorrista, sempre emigrato. In *La legge della camorra* (1976, Demofilo Fidani) troviamo faide newyorchesi, mentre nel tardo *Napoli, Palermo, New York: il triangolo della camorra* (1981, Alfonso Brescia) Mario Merola rintraccia ed elimina nei luoghi sunnominati gli assassini della moglie. Nello stesso 1981 sempre Merola parte per New York, abbandonando la famiglia, perché ritiene che la moglie lo abbia tradito con un camorrista (*Lacrime napoletane* di Ciro Ippolito): non è vero e la figlioletta saprà riunire la famiglia. *Il camorrista* (1986, Giuseppe Tornatore) ha continui riferimenti ai "capi" di New York e l'influenza statunitense è ribadita dalla scelta di Ben Gazzara come interprete principale.

Completamente a parte, per la sua originalità, è invece *Gli indesiderabili* (2003, Pasquale Scimeca) su oltre 150 mafiosi e camorristi (ma vi sono frammisti anche dei militanti politici) espulsi dagli Stati Uniti nei primi anni Cinquanta: la pellicola riprende un'inchiesta del giornalista Giancarlo Fusco e mostra come queste persone si trovino senza un posto nel quale andare<sup>30</sup>. Come altre opere di Scimeca il film rivela una decisa profondità storica e quindi si avvicina allo sforzo compiuto negli stessi anni da alcuni documentaristi. *In the name of the Godfather* (2004, Francesco Calogero) riprende i luoghi nei quali è stato girato in Sicilia *Il padrino III. A occhi sgranati* (2004, Italo Moscati) indaga a sua volta la rappresentazione di Cosa Nostra nel cinema italo-statunitense.

A fianco al filone serio abbiamo poi le varianti comiche, talvolta con gli stessi attori che hanno interpretato quelle drammatiche, come accade più volte ad Alberto Sordi. In questo sotto-sottogenere troviamo *I due mafiosi contro Al Capone* (1965, Giorgio Simonelli), *Cose di Cosa Nostra* (1971, Steno); *Anastasia mio fratello* (1973, Steno); *Arrivano Joe e Margherito* (1974, Giuseppe Colizzi); *L'emigrante* (1973, Pasquale Festa Campanile), *La poliziotta a New York* (1981, Michele Massimo Tarantini); *Un tassinaro a New York* (1987, Alberto Sordi); *Killer per caso* (1997, Ezio Greggio); *La bomba* (1999, Giulio Base). In tale insieme l'unico film che si distacca dal cliché è *My name is Tanino* (2003, Paolo Virzì), nel quale la comunità siculo-statunitense è visitata da un giovane siciliano, che non conosce l'isola dalla quale gli emigranti sono partiti e non capisce quindi i loro costumi. Egualmente Virzì gioca anche sul cliché mafioso, quando il giovane fa carriera mettendosi con la grassissima figlia di un boss.

La variante comica del film di mafia riecheggia altre pellicole ironiche sugli Stati Uniti e gli emigranti italiani. Come non ricordare al proposito la donna che

parte per gli *States* e non può raggiungere il fidanzato per i salumi nella valigia (*La mortadella*, 1972, Mario Monicelli), oppure il benzinaio che va a trovare il padre emigrato da trent'anni e lo trova tarantolato dal gioco d'azzardo (*Un italiano in America*, 1967, Alberto Sordi)? In questa linea semi-seria sono da ricordare anche opere minori come *Un angelo a New York* (1996, Vinicius Mainardi), o *Fratelli e sorelle* (1991, Pupi Avati), in parte ambientato a St. Louis.

E non abbiamo esaurito l'arco delle possibilità. Abbiamo ancora il film amoroso in *Ricordati di Napoli* (1958, Pino Mercanti), con il cantante italo-statunitense, che mette incinta una napoletana e poi torna per sposarla, oppure la melensaggine per l'infanzia di *Un angelo è sceso a Brooklyn* (1956, Ladislao Vajda, già regista di *Marcellino, pane e vino*) con il cattivo avvocato, sfruttatore di emigranti, che diviene un cagnone e protegge un bambino dal cuore d'oro. Non manca la commedia di costume con allusioni sessuali alla Gian Luigi Polidoro (*Una moglie americana*, 1964; *Fischia il sesso*, 1974), né le ripetute descrizioni del mondo della boxe e dei suoi fallimenti da *Harlem Knockout* (1943, Carmine Gallone) a *Permette? Rocco Papaleo* (1971, Ettore Scola) per terminare con *Primo Carnera: la montagna che cammina* (2008, Renzo Martinelli). Infine abbondano i ristoranti, alla base di molti dei film prima ricordati, per esempio di *La bomba*, e soprattutto *location* preferita della serie in sei puntate inventata da Gigi Proietti per Raiuno *Italian Restaurant* (1994, Giorgio Capitani), ovviamente ambientata a Brooklyn.

Campeggiano poi i parenti di ritorno dal Nuovo Mondo: dai tradizionali Arriva la zia d'America (1956) e La zia d'America va a sciare (1958), di Roberto Bianchi Montero con Tina Pica, al bislacco La mia vita a stelle e strisce (2003, Massimo Ceccherini), passando per la provocazione un po' sterile di Lo zio di Brooklyn (1995, Daniele Ciprì e Franco Maresco), dove il suddetto zio è muto e in mutande. Gli americani di ritorno non sono sempre parenti dei protagonisti, ma in genere vengono comunque volti in burletta: il mafioso-detective venuto ad aiutare i nipoti in *Joe il rosso* (1936, Raffaello Matarazzo); la ricerca di moglie in Mogli e buoi (1956, Leonardo De Mitri); il gangster italo-statunitense a Napoli braccato dal commissario interpretato da Totò in I ladri (1959, Lucio Fulci); il suocero mafioso in Dimmi che fai tutto per me (1976, Pasquale Festa Campanile); il fuorilegge che vorrebbe speculare a Roma in Un gangster venuto da Brooklyn (1966, Emimmo Salvi). Anche qui assistiamo a una provocazione con Americano rosso (1991, Alessandro D'Alatri), dove il teoricamente pacifico rientrato è in realtà cattivissimo. Il tema del ritorno (come anche quello del parente "americano") è infine recuperato in una pellicola di Vito Zagarrio (La donna della luna, 1987), sul viaggio dalla Calabria alla Sicilia della figlia di un siciliano emigrato negli Stati Uniti:

Dalla pletora di questi film, spesso di scarsa qualità risalta soprattutto l'uso disinvolto degli Stati Uniti (o meglio dell'*America* per antonomasia) come di un set esotico, basti pensare agli artigiani che "fanno l'America", ossia Hollywood, in *Good* 

Morning Babilonia (1987, Paolo e Vittorio Taviani). Al massimo il tutto è contemperato con la pretesa di descrivere realisticamente la vita di una famiglia emigrata, come quella meridionale nei sobborghi newyorchesi di Vieni via con me (2005, Carlo Ventura).

Probabilmente più che alla storia dell'emigrazione vista dall'Italia tali pellicole appartengono alla storia delle descrizioni italiane degli Stati Uniti<sup>31</sup>. Quindi potrebbero o dovrebbero essere paragonate ai film sui viaggi negli Stati Uniti, oppure allo sfruttamento di questi ultimi come set nei western e nei polizieschi interpretati da Tina Pica (*La sceriffa*, Roberto Bianchi Montero, 1959), da Ugo Tognazzi e Raimondo Vianello, da Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, da Rita Pavone (*Little Rita nel Far West*, 1967, Ferdinando Baldi), oppure da Bud Spencer e Terence Hill, per non parlare poi dello spaghetti western vero e proprio<sup>32</sup>. Alla fine questa America esotica è l'altra faccia, mitica, di quella aspettata e presentita, ma poi non raggiunta da *Nuovomondo* (2006, Emanuele Crialese). Non a caso questo regista, realmente emigrato negli Stati Uniti, ha saputo prima raccontare l'emigrazione giocando sul parallelo fra un italiano e un indiano trasferitisi a New York (*Once We Were Strangers*, 1996) e poi costruire tutta l'ansia del viaggio nella pellicola del 2006, che, però, soffre di una eccessiva dilatazione dei tempi narrativi.

In ogni caso Crialese riesce a interpretare l'ansia di raggiungere gli Stati Uniti, senza toccarli né integrarvisi. Le sue opere offrono le uniche ipotesi concrete su come raffigurare l'America lontana, l'America mitica, assieme ad alcuni interventi eterodossi quali il breve documentario montato intervistando Martin Scorsese (*Martin a little ...*, 1992, Daniele Ciprì e Franco Maresco), oppure *Tornando a casa* (2001) di Vincenzo Marra. In effetti se alcuni dei protagonisti di *Nuovomondo* tornano in Sicilia senza entrare negli Stati Uniti, quelli di Marra possono soltanto sognare di andarci e quelli di *Oltremare. non è l'America* (1999, Nello Correale) sono ingannati da uno scafista *ante litteram* al'epoca dei fasci siciliani e invece che nel Nuovo Mondo si ritrovano in Maremma. Altri ancora, come il protagonista di *La leggenda del pianista sull'oceano* (1998, Giuseppe Tornatore), non vogliono neanche sbarcare nel Nuovo Mondo e preferiscono vivere su una nave, tra due continenti.

Sarebbe infine da prendere in considerazione la via del documentario: molti li abbiamo già citati, ma abbiamo ancora diversi casi specifici incentrati proprio sugli Stati Uniti come *Via Detroit* (1996, Giovanni Massa ed Elios Mineo) sui trapanesi nelle fabbriche della Chrysler e della Ford. Troviamo inoltre pellicole o programmi televisivi sull'emigrazione, che offrono comunque grande spazio all'esperienza statunitense: per esempio, i vari documentari firmati da Roberto Olla per la RAI. L'offerta non è enorme e spesso è legata a produzione un po' miserabilistiche sui drammi dell'emigrazione (*Pane amaro*, 2007, Gianfranco Norelli), oppure ai vari centenari che divengono occasione di grandi kermesse, come quella recente sulla tragedia mineraria di Monongah in Virginia (*Monongah*, *Marcinelle americana*, 2006, Silvano Console)<sup>33</sup>.

Le due Americhe hanno la parte del leone nella cinematografia italiana sull'emigrazione. Gli altri continenti ricevono molta meno attenzione. Dell'Africa coloniale abbiamo già parlato, ma vi sono riferimenti al Kenya in *La finestra sul Luna Park* (1957, Luigi Comencini). L'Australia ha il suo pugno di opere, dal celeberrimo *Bello onesto emigrato Australia sposerebbe compaesana illibata*, (1972, Luigi Zampa), a proposito del quale recentemente è stato pubblicato il diario del sopralluogo australiano dello sceneggiatore<sup>34</sup>, al curioso duetto fra una prostituta e un prete tra gli emigrati italiani in *L'altra metà del cielo* (1977, Franco Rossi) e al viaggio di un giovane eoliano che per sfuggire al servizio militare prende la strada che tanti isolani avevano imboccato decenni prima e finisce a Sidney in *Cinque giorni di tempesta* (1997, Francesco Calogero).

L'Europa ha comunque ruolo cospicuo nella diaspora di celluloide. La Svizzera è ricordata in un episodio di *Pappa e ciccia* (1982, Neri Parenti) e nel fortunato e amaro *Pane e cioccolata* (1973, Franco Brusati), nonché in *Azzurro* (2000, Denis Ramaglia). Il Belgio è commemorato dal triste *La ragazza in vetrina* (1960, Luciano Emmer). L'Inghilterra è affidata agli scorci di film comici: *Fumo di Londra* (1966, Alberto Sordi); *La ragazza con la pistola* (1968, Mario Monicelli), *Spaghetti house* (1982, Giulio Paradisi). La Germania debutta con il grande affresco sulla concorrenza fra ambulanti napoletani e polacchi in *I magliari* (1959, Francesco Rosi), ma ricompare anche nell'episodio dell'emigrato lucano che in *Bianco, rosso e Verdone* (1991, Carlo Verdone) torna per votare e percorre l'intera penisola autostradale. Negli ultimi anni sono inoltre apparsi interessanti documentari: *Catenaccio in Mannheim* (2001, Mario Di Carlo) sui figli dei "gastarbeiter"; *Doichlanda* (2003, Giuseppe Gagliardi) sul viaggio di una banda etno-rock che lavora nei ristoranti calabresi in Germania. Per l'Austria abbiamo il melodramma rosa *Pronto ... Lucia* (1982, Ciro Ippolito).

La Scandinavia ha un suo particolare rilievo sin dagli anni 1960. Il già menzionato Polidoro fa vedere come uno di tre amici, partiti per rimorchiare, alla fine vi si ambienti in *Le Svedesi* (1960). Il fascino della svedese torna ancora in *Il diavolo* (1964) del medesimo regista. Nanni Loy mostra in un episodio di *Made in Italy* (1965) un aereo sul quale partono assieme turisti ed emigranti alla volta della Svezia. Ancora Loy si serve della Svezia come spunto in *Detenuto in attesa di giudizio* (1971): un emigrato rientra per far conoscere alla moglie l'Italia e si trova in carcere per un errore. Di nuovo Polidoro dedica una strana pellicola alle piattaforme petrolifere norvegesi in *Sottozero* (1987), mentre *Capo Nord* (2003, Carlo Luglio) descrive il viaggio e la ricerca di lavoro di quattro ragazzi napoletani.

Alla Francia è dedicato una delle opere migliori del secondo dopoguerra: *Il cammino della speranza* (1950, Pietro Germi), sul drammatico viaggio dalla Sicilia di un gruppo di minatori rimasti senza lavoro. Inoltre Mario Soldati narra con grande intensità *La fuga in Francia* (1948) di un giovane fascista. Il set francese diventa presto, però, sfondo di siparietti comici: basti ricordare *Mani in alto* (1961, Giorgio Bian-

chi) con Renato Rascel poliziotto stupido che deve riportare in Italia l'ex-emigrato divenuto gangster Eddie Costantine (che in realtà è un agente segreto). Sempre sulla porosità della frontiera tra Italia e Francia abbiamo poi la coproduzione *La legge è legge* (1957, Christian-Jacque) con Totò contrabbandiere e Fernandel gendarme.

Il blocco più robusto di pellicole sull'Europa è probabilmente quello relativo all'emigrazione interna. La filmografia è molto cospicua e annovera opere dal registro assai vario: tragico come nel famosissimo Rocco e i suoi fratelli (1960, Luchino Visconti), comico come le gag di Walter Chiari in Walter e i suoi cugini (1961, Marino Girolami); tragicomico come in Napoletani a Milano (1953, Eduardo De Filippo). Sarebbe troppo lungo a questo punto schedare tutti i film comici, si pensi a quanto sta fra Tutto a posto e niente in ordine (1974, Lina Wetmüller) ed Italiani (1996, Maurizio Ponzi). Lo stesso vale per quelli drammatici, a partire da Delitto d'amore (1974, Luigi Comencini). Sarebbe addirittura possibile preparare una classificazione sulla base dei luoghi di emigrazione: oltre alle precedenti pellicole incentrate in maggioranza su Milano, ma possiamo ricordare ancora Sotto gli occhi di tutti (2003, Nello Correale), abbiamo la Torino di Mimì metallurgico ferito nell'onore (1972, Lina Wertmüller), Trevico-Torino. Viaggio nel Fiat-Nam (1973, Ettore Scola), Vorrei che volo (1982, Scola) e di Così ridevano (1998, Gianni Amelio) e la Genova di Padre e figlio (1994, Pasquale Pozzessere). Inoltre ci sarebbe il filone dell'emigrato ormai inserito in altre città o addirittura di seconda generazione: si ricordi la carriera del pugliese Lino Banfi, culminata, dal punto di vista della riflessione cinematografica sull'emigrazione, nell'Oronzo Canà assunto dalla Longobarda in L'allenatore nel pallone (1984, Sergio Martino), oppure la figura del "terrunciello" milanese interpretato da Diego Abatantuono nei primi anni 1980 (Il tango della gelosia, 1981, Steno; Sballato, gasato, completamente fuso, 1982, Steno; il primo episodio di Eccezzziunale... veramente, 1982, Carlo Vanzina).

L'ultima aspetto da prendere in considerazione in questo panorama è quello del ritorno dell'emigrante, già ricordato per *Passaporto rosso* e per altre pellicole sopra menzionate. Come *Passaporto rosso* è ancora in ambito bellico *Luciano Serra Pilota* (1938, Goffredo Alessandrini), sull'emigrato che dopo aver lavorato in America latina torna e cade nella guerra etiopica. Vi è un accenno al ritorno nel Sud anche in *Terra di nessuno* (1938, Mario Baffico), che riprende e condensa un paio di novelle pirandelliane sul latifondo meridionale, e torna sia pur brevemente l'industriale che ha fatto fortuna in America in *Due milioni per un sorriso* (1939, Mario Soldati e Carlo Borghesio). Ancora più normali e soprattutto meno fascisti i ritorni dall'Argentina in *Il monello della strada* (1950, Carlo Borghesio) o dalla Germania in *Perdutamente tuo* ... (1976, Vittorio Sindoni). La ricca produzione sull'emigrazione interna offre un esempio di (breve) ritorno in *La terra* (Sergio Rubini, 2006): il fratello maggiore rientra in Puglia da Milano e sistema una intricata situazione, comprendendo che deve riprendere mentalità e caratteri del luogo senza ricorrere alla legge. Al contrario

diviene una tragedia western il viaggio verso casa dagli Stati Uniti che porta al coinvolgimento in una guerra di clan pugliesi in *Terra bruciata* (1999, Fabio Segatori). Infine è un ritorno pure quello narrato da *Lamerica* (1994, Gianni Amelio), un film attento all'intrecciarsi di partenze e rientri e al succedersi e scontrarsi di plurime ondate migratorie.

L'insieme delle produzioni cinematografiche e televisive ricordate nelle pagine che precedono e nei testi che seguono offrono quindi una ricchissima panoplia di immagini e mettono in evidenza alcuni filoni e alcune continuità. Se si rilegge quanto precede si nota, per esempio, che l'emigrazione dal Sud partita come una prerogativa della Sicilia di celluloide diventa con il tempo egemonizzata anche dalla Puglia. In questo caso il cinema non riflette tanto la concreta realtà storica, quanto la crescita dei cineasti pugliesi e la loro presa su grandi e piccoli schermi. Proprio questo fattore indica come non sia semplice trovare una chiave univoca per riflettere su migrazioni ed immagini di migrazione a partire dal cinema e dalla televisione.

Opere coeve a determinati fenomeni (i grandi flussi tra Otto e Novecento o dopo la seconda guerra mondiale; la progressiva integrazione delle comunità emigrate) possono indicare la percezione che ne hanno il paese di partenza e quelli di arrivo. La cristallizzazione di alcuni stereotipi può a sua volta offrire una prospettiva per comprendere il modo in cui sono percepite determinate comunità nelle società ospiti. Se torniamo al caso statunitense, vediamo come l'evoluzione dei mestieri dei vari personaggi indica le varie fasi del processo d'integrazione<sup>35</sup>. Tuttavia a un certo punto il dettaglio diviene quasi inutile o al massimo testimonia che quel determinato mestiere è considerato latamente etnico. Così il cinema prima documenta il passaggio della percezione degli italo-statunitensi da delinquenti a poliziotti e poi ci ritroviamo la detective italo-statunitense della polizia newyorchese Sara Pezzini in Witchblade (film tv, 2000, Ralph Hemecker) dall'omonimo fumetto creato nel 1995 da Marc Silvestri e Micheal Turner. Ora l'essere italo-statunitense di una donna, che diviene padrona di un braccialetto magico in grado di trasformarsi in una spada, indica soltanto che negli odierni Stati Uniti non ci si riferisce più istintivamente a un irlandese, quando si deve pensare a un poliziotto.

Se proseguiamo nel parallelo irlandesi-italiani, possiamo anche notare come negli ultimi due decenni i gangster italo-statunitensi siano diventati quasi umani in confronto alla bestialità degli irlandesi o alla perfidia di quelli ebrei nella serie di film che va da *Crocevia della morte* (1990, Joel ed Ethan Cohen) a *Era mio padre* (2002, Sam Mendes), passando per *Bugsy* (1991, Barry Levinson) e *Billy Bathgate* (1991, Robert Benton). Insomma la caratterizzazione dello statunitense di origine italiana è ormai cambiata e spesso non si riferisce più a stereotipi, che esprimono forme di stigmatizzazione sociale, ma a semplici consuetudini cinematografiche. Questa prassi è divenuta talmente normale che spesso diventa più interessante segnalare quando l'attore evidentemente italo-statunitense non è impiegato per personaggi di quella appartenenza.

Quest'ultimo caso è ormai dominante in campo televisivo. In *CSI Miami* (sei stagioni, 2002-2008) il protagonista principale della serie è il tenente della scientifica Horatio Caine, grande successo dell'attore David Caruso, figlio adottivo di un italo-statunitense e di un irlando-statunitense. In questa serie si è dunque optato a favore della caratterizzazione angloceltica di un attore altre volte impiegato in ambientazioni italo-americane (*China Girl*, 1987, Abel Ferrara, rifacimento di *Romeo e Giulietta* fra Little Italy e Little China). Analogamente in *CSI New York* (quattro stagioni, 2004-2008), *spin off* del precedente, il protagonista si chiama Mac Taylor e non è evidentemente italo-statunitense, pur essendo interpretato da Gary Allan Sinise, attore e regista di quell'origine. Analogamente Carmine Giovinazzo (attore di genitori irlando-italiani) interpreta un altro non italo-statunitense, Danny Messer, mentre il personaggio di Stella Bonasera, l'unico vagamente caratterizzato in senso "etnico", è affidato alla greco-statunitense Melina Kanakaredes.

Ancora più curioso è il discorso su *NCIS* (cinque stagioni, 2003-2008). Nel dipartimento investigativo della marina al centro della serie lavora Tony Di Nozzo, poliziotto per passione, laureato in educazione fisica e di ricchissima famiglia, che è stato diseredato proprio perché voleva fare il detective. Il personaggio, per il resto donnaiolo e amante della buona cucina, ha così un background atipico e soprattutto è interpretato da Michael Weatherly, che non è italo-statunitense. In linea teorica sarebbe di origine italo-statunitense anche il personaggio di Abigail "Abby" Sciuto, tecnica criminologa dello stesso dipartimento, ma questa non soltanto è raffigurata dall'attrice louisianese Pauley Perrette, ma è contraddistinta dai gusti *goth*. Insomma la lunga cavalcata riassunta dai saggi qui raccolti ha prodotto alla fine risultati imprevedibili, che mostrano come la connotazione migratoria od etnica sia in continuo cambiamento sugli schermi, mano a mano che si succedono le generazioni nella vita reale.

#### Note

- Cinema ed immigrazione, "Studi Emigrazione", 169 (2008). Ringrazio Federica Bertagna e Michele Colucci per avere riletto questa introduzione e Francesco Bono per il materiale sul cinema tedesco.
- Per qualche esempio: Joseph M. Curran, Hibernian green on the silver screen: the Irish and American movies, New York, Greenwood Press, 1989; Gina Marchetti, Romance and the «Yellow Peril»: Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction, Berkeley, University of California Press, 1993; Michael Rogin, Blackface, White Noise: Jewish Immigrants in the Hollywood Melting Pot, Berkeley, University of California Press, 1996; Screening Asian Americans, a cura di Peter X. Feng, New Brunswick NJ, Rutgers University Press, 2002; Clara E. Rodriguez, Heroes, lovers, and others: the story of Latinos in Hollywood, Washington DC, Smithsonian Books, 2004.
- <sup>3</sup> Luisa Cicogneti e Lorenza Servetti, Migranti in celluloide. Storici, cinema ed emigrazione,

Foligno, Editoriale Umbra, 2003; Isabel Santaolalla, Los "otros". Etnicidad y "raza" en el cine español contemporáneo, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005; Paola Ducato, Immagini di migrazioni, Foligno, Editoriale Umbra, 2007; il fascicolo monografico Cinéma, littérature et immigration, "Migrance", 28 (2007).

- Ilaria Serra, Immagini di un immaginario. L'emigrazione italiana negli Stati Uniti fra i due secoli (1890-1924), Verona, Cierre, 1997; Paola Casella, Hollywood Italian. Gli italiani nell'America di celluloide, Milano, Baldini & Castoldi, 1998; Peter Bondanella, Gli italoamericani e il cinema, in Storia del cinema mondiale, a cura di Gian Piero Brunetta, II, Gli Stati Uniti, Torino, Einaudi, 1999, pp. 911-938; Giorgio Bertellini, New York City and the Representation of Italian-Americans in US Cinema, in The Italians of New York: Five Centuries of Struggle and Achievement, a cura di Philip V. Cannistraro, New York, New York Historical Society - The John D. Calandra Italian American Institute, 1999, pp. 115-128; Scene italoamericane, a cura di Anna Camaiti Hostert e Anthony Julian Tamburri, Roma, Luca Sossella Editore, 2002; Peter E. Bondanella, Hollywood Italians: dagos, palookas, romeos, wise guys, and Sopranos, New York, Continuum, 2004; Giorgio Bertellini, Italian American Cinema, in Encyclopedia of Ethnic American Literature, a cura di Emmanuel S. Nelson, New York, Greenwood Press, 2005, pp.1084-1089; Quei bravi ragazzi. Il cinema italoamericano contemporaneo, a cura di Giuliana Muscio e Giovanni Spagnoletti, Venezia, Marsilio, 2007. Sulla visibilità della minoranza italiana e sulle sue difficoltà a smarcarsi dalle "minoranze visibili": Stefano Luconi, From Paesani to White Ethnics: The Italian Experience in Philadelphia, Albany, State University of New York Press, 2001; Thomas A. Guglielmo, White on Arrival: Italians, Race, Color, and Power in Chicago, 1890-1945, New York, Oxford University Press, 2004; Gli italiani sono bianchi? Come l'America ha costruito la razza, a cura di Jennifer Guglielmo e Salvatore Salerno, Milano, Il Saggiatore, 2006.
- Almeno in Italia, le produzioni per il piccolo schermo non sono molto studiate nella chiave che qui ci interessa. Vedi, però, per qualche spunto in tal senso: Paola Colaiacomo, *Nei serials e nelle telenovelas*, in *Storia dell'emigrazione italiana*, II, *Arrivi*, a cura di Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi ed Emilio Franzina, Roma, Donzelli, 2002, pp. 669-686, e Claudio Gorlier, *The Sopranos*, "Altreitalie", 29 (2004), pp. 120-126.
- Per una riflessione iniziale su specifico e meriti televisivi: Aldo Grasso, Buona maestra. Perché i telefilm sono diventati più importanti dei libri e del cinema, Milano, Mondadori, 2007, che, però, è spesso impreciso forse a causa di una esagerata pretesa di completezza, che ha costretto l'autore a lavorare sulle sinossi, quando gli mancava la visione diretta. Sono più precisi gli approcci monografici, sia commerciali che critici, vedi rispettivamente Corinne Marrinan e Steve Parker, Ultimate CSI: Crime Scene Investigation, London, DK Adult, 2006, e Reading CSI: Crime TV Under the Microscope, a cura di Michael Allen, London, I.B. Tauris, 2007. Inoltre molte informazioni e analisi si trovano nei siti dedicati, vedi indicazioni in http://en.wikipedia.org/wiki/Category:2000s\_American\_television\_series.
- La discussione critica è vastissima, per maggiori indicazioni: Bill Nichols, Introduction to Documentary, Bloomington, Indiana University Press, 2001, ed Encyclopedia of the Documentary Film, a cura di Ian Aitken, New York, Routledge, 2005...
- Sulla pellicola, cfr. United States Information Service di Trieste. Catalogo del fondo cinematografico (1941-1966), a cura di Giulia Barrera e Giovanna Tosatti, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2007, pp. 50-51 e 176. Su Ferno (Fernhout), cfr. http://www.nederlandsfotomuseum.nl/component/option,com\_nfm\_creator/sub,detail/ Itemid,161/detail,30/lang,en/.
- Per la questione delle generazioni, cfr. Anna Maria Martellone, Generazioni e identità, in Storia dell'emigrazione italiana, II, cit., pp. 739-752. Per quella delle comunità italiane all'estero: Maria Susanna Garroni, Little Italies, ibid., pp. 207-233, nonché La collettività di origine italiana in Europa occidentale dagli anni 1970 ai giorni nostri, numero monogra-

- fico a cura di Roberto Sala, "Studi Emigrazione", 160 (2005); Petites Italies dans l'Europe du Nord-ouest, a cura di Judith Rainhorn, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2005; Les petites Italies dans le monde, a cura di Anne-Marie Blanc-Chaleard, Antonio Bechelloni, Bénédicte Deschamps ed Eric Vial, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007; Bruno Ramirez, Decline, death, and revival of "Little Italies": the Canadian and U.S. experiences compared, "Studi Emigrazione", 166 (2007), pp. 337-354.
- Per l'esperienza italiana, si vedano gli studi di Giorgio Bertellini: Ethnic Unconscious in the Film Experience of the New York Italian Community, 1907-1915, "Nemla Italian Studies", 18 (1994), pp. 131-148; Italian Imageries, Historical Feature Films, and the Fabrication of Italy's Spectators in Early 1900s New York, "Italian American Review", (17), 1, 1999, pp. 27-62; Ethnic Self-Fashioning at the Cafè-Chantant: Italian Immigrants at the Movies in New York, 1906-1916, in Public Space/Private Lives: Race, Gender, Class and Citizenship in New York, 1890-1929, a cura di William Boelhower e Anna Scacchi, Amsterdam, VU University Press, 2004, pp. 39-66. Per la cinematografia yddish negli Stati Uniti: Judith N. Goldberg, Laughter Through Tears: The Yiddish Cinema, Rutherford NJ, Fairleigh Dickinson University Press, 1983; Joseph Cohen, Yiddish Film And The American Immigrant Experience, "Film & History", 28, 1-2 (1998), pp. 30-44; Judith Thissen, Jewish Immigrant Audiences in New York City, 1905-14, in American movie audiences: from the turn of the century to the early sound era, a cura di Melvyn Stokes e Richard Maltby, London, Bfi Publishing, 1999, pp. 15-28.
- Giuliana Muscio, *Piccole Italie, grandi schermi. Scambi cinematografici tra Italia e Stati Uniti 1895-1945*, Roma, Bulzoni, 2004, ma vedi in questo fascicolo gli interventi sull'America latina.
- Per gli Stati Uniti, cfr. Giorgio Bertellini: Epica spettacolare e splendore del vero. L'influenza del cinema storico italiano in America (1908-1915), in Storia del cinema mondiale, a cura di Gian Piero Brunetta, 2, Gli Stati Uniti, t. I, Torino, Einaudi, 1999, pp. 227-265; Cabiria e gli Stati Uniti, in Cabiria and Cabiria, a cura di Silvio Alovisio e Alberto Barbera, Torino, Lindau, 2006, pp. 174-180.
- Francesco Bono, Casta Diva & Co. Percorsi nel cinema italiano fra le due guerre, Viterbo, Sette Città, 2004.
- Giorgio Bertellini, *The Atlantic Divo: Valentino in Italy*, in *Love of Country: Making Nations at Home and Abroad in Italy's Many Diaspora*, a cura di Donna Gabaccia e Loretta Baldassar, London, Palgrave, in corso di stampa; Erik Amfitheatrof, *Sinatra, Scorsese, Di Maggio e tutti gli altri*, Vicenza, Neri Pozza, 2004 (si tenga, però, presente che l'edizione originale è del 1973). Su Rodolfo Valentino, l'Italia e gli emigrati, vedi anche Giorgio Bertellini, *Duce/Divo: Masculinity, Racial Identity, and Politics among Italian Americans in 1920s New York City*, "Journal of Urban History", 31 (2005), pp. 685-726.
- Si può partire dall'interpretazione di Martin Scorsese come mediatore fra Italia e Stati Uniti (Serafino Murri, *Martin Scorsese*, Milano, Il Castoro, 2007, e Alberto Pezzotta, *Martin Scorsese*. *Taxi Driver*, Torino, Lindau, 2007), oppure dalla ricca bibliografia sulla famiglia Coppola (Vito Zagarrio, *Francis Ford Coppola*, Milano, Il Castoro, 1995; Renzo Trotta, *Francis Ford Coppola*, Recco, Le Mani, 1996; Giaime Alonge, *Tra Saigon e Bayreuth. Apocalypse now di Francis Ford Coppola*, Torino, Tirrenia-Stampatori, 2001; Andrea Valle, *Trappola sonora. Sull'udibile in* The conversation *di Francis Ford Coppola*, Trento, UNI service, 2006; Maria F. Genovese, *Sofia Coppola. Un'icona di stile*, Recco, Le Mani, 2007). Non si trascuri, però, il fenomeno Tarantino (Simona Brancati, *Kill Tarantino. Quentin Tarantino: istruzioni per l'uso*, Roma, Pericle Tangerine, 2004; Alberto Morsiani, *Quentin Tarantino*, Roma, Gremese, 2005), oppure maestri come Cimino (Massimo Benvegnù e Roberto Lasagna, *America perduta. I film di Michael Cimino*, Alessandria, Falsopiano, 1998; Giancarlo Mancini, *Michael Cimino*, Recco, Le Mani, 2007) e De Palma (Claudio

Bisoni, *Brian De Palma*, Recco, Le Mani, 2002). Infine sarebbe da considerare Frank Capra, che ha anticipato tutti: cfr. Vito Zagarrio, *Frank Capra*, Milano, Il Castoro, 1995; Ray Carney, *American Vision. The Films of Frank Capra*, Middletown CT, Wesleyan University Press, 1996; *Frank Capra. Authorship and the Studio System*, a cura di Robert Sklar e Vito Zagarrio, Philadelphia, Temple University Press, 1998.

- Si pensi alle pellicole di o su italo-canadesi: İl cubo (1997) e Cypher (2002), entrambi di Vincenzo Natali; Mambo italiano (2003, Émile Gaudreault).
- Francis Ford Coppolas Godfather trilogy, a cura di Nick Browne, Cambridge, Cambridge University Press, 2000; Godfather: the intimate Francis Ford Coppola, a cura di Gene D. Phillips, Lexington, The University Press of Kentucky, 2004. C'è un timeline che indicherebbe un percorso complessivo dal 1900 al 1997 nella confezione in cofanetto del 2001: The Godfather DVD Collection.
- È ben nota la critica afroamericana agli immigrati italiani (Matteo Sanfilippo, Gli italo-americani nel nuovo cinema nero, "XX Secolo", 10 (1994), pp. 63-69), ma non si deve dimenticare lo speculare problema degli italo-statunitensi rispetto ai neri: vedi quanto citato in coda alla nota 4, nonché Ferdinando Fasce, Gente di mezzo. Gli italiani e "gli altri", in Storia dell'emigrazione italiana, II, cit., pp. 235-243, e Stefano Luconi, Il pregiudizio anti-italiano negli Stati Uniti tra identità etnica e questine razziale, in Quei bravi ragazzi, cit., pp. 36-46. Per lo specifico filmico: Giorgio Bertellini, Black Hands and White Hearts. Southern Italian Immigrants, Crime, and Race in Early American Cinema, in Mob Culture: Hidden Histories of the American Gangster Film, a cura di Lee Grieveson, Esther Sonnet e Peter Stanfield, Brunswick NJ, Rutgers University Press, 2005, pp. 207-237, e Passioni bianche. Il cinema italonewyorchese e le tentazioni del dolore, in Quei bravi ragazzi, cit., pp. 89-98.
- Anna Caprarelli, *Cinematografia migrante in Belgio*, "Studi Emigrazione", 169, 2008, pp. 23-32
- Italiani in Germania tra Ottocento e Novecento. Spostamenti, rapporti, immagini, influenze, a cura di Gustavo Corni e Christof Dipper, Bologna, Il Mulino, 2006; Italia e Germania: 50 anni di migrazioni in Europa, a cura di Enrico Pugliese e Francesco Carchedi, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2006.
- Sulla fabbrica: Grazia Prontera, Wolfsburg, "il più grosso paese italiano al di là delle Alpi": contributo alla storia dei Gastarbeiter italiani della Volkswagen nel secondo dopoguerra, in Petites Italies dans l'Europe du Nord-ouest, a cura di J. Reinhorn, cit., pp. 117-133.
- Sul ruolo della migrazione nel cinema di questi due importanti autori svizzeri, cfr. Domenico Lucchini, *Villi Hermann*, Milano, Il Castoro, 2005; *Alain Tanner Tra realismo e utopia*, a cura di Id., Milano, Il Castoro, 2003.
- Gian Piero Brunetta, Emigranti nel cinema italiano e americano, in Il sogno italo-americano, a cura di Sebastiano Martelli, Napoli, CUEN, 1998, pp. 143-163, e (versione aggiornata) in Storia dell'emigrazione italiana, I, Partenze. Roma, Donzelli, 2001, pp. 489-514.
- Matteo Sanfilippo, Problemi di storiografia dell'emigrazione italiana, Viterbo, Sette Città, 2005.
- <sup>25</sup> Fernando Devoto, *Storia degli italiani in Argentina*, Roma, Donzelli, 2007.
- Un paragone interessante è quello tra questa pellicola e quella omonima di Charlie Chaplin, apparsa appena tre anni dopo: l'attore e regista inglese gioca con gli stessi stereotipi, ma sembra servirsene piuttosto che esserne dominato.
- Bruno Ramirez, In Canada, in Storia dell'emigrazione italiana, II, cit., pp. 89-96; Franca Iacovetta, Such Hardworking People. Italian Immigrants in Postwar Toronto, Montreal-Kingston, McGill-Queen's University Press, 1992.
- La produzione statunitense sul tema offre invece qualcosa di meglio da Sunday Showcase (1960, Sidney Lumet), film televisivo in due puntate, al documentario Sacco and Vanzetti

- (2007, Peter Miller). Per la relativa letteratura storica, cfr. Paul Avrich, Sacco and Vanzetti, Princeton, Princeton University Press, 1996; Michael M. Topp, The Sacco and Vanzetti Case: A Brief History with Documents, New York, Bedford/St. Martin's, 2004; Bruce Watson, Sacco and Vanzetti: The Men, the Murders, and the Judgment of Mankind, New York, Viking, 2007; ma la bibliografia è sterminata, tanto che al 13 aprile 2008 Amazon. com elencava oltre 3.200 opere in inglese concernenti i due anarchici.
- <sup>29</sup> Lo schema diventa presto trito: vedi la pellicola statunitense Vendicando Angelo, (2002, Martin Burke).
- <sup>30</sup> L'inchiesta di Gian Carlo Fusco è stata riedita in occasione del film: Gli indesiderabili, Palermo, Sellerio, 2003.
- Martino Marazzi, Little America. Gli Stati Uniti e gli scrittori italiani del Novecento, Milano, Marcos y Marcos, 1997; Francesco Durante, Italoamericana. Storia e letteratura degli italiani negli Stati Uniti, Milano, Mondadori, 2001-2005; Giovanni Pizzorusso e Matteo Sanfilippo, Viaggiatori ed emigranti, Viterbo, Sette Città, 2004.
- Per il western, cfr. Luca Beatrice, Al cuore, Ramon, al cuore. La leggenda del Western all'italiana, Firenze, Tarab, 1996; Antonio Bruschini et al., Il western all'italiana, Firenze, Glittering Images, 1998-2001; Christopher Frayling, Sergio Leone, danzando con la morte, Milano, Il Castoro, 2002; Gianfranco Casadio, Se sei vivo, spara! Storie di pistoleri, banditi e bounty killers nel western all'italiana (1942-1998), Ravenna, Longo, 2004; Alberto Castagna e Maurizio C. Graziosi, Il western all'italiana, Milano, Motta, 2005; Marco Giusti, Dizionario del western all'italiana, Milano, Mondadori, 2007. Vedi inoltre Marco Bertolino ed Ettore Ridola, Bud Spencer & Terence Hill, Roma, Gremese, 2002; ...Altrimenti ci arrabbiamo: il cinema di Bud Spencer e Terence Hill, a cura di Marcello Gagliani Caputo, Roma, Un mondo a parte, 2006; Matteo Sanfilippo, Gli indiani nordamericani nel cinema italiano, "Giornale di storia contemporanea", X, 2 (2007), pp. 140-148.
- 33 Il centenario di Monongah è stato ricordato in diverse pubblicazioni: Monongah 1907. Una tragedia dimenticata, a cura di Norberto Lombardi, Roma, MAE, 2007; Luigi Rossi, Monongah!, Padova, Linea AGS Edizioni, 2007; Monongah. Cent'anni di oblio, a cura di Joseph D'Andrea, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2007.
- Rodolfo Sonego, *Diario australiano*, Milano, Adelphi, 2007. Sonego, con i suoi viaggi per preparare anche le pellicole americane e scandinave di Polidoro, offre un altro interessante collegamento fra narrativa di viaggio e film di emigrazione.
- Richard Ambrosini, Vincenzo Matera e Matteo Sanfilippo, Tony goes to Hollywood. Gli italoamericani e il cinema, "Il Veltro", XXXIV, 3-4 (1990), pp. 373-387.

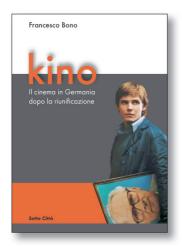


#### Casta Diva & Co.

# Percorsi nel cinema italiano fra le due guerre

Fra i titoli che contano nella produzione degli anni '30, il film di Carmine Gallone *Casta Diva* testimonia l'intreccio che lega il cinema italiano all'Europa di lingua tedesca negli anni fra le due guerre e si riflette in molteplici percorsi che si snodano fra Berlino, Roma e Vienna, Budapest e Praga. Il volume ne ripercorre alcuni, con il proposito di contribuire alla conoscenza di un aspetto nella storia del cinema italiano, di cui la storiografia si interessata poco. L'indagine si estende dall'attività dei registi che si recano a Berlino durante gli anni '20, all'ingaggio di esponenti d'oltralpe a cui si ricorre in Italia all'inizio del sonoro.

978-88-86091-97-8 - 2004 - 127 p. - €12,00



Francesco Bono

#### Kino

# Il cinema in Germania dopo la riunificazione

Durante gli anni '90, dopo il crollo del muro di Berlino, il cinema cambia profondamente in Germania. Dal mercato all'esercizio, alla produzione, il settore conosce un boom. Aumentano gli spettatori, che sfiorano la soglia di 180 milioni nel 2001, l'esercizio si trasforma sull'onda del diffondersi di multiplex e cresce il numero di film che si girano annualmente. Uno sviluppo, che s'intreccia con il processo di riunificazione del paese, che fa della Germania, dopo la Francia, per valore del mercato e per film che si producono all'anno, il maggior polo cinematografico in Europa. Partendo dalla caduta del Muro, l'autore ripercorre lo sviluppo dell'industria del cinema in Germania durante gli anni '90. A un capitolo d'introduzione, in cui si traccia un profilo del settore, segue una parte di approfondimento sul mercato, l'esercizio, la produzione e il pubblico dal 1999 al 2005. Completa il volume una appendice di documentazione sul cinema in Germania dal 1991 a oggi.

978-88-7853-062-1 - 152 pp. - 2006 - € 15,00

# Italiener. Registi e star del cinema italiano in Germania negli anni venti

Francesco Bono

"Dopo i russi gli italiani rappresentano la colonia cinematografica più forte di Berlino", osserva Ferruccio Biancini su Kines alla fine degli anni venti<sup>1</sup>. Qualche mese prima Raul Quattrocchi scriveva sul medesimo foglio: "I buoni film attualmente prodotti in Germania sono per il 95% dovuti a régisseurs italiani". È palese l'esagerazione ed è facile cogliere nell'osservazione un sottotono nazionalistico e provocatorio, in cui è avvertibile un riflesso del dibattito che si sviluppa animoso sul finire del decennio intorno alla rinascita del cinema italiano. Al tempo stesso l'osservazione rimanda a un fenomeno che contrassegna significativamente la vicenda del cinema italiano lungo gli anni venti, al quale la storiografia complessivamente si è poco interessata<sup>2</sup>. In questo decennio sono infatti numerosi i registi, gli attori, i tecnici che si trasferiscono all'estero; l'elenco è vasto e comprende molti fra i principali esponenti della produzione d'anteguerra. Il fenomeno è un riflesso della crisi in cui il settore precipita all'indomani della grande guerra, dopo il prestigio di cui il cinema italiano godeva nel mondo durante gli anni dieci. In breve tempo la produzione si riduce a pochi film all'anno e il declino, dopo il fallimento del progetto dell'Unione Cinematografica Italiana, si fa irreversibile ed è frutto di molteplici fattori che s'influenzano reciprocamente, dalla debolezza del settore (che difetta di organizzazione industriale) al venir meno del mercato estero dopo la grande guerra, alla concorrenza di Hollywood, con cui s'intrecciano un regresso tecnico ed espressivo e l'incapacità di tenersi al passo con il gusto del pubblico.

La meta per chi lascia l'Italia è principalmente Berlino, che si erge a centro dell'Europa cinematografica durante gli anni venti. Qui lavorano, fra i registi, Mario Bonnard, Guido Brignone, Carmine Gallone, al quale si deve il primo film sonoro che si produce in Germania, *Das Land ohne Frauen* (Terra senza donne, 1929), Nunzio Malasomma e Gennaro Righelli, per menzionare alcuni; e l'elenco abbraccia anche un grande numero di star, accanto a figure di secondo piano. Oltre a Francesca Bertini, che partecipa a un film in Germania nel 1927, *Mein Leben für das Deine* (Odette), ricordiamo, fra le *Italienerin* di maggior successo oltre Alpe, Diana Karenne, Marcella Albani e Maria Jacobini. Ricordando il periodo, Augusto Genina, che approda a Berlino nel 1926, descrive la città come un eldorado, dove "il cinema rappresentava un'oasi di ricchezza, di euforia e di mondanità", esprimendosi con ammirazione sulla produzione d'oltralpe degli anni venti, di cui attribuisce il successo alla capacità di rinnovarsi dopo la guerra, diversamente da ciò che accade in Italia; "i film tedeschi, realizzati in un clima di disfacimento, si staccavano nettamente dal conformismo di

un cinema ormai superato", ricorda il regista; "la grande cinematografia tedesca [...] dominava in quel momento con la sua originalità, i suoi mezzi, i suoi ottimi interpreti e i grossi complessi industriali. [...] A me, che venivo da un paese dove gli stabilimenti erano ormai ridotti a magazzini di materiale in disuso, sembrò di passare dalla morte alla vita"3.

# 1. Registi, divine e forzuti

Fra i registi che si trasferiscono a Berlino lungo il decennio, Gennaro Righelli è fra i primi a lasciare l'Italia e il suo nome spicca per l'intensità e il successo con cui il regista lavora oltre Alpe. Dal 1923 al 1929 è artefice di 15 film in Germania, dove giunge insieme all'attrice Maria Jacobini, fra le star del cinema muto italiano<sup>4</sup>, con la quale lavora abitualmente dall'inizio del decennio ed a cui il regista è anche legato sentimentalmente. In Germania la coppia esordisce con *Bohème* (La Bohème, 1923), un adattamento del romanzo di Henri Murger, costituendo anche una casa di produzione, la Maria Jacobini-Film. La stampa apprezza in *Bohème* l'attenzione per il dettaglio e per la descrizione dell'ambiente (il regista "si è concentrato con cura sui più piccoli particolari", è il commento che si legge sulla "Berliner Börsen-Zeitung")<sup>5</sup> e il film segnala la Jacobini all'attenzione del pubblico d'oltre Alpe. L'attrice "che gode già di un grande nome all'estero, [...] giustifica la sua reputazione"; "la sua leggiadria tutta spiritualità sa dare forma con grande delicatezza a moti dell'animo, la sua interpretazione avvince".

Il sodalizio fra la Jacobini e Righelli prosegue fra 1924 e 1925 con *Steuerlos* (Alla deriva), *Orient* (Oriente), *Die Puppenkönigin* (Una moglie e... due mariti) e *Der Bastard* (Transatlantico), che confermano lo status di star che la Jacobini si guadagna oltre Alpe e in cui l'attrice ha a fianco alcuni fra gli attori di maggior fama in Germania all'epoca, da Harry Lietdke a Heinrich George, Wilhelm Dieterle. La critica, marcando la differenza fra la Jacobini e il divismo d'anteguerra, apprezza l'attrice per la sobrietà e la naturalezza che la distinguono sullo schermo; e il suo stile di recitazione appare in sintonia con il nuovo gusto che si afferma con gli anni venti. Recensendo *Der Bastard*, il *Film-Kurier* la giudica "una interprete di grande livello". Con riferimento alla scena in cui la Jacobini, in ospedale, crede di vedere dovunque il suo bimbo, commenta: "Mostra in ogni gesto una ingenita cultura. In lei il gesto non è atteggiamento, ma espressione di uno stato fisico".

I film che gira in Germania gli guadagnano la reputazione di regista "che conosce il mestiere"<sup>8</sup>, con una senso per l'avventura e l'azione, che Righelli si mostra abile a valorizzare sullo schermo. Valgano da esempio i numeri di acrobazia con i quali inframmezza il corso della vicenda in *Sensation im Wintergarten* (Il cerchio dei pugnali, 1929)<sup>9</sup>, cui Righelli dà risalto grazie al taglio dell'inquadratura e al montaggio, o la sequenza del naufragio in cui culmina *Der Bastard*. "Inscenando il disastro navale si dimostra un virtuoso dell'immagine in movimento, [...] crea con immaginosa inventiva", è il commento del "Film-Kurier<sup>"10</sup> e la stampa apprezza in *Der Bastard* il talento di Righelli per le scene di massa, che valuta "riuscite splendidamente, meravigliosamente emozionanti, straordinariamente crude"<sup>11</sup> e in cui si ravvisa un'influenza del kolossal storico-mitologico d'anteguerra.

Versatile e capace, Righelli si mostra a suo agio in differenti generi, al tempo stesso attento all'evoluzione che il cinema conosce in Europa lungo gli anni venti e all'insegnamento di Hollywood. Facilmente quest'ultimo è avvertibile in Steuerlos, con riguardo al quale Der Kinematograph commenta che Righelli "si è formato non senza successo su esempi americani e ne ha mutuato gli aspetti positivi"12. In debito con la produzione d'oltre Atlantico, Steuerlos si segnala per lo scontro fra l'eroe e il villain su una chiatta in mezzo al fiume, con il quale termina, nel corso di una tempesta che accresce la spettacolarità e la tensione, con i fulmini che squarciano l'oscurità, illuminando lo scontro a intermittenza. Con Die Puppenkönigin il regista si orienta verso la commedia ed Orient si raccorda con il filone esotico-coloniale, in voga in Europa durante gli anni venti, in cui si colloca anche Fraueraub in Marokko (Il rovente Sahara, 1929). Del film, in debito con L'Atlantide di Jacques Feyder, la stampa apprezza specialmente il capitolo che si svolge nel deserto, in Egitto, che "palesa l'abile mano del regista" 13. Fra i film che Righelli gira sul finire del suo soggiorno a Berlino, Fünf bange Tage (La fortezza di Ivangorod, 1928) e Die stärkere Macht (Il rapido siberiano, 1929) appartengono al filone del Russenfilm, del film a soggetto russo, di moda in Germania dopo la metà del decennio, in cui si inscrive anche Heimweh (Gli esiliati del Volga), che il regista gira nel 1927 per la Terra-Film. Si avverte in Heimweh anche la lezione del cinema d'avanguardia sovietico; il regista "mostra in questo film di aver imparato alcune cose dai russi", si osserva sul Reichsfilmblatt, con riferimento all'opera di Vsevolod Pudovkin; "tuttavia, non copia, ma si serve soltanto di quel che vede per il proprio lavoro"14.

A fianco di Righelli comincia il lavoro di Nunzio Malasomma in Germania. Dopo un'esperienza nel campo del giornalismo, quest'ultimo si faceva un nome quale sceneggiatore all'indomani della grande guerra, un'attività che prosegue oltre Alpe, dove Malasomma è artefice insieme a Righelli della sceneggiatura di *Steuerlos, Die Puppenköningin* e *Orient*. Collegandosi al suo esordio dietro la macchina da presa con *Un viaggio nell'impossibile* (1922), con Giovanni Reicevich, un eroe del filone atletico-acrobatico, successivamente Malasomma s'impegna in Germania nel cinema d'avventura e di azione. Nel 1924 inizia una collaborazione con Luciano Albertini, con il quale gira *Mister Radio* (Mister Radio, 1924), *Der König und die kleinen Mädchen* (L'allegro principe di Seeland, 1925) e *Eine Minuter vor Zwölf* (Un minuto prima della mezzanotte, 1925).

Fra i primi che si trasferiscono in a Berlino all'inizio degli anni venti, Albertini si colloca fra i protagonisti del filone atletico-acrobatico, che è fiorito in Italia

durante gli anni dieci e continua dopo il conflitto a godere del favore del pubblico. Lo ingaggia il produttore Jakob Karol, che si specializza all'inizio degli anni venti in film d'avventura e à sensation e di soggetto circense. Insieme ad Albertini approda a Berlino parte della sua troupe, la moglie Linda, Angelo Rossi, Beniamino Fossati e Umberto Guarracino, oltre all'operatore Eduardo Lamberti, ed il "forzuto" esordisce in Germania nel 1921 con Der König der Manege. La regia è di Josef Delmont, fra gli artefici del filone del Sensationsfilm durante gli anni dieci, che lo dirige in sei film fra 1921 e 1923. Successivamente Albertini apre una casa di produzione e partecipa alla Phoebus-Film<sup>15</sup>, che si distingue a metà degli anni venti per numero di film che produce insieme a registi e attori italiani. Oltre ad Albertini, l'elenco comprende Malasomma e Righelli, il "forzuto" Carlo Aldini, che lavora per la Phoebus-Film fra 1924 e 1925, e una produzione con Diomira Jacobini, Die vertauschte Braut (Nacque senza camicia). Fra i suoi film al di là delle Alpi spiccano i titoli che l'attore gira insieme a Malasomma, in cui la critica rilevava una evoluzione di Albertini da atleta a interprete, apprezzando la sua capacità di coniugare l'esibizione di forza con una recitazione charmant. A proposito di Der König und die kleinen Mädchen si osserva sul "Reichsfilmblatt": "L'esito è una commedia à sensation che per certi aspetti può essere considerata esemplare per questo genere cinematografico (che in Germania si trova appena all'inizio)"16. L'innesto della commedia sul genere del cinema d'azione, che contraddistingue i suoi film con Malasomma, è anche la cifra del ciclo che Albertini successivamente interpretava per la Aafa-Film, in cui l'attore passa con agio dal ruolo di furfante a quello di gentiluomo, spesso rischiando l'osso del collo in frac e cilindro; la serie segnava il culmine della sua attività in Germania.

Segue ai film con Albertini una collaborazione con Carlo Aldini, con il quale Malasomma gira Jagd auf Menschen (Caccia all'uomo, 1926), Einer gegen alle (Uno contro tutti, 1927) e Der Mann ohne Kopf (L'uomo senza testa, 1927). Insieme ad Albertini, Aldini è fra i "forzuti" che assurgono a maggiore popolarità in Germania, dove esordisce nel 1923 con Die närrische Wette des Lord Aldini (Mascalzone dilettante). "Qui facciamo la conoscenza di un nuovo interprete di pellicole à sensation che possiede tutte le qualità per diventare un beniamino del pubblico", lo presenta la stampa; "raramente abbiamo visto al cinema un corpo così magnificamente muscoloso, prendiamo per veri i suoi numeri di acrobazia e non sospettiamo nessun trucco cinematografico, come succede di solito"17. È l'inizio di una serie di Sensationsfilme di successo, che prosegue nel 1924 con Gentleman auf Zeit (Gentleman per 24 ore) e *Dreiklang der Nacht* (La leggenda di Sahib) e per i quali vale il giudizio su Dreiklang der Nacht; "in ultimo è tutto soltanto un pretesto per mostrare lo scultoreo atleta Carlo Aldini in ogni sorta di prodezze temerarie"18. Tuttavia si segnala l'apprezzamento di Siegfried Kracauer, che giudica Aldini all'altezza degli eroi del cinema d'oltre Atlantico<sup>19</sup>; e il ciclo di film che Malasomma gira con Aldini a metà degli anni venti conferma la sua abilità per un cinema d'azione, dal ritmo veloce, al

servizio della *performance* dell'attore. A proposito di *Der Mann ohne Kopf* si osserva sul "Reichsfilmblatt" che "c'è più di quanto non ci aspettiamo, [...] il regista tiene il ritmo e non si fa sfuggire occasione per conferire fascino all'immagine"<sup>20</sup>.

Fra 1926 e 1927, al culmine della crisi che travolge il cinema italiano dopo la grande guerra, anche Carmine Gallone, Augusto Genina e Mario Bonnard si trasferiscono a Berlino. Quest'ultimo, uno fra gli interpreti più popolari del cinema italiano lungo gli anni dieci, prima di dedicarsi alla regia dopo il conflitto, esordisce in Germania con *Die Flucht in den Zirkus* (Russia, 1926), affiancando Guido Parish dietro la macchina da presa. Il film ha Marcella Albani per protagonista, insieme al russo Wladimir Gaindarow, attivo in Germania negli anni venti. La collaborazione fra Bonnard e l'attrice prosegue con un film a soggetto poliziesco, *Das letzte Souper* (La tragedia dell'Opera, 1928) e *Anschluss um Mitternacht* (Fante di cuori, 1929), una commedia che piace poco; "una roba del tutto insignificante, che non suscita alcun scalpore", è la valutazione del "Reichsfilmblatt" Viceversa la critica apprezza *Das letzte Souper*, riconoscendo a Bonnard di possedere "un buon occhio per il dettaglio" e la "Neue Berliner" osserva: "Bonnard ci ha messo del suo e sa avvincere grazie al ritmo e alla composizione dell'immagine"

Una star del cinema muto italiano, la Albani, e Parish, che le è a fianco dall'inizio della carriera (e cambia il suo cognome in Schamberg oltre Alpe), lavorano a Berlino dal 1922. Qui la coppia costituisce una società di produzione, la Albani-Film, e l'attrice appare fra 1923 e 1925 in una serie di drammi a forti tinte, che ha inizio con Im Rausche der Leidenschaft (La moglie del poeta). Si tratta di film su misura per la Albani, a cui offrono abilmente l'occasione per mettersi in luce e la stampa accoglie l'attrice in Germania con interesse. Si rileva come spesso sia migliore dei film che interpreta, come è il caso di Das Spiel der Liebe (Oltre la morte, 1924), in cui la Albani è "una presenza interessante [...], ma non interessante a sufficienza per fare di questo film di routine qualcosa di speciale"24; e Der Film, presentando Das Geheimnis der alten Mamsel (La figlia di nessuno, 1925), rileva che l'attrice "dimostra un felice accrescimento della sua capacità d'espressione e conquista per la commovente bellezza"25. Successivamente la ripetitività del ruolo di femme fatale in cui la Albani si propone sullo schermo e una recitazione che si modella sulla gestualità del cinema d'anteguerra infastidivano la critica e il giudizio sull'attrice si cristallizza. Se ne apprezza "la bellezza mediterranea"26, ma le si rimprovera l'esteriorità della recitazione. "Bella, ma incolore" è giudicata nel film di Wilhelm Dieterle Das Geheimnis des Abbé X (1927)<sup>27</sup>, con riguardo al quale il "Reichsfilmblatt" osserva che la Albani "è bella, bellissima, ma troppo scialba, troppo rigida, troppo fredda"28.

Accanto alla commedia e al *mélo*, mostrandosi versatile e competente in generi differenti, Bonnard frequenta anche il cinema d'avventura e si confronta con *Der goldene Abgrund* (Atlantis, 1927), di cui sono protagonisti Liane Haid e Hans Albers, con la produzione di Hollywood. "Una storia da selvaggio West", lo presenta la stampa, "con

tesori perduti e vulcani che sputano fuoco, con banditi capeggiati da una ragazza in pantaloni, con apparente catastrofe finale e un matrimonio a concludere"<sup>29</sup>, di cui piace specialmente la parte in mezzo al Mediterraneo e la sequenza finale dell'isola che salta in aria. Il film lo conferma "un regista abile, che risponde a ogni esigenza"<sup>30</sup> e la stampa lo apprezza per la solidità del lavoro. Successivamente il regista s'impegna nel filone del *Bergfilm*, del "film di montagna", che si afferma in Germania a metà degli anni venti, avviando fruttuosamente una collaborazione con Luis Trenker, che assurge a protagonista del *Bergfilm* a fianco di Leni Riefenstahl con i film di Arnold Fanck *Der heilige Berg* (La montagna dell'amore, 1926) e *Der grosse Sprung* (1927).

Insieme a Malasomma lo dirige in Der Kampf ums Matterhorn (La grande conquista, 1928), in cui la Albani è a fianco di Luis Trenker, e la cooperazione prosegue con Der Ruf des Nordens (Legione bianca, 1929), che Malasomma dirige e di cui Bonnard firma la supervisione. "Un dramma della gelosia in deserti di ghiaccio senza fine", lo presenta "Die Welt am Abend"31 e ne apprezza la forza di suggestione e la valorizzazione che la regia opera del paesaggio, pur notando come "l'affastellarsi di calamità, un eccesso di dettagli rendano il *Polarfilm* a tratti teatrale"32; "l'elemento scenografico fa la forza di questo film; l'esperienza dell'aspra, bianca immensità, [...] queste sono immagini che restano impresse"33. Fra 1929 e 1930 Bonnard gira insieme a Trenker anche Die heiligen drei Brunnen e Der Sohn der weissen Berge (I cavalieri della montagna). Presentando di Die heiligen drei Brunnen, la stampa elogia la regia; "in Bonnard impariamo ad apprezzare un regista che ha molto gusto e, oltre a ciò, una fine sensibilità per il ritmo delle immagini"34. Piacciono specialmente la sequenza che si svolge nel sottosuolo e dell'acqua che invade la diga; "la regia di Bonnard sa cogliere in immagini magnifiche il selvaggio elemento con la sua bianca spuma"35. Il ciclo, con cui il regista partecipa validamente al filone del Bergfilm, si colloca in linea di continuità con l'opera di Arnold Fanck, il quale partecipa alla sceneggiatura di Der Kampf ums Matterhorn e concepisce Die heiligen drei Brunnen, e rappresenta l'apice del lavoro di Bonnard oltre Alpe alla fine degli anni venti.

Dopo una tappa a Parigi, dove Gallone gira *Celle qui domine* (1927) insieme alla moglie Soava, che ne è protagonista, il regista si ferma fra la fine del decennio e l'avvento del sonoro a Berlino, prima di proseguire la sua carriera fra Parigi e Londra all'inizio degli anni trenta. In Germania intreccia una collaborazione con il produttore Lothar Stark, per il quale dirige quattro film. Quest'ultimo, attivo dalla metà degli anni dieci quale distributore e nel campo dell'esportazione, si segnala con la sua società Erda-Film per il consistente numero di film che produce con registi e attori italiani alla fine degli anni venti. L'elenco comprende, oltre alla collaborazione con Gallone, *Mary's großes Geheimnis* (L'America interviene) di Guido Brignone, che è brevemente a Berlino al termine fine del decennio; una pellicola con la Albani, *Da hält die Welt den Atem an* (Bataclan, 1927); e i film di Righelli *Fünf bange Tage, Frauenraub in Marokko* e *Sensation im Wintergarten*.

La collaborazione con la Erda-Film ha inizio con *Die Stadt der tausend Freuden* (La città del piacere), in cui Gallone, sullo sfondo di uno sfavillante luna-park, imbastisce un *mélo* che si alimenta dell'astio fra i proprietari del parco, Jack e Carlos, e della simpatia che al contempo Jack prova la sorella del socio, Juliette. La stampa riconosce al soggetto di possedere un potenziale d'intrattenimento, ma l'esito è giudicato insoddisfacente, traducendosi principalmente in una grandiosità del *décor*, a discapito della macchina da presa e del montaggio, che si subordinano alla scenografia. Scrive la *Licht-Bild-Bühne* con riferimento al luna-park, che "si è visto raramente qualcosa di simile persino in film americani"<sup>36</sup>; tuttavia la pellicola non soddisfa. "Gallone conduce la regia con pulizia, ma convenzionalmente", è la valutazione del "Reichsfilmblatt"<sup>37</sup> e il "Film-Kurier" commenta: "Ha certo voluto lavorare fastosamente e con nobiltà, con dedizione e temperamento", ma il regista "questa volta non lascia nell'insieme una impressione favorevole"<sup>38</sup>.

Segue Marter der Liebe (La grande tormenta, 1928), che Gallone gira dopo la supervisione del film di Heinz Paul Das Karusell des Todes (1928). Protagonista è Olga Tschechowa, nella parte di una madre alla ricerca del figlio di cui si è persa traccia nel tumulto del conflitto che oppone Polonia e Unione Sovietica all'inizio degli anni venti. Analogamente a Die Stadt der tausend Freuden è una coproduzione con la Francia, dove assume il titolo *L'enfer d'amour*. La pellicola piace e "Cinéa-Ciné" scrive: "Questo soggetto ha il merito di essere molto semplice e, nel contempo, quello di essere molto cinematografico"39. In particolare si ricorda di Marter der Liebe lo scontro fra gli eserciti sovietico e polacco sullo sfondo di una campagna innevata, con il ghiaccio che, sottile, si rompe sotto il peso della cavalleria, con gli animali che cadono in acqua. Qui è avvertibile il senso che Gallone possiede per lo spettacolo, che ritroviamo in Schiff in Not (S.O.S., 1928). Si tratta di una produzione di budget consistente, di cui si gira una parte in Libia e la fotografia si deve a Vittorio Armenise. Se il soggetto è convenzionale, la regia si rivela apprezzabile e la stampa si entusiasma per la scena del naufragio; "di un realismo, con una abbondanza d'effetti e di dettagli", si legge su Cinémonde, "che toglie il respiro"40.

#### 2. Un Italiener e la Nero-Film

Fra i protagonisti della storia del cinema italiano, che percorre con successo dal muto (esordisce nel 1914 con *La moglie di Sua Eccellenza*) all'inizio degli anni cinquanta, Genina giunge a Berlino nel 1926 e prosegue la sua carriera per un decennio fuori d'Italia, fra Germania, Francia e Austria. L'esordio in Germania avviene con *Die weiße Sklavin* (La schiava bianca, 1926); anch'esso è prodotto da Lothar Stark e si colloca nel filone esotico-coloniale, su cui la Erda-Film successivamente ritorna con *Frauenraub in Marokko* e *Schiff in Not*, incentrandosi su una donna che s'invaghisce

di un arabo, che sposa e dal quale fugge rocambolescamente, quando questi la riduce in schiavitù. Se il soggetto propende verso il *feuilleton*, il film s'impone per la regia e la qualità dell'immagine. "Appare concepito e realizzato con estrema cura, una perfetta eleganza", scrive "Cinéa-Ciné pour tous"<sup>41</sup>, e il "Reichsfilmblatt" lo giudica "un film d'arte, [...] Genina lavora in modo altamente artistico, mostra immagini che sono viste con l'occhio del pittore, conduce l'azione con estrema sensibilità"<sup>42</sup>. Piace specialmente la parte che ha luogo nel deserto, in cui la stampa scorge il punto di forza di *Die weiße Sklavin*; e la valorizzazione del paesaggio che fa da sfondo alla vicenda, su cui la macchina da presa indugia estesamente, sospendendo l'azione, precorre *La legione bianca*, fra i film di maggior rilievo che Genina gira nel corso degli anni trenta, che segna il suo rientro in Italia a metà del decennio.

Il fulcro del lavoro di Genina a Berlino è costituito dalle commedie, Der Sprung ins Glück (La storia di una piccola parigina), Das Mädchen der Strasse (Scampolo), Liebeskarneval (Carnevale d'amore) e Quartier Latin, che il regista gira insieme all'attrice Carmen Boni. Questa è protagonista di una dozzina di film in Germania fra 1927 e 1929, con cui si guadagna lo status di star. Oltre alle commedie con Genina, la Boni compare in film di Géza von Bolvary, Karl Grune, Robert Land, Richard Oswald e Franz Seitz. Dopo l'esordio nel 1919 con il film di Mario Corsi La scimitarra, l'attrice si legava a Genina in un sodalizio che ha inizio con La moglie bella (1925) e, dopo il successo con L'ultimo Lord e Addio giovinezza!, prosegue fra Berlino e Parigi, finché l'introduzione del sonoro non pone fine bruscamente alla sua carriera all'inizio degli anni Trenta. "Non era bellissima, ma rappresentava un tipo nuovo per il cinema di allora: alta, magra, con la pelle scura e i grandi occhi neri. Insomma, il tipo garçonne con abbondante sex appeal"43, la ricorda Genina e le commedie in cui la dirige le sono tagliate su misura. Pur rimproverandole "le sue affettazioni", la stampa apprezza "lo charme della Italienerin"44. A proposito di Das Mädchen der Strasse, si tratta di un adattamento della pièce di Dario Niccodemi Scampolo, la "Filmtechnik" osserva: "la Boni scarabocchia un grazioso Scampolo di fronte alla macchina da presa"45; "la Boni ha risposto col film a ogni aspettativa. Non è mai stata così brava dal suo esordio. [...] Stabilisce subito un contatto con il pubblico", è il commento del "Film-Kurier" 46. Spesso è scarmigliata e un boccolo le cade ribelle sul viso; si comporta come un monello e si veste trascuratamente. Per far visita a un barone si abbiglia da signora, ma siede sul bracciolo di una poltrona come un ragazzetto, giocando con le gambe, al tempo stesso attirando il barone a sé e tenendolo a distanza. La descrive il "Film-Kurier": "Ha il coraggio della ineleganza e, con ciò, della caratterizzazione. Non è 'dolce' come la Pickford, ma più gamine"47; ed è pronta a infilarsi in abiti da uomo, che indossa con nonchalance, per conquistare il giovanotto che le piace, togliendo di mezzo la concorrenza, come accade in Liebeskarneval, dove "s'innamora di uno scrittore, del quale estromette l'amante in questo modo: le si accosta in abiti maschili e ottiene al primo colpo successi per i quali Casanova la invidierebbe"48.

Con i film che gira con la Boni oltre Alpe il regista conferma una sensibilità per la commedia, che distingue Genina fra i registi italiani che lavorano in Germania, i quali si dedicano prevalentemente al (melo)dramma, declinandolo variamente, o al film d'azione e di avventura. La stampa si esprime favorevolmente sul risultato; l'apprezzamento, a fronte di una convenzionalità delle *fabulae*, va alla capacità di Genina di trasporle efficacemente sullo schermo, all'attenzione che presta alla messinscena e all'immagine. "Una commedia che si distingue per comicità di situazione e numerosi sviluppi farseschi", è la valutazione del "Film-Kurier" a proposito di *Der Sprung ins Glück*. "In questo film ci si è attenuti... al film", si constata con riferimento a *Das Mädchen der Strasse* ponendo in luce l'autonomia con cui il regista opera rispetto alla commedia di Dario Niccodemi. In proposito "Die Filmwoche" nota che "la *pièce* ha ceduto soltanto l'involucro, mentre tutto il resto è frutto proprio del film" Si veda il duello che l'ingegnere, del quale Scampolo s'innamora, ingaggia con il colletto della camicia per abbottonarlo, vincendo in fine l'opposizione del collo, dopo che il maggiordomo ci prova vanamente.

In proposito è interessante il confronto cui si fa cenno sulla stampa con la commedia che si pratica in Germania alla fine degli anni venti. Il paragone risulta a vantaggio di Genina, il quale "è riuscito a distaccarsi dallo stereotipo della commedia tedesca". A fare la differenza, più dei soggetti, è l'abilità secondo la critica con cui il regista plasma il materiale, orchestrando la narrazione. "Non è importante il soggetto di per sé, [...] ma l'idea filmica e la sua visualizzazione ottico-tecnica nel film"52, osserva il "Film-Kurier" e la stampa riconosce a Genina la capacità di raccontare una storia cinematograficamente. Valga da esempio Das Mädchen der Strasse. La contentezza che s'impadronisce di Scampolo quando l'amante dell'ingegnere (in casa del quale Scampolo è a servizio) procrastina il ritorno, trova espressione nel ballo in cui Scampolo si scatena. E un litigio fra Scampolo e l'amante si conclude con quest'ultima che sbatte il pugno sulla toeletta, colpisce la confezione di cipria e produce una nuvola bianca in cui la donna scompare! "Una pellicola divertente in cui la vicenda è mostrata nel film stesso e non grazie alle didascalie, questo vuol dire molto se si considera l'orientamento comune della commedia tedesca"53, osserva la critica e il confronto con la produzione di casa si ripropone a proposito di Liebeskarneval. Recensendo la pellicola, il "Film-Kurier" riconosce al regista di muoversi "nel segno del buon gusto", dimostrando una sensibilità "che purtroppo non hanno molti registi tedeschi", e pone i suoi film al pari con la produzione di Hollywood<sup>54</sup>.

Fra i film di cui Genina è artefice in Germania, *Der Sprung ins Glück, Das Mädchen der Strasse* e *Liebeskarneval* si devono alla Nero-Film, fra le case di produzione più importanti che operano in Germania alla fine degli anni venti<sup>55</sup>. In particolare la storia del cinema la ricorda per il suo sodalizio con G.W. Pabst, che ha inizio con *Die Büchse der Pandora*, e per i film di Fritz Lang *M* e *Das Testament des Dr. Mabuse*. Oltre alla cooperazione con Genina, la Nero-Film produce anche *Das* 

letzte Souper, una pellicola con la Boni, Die Gefangene von Shanghai (La prigioniera di Shanghai, 1928) e Die Flucht in die Nacht (Enrico IV, 1926) di Amleto Palermi, dal dramma di Luigi Pirandello, che la collocano fra le case di produzione d'oltralpe che più lavorano con registi e attori italiani<sup>56</sup>; e ci sembra utile soffermarci sulla cooperazione fra la Nero-Film e Genina, la quale getta una luce sull'intreccio più ampio in cui si colloca l'attività del regista fuori d'Italia.

Di fronte alla crisi in cui il cinema italiano precipita dopo la guerra Genina si fa carico all'inizio degli anni venti di produrre anche i film di cui è artefice. Nel 1921 fonda la Films Genina con la quale, a cominciare da Debito d'odio, produce quasi tutti i suoi film nel corso del decennio, in parte finanziando la produzione grazie alla vendita all'estero; una politica di cui testimonia la presenza di Walter Slezak, un nome di primordine del cinema di lingua tedesca fra le due guerre mondiali, fra gli interpreti dell'ultimo film che Genina gira in Italia, Addio giovinezza! e che lo porta in contatto con la Germania. "In quella tragica situazione restava una sola cosa da fare: produrre film per contro proprio", ricorda Genina; "così fecero molti. E lo feci anch'io. Le case di noleggio mi aiutavano, comprando in anticipo i miei film. Ed io guadagnavo, vendendoli soprattutto all'estero. [...] Poi quando la situazione in Italia divenne più difficile, mi recai in Germania per vendere le piccole da me"57. Dall'attività di vendita al di là delle Alpi dei film che gira in Italia all'inizio degli anni venti il regista passa al lavoro a Berlino e scorgiamo nell'esperienza una premessa e il trampolino per il suo trasferimento in Germania. Gli fa da biglietto da visita Il focolare spento (1925), "una smagliante gemma del cinema italiano"58, che ottiene un notevole successo in Germania, dove s'intitola Mutter, verzeih mir! e il film con cui Genina esordisce oltre Alpe, Die weisse Sklavin, è coprodotto dalla francese Sofar (Societé des Films Artistiques), la quale partecipa anche a *Der Sprung ins Glück* e *Quartier Latin*. La collaborazione con la Sofar prosegue con Prix de beauté, quando Genina si trasferisce in Francia, e la società coproduce anche Die Stadt der tausend Frauen e Marter der Liebe a fianco della Erda-Film. L'interesse della Nero-Film, che produceva un paio di film fra 1924 e 1925 insieme alla Gaumont, per una cooperazione con la Francia, incrociandosi con la ricerca di Genina per un produttore in Germania, spiega probabilmente l'incontro fra la Nero-Film e il regista.

La collaborazione con la Nero-Film coinvolge Genina anche sul piano della produzione. È indicativo che *Der Sprung ins Glück* appaia in Italia con il marchio della Films Genina; il dettaglio suggerisce che il regista detiene la commercializzazione in patria delle pellicole che gira oltre Alpe, capovolgendo il percorso che lo vede in precedenza vendere all'estero i film di cui è artefice in Italia. Durante il suo soggiorno a Berlino Genina partecipa alla creazione di una casa di produzione in Italia, l'Adia, che produce *La grazia* (1929) in collaborazione con la Sofar e la tedesca Orplid-Film, per la quale Genina gira *Quartier Latin*. Significativa è anche la partecipazione della Nero-Film al film di Mario Camerini *Rotaie*, in cui è ugualmente coinvolta l'Adia<sup>59</sup>.

Similmente sembra probabile anche la partecipazione di Palermi alla produzione di *Die Flucht in die Nacht*, che è in parte girato in Italia e figura di produzione italiana sulla stampa. "Finalmente abbiamo assistito alla visione di un italianissimo film", scrive "La Rivista Cinematografica" e la "Rassegna del Teatro e del Cinematografo" lo giudica "indubbiamente fra i migliori della produzione italiana più recente, benché recitato in gran parte da artisti stranieri" 61.

Attraverso la collaborazione con gli Italiener, proseguendo in una politica che coltiva dalla metà degli anni venti, la Nero-Film si prefigge una internazionalizzazione del suo prodotto, con un occhio a un importante mercato, qual era l'Italia (dove il valore del box office quasi raddoppia fra 1924 e 1927), in cui la sua presenza risulta sporadica; soltanto alcuni fra i film con Harry Piel che la Nero-Film produce all'inizio degli anni venti giungono in Italia<sup>62</sup>. La strategia guida, insieme alla composizione del cast, anche la scelta del soggetto e dell'ambientazione. La presenza, oltre alla Boni e la Albani, di attori italiani risulta cospicua, da Oreste Bilancia ad Angelo Ferrari, a Raimondo Van Riel, estendendosi anche a ruoli di secondo piano; e Livio Pavanelli è protagonista di Das Mädchen der Strasse a fianco della Boni. Ed è indicativo, insieme al ricorso a testi del teatro italiano per Die Flucht in die Nacht e Das Mädchen der Strasse, il fatto che l'Italia spesso offra l'ambientazione. Die Flucht in die Nacht, riporta "La Rivista Cinematografica"63, è girato in una villa a Fiesole, fra colonne e cipressi che si stagliano contro il cielo. Liebeskarneval si svolge in parte sul Lago Maggiore<sup>64</sup>, la storia di Scampolo ha Roma per quinta e la regia punteggia il corso della vicenda con scorci della capitale, dalla scalinata di piazza di Spagna alla basilica di S. Pietro. "La Città Eterna per sfondo. L'occhio abbraccia il cielo. [...] Una conquista cinematografica", s'infervora il "Film-Kurier"65.

### 3. Conclusioni

Nel quadro di una riflessione sull'opera degli *Italiener* in Germania durante gli anni venti si pone l'interrogativo (che appare centrale) se questa si caratterizzi per una sua specificità. Cosa la distingue, se una differenza è riscontrabile, dalla produzione che correntemente vede la luce in Germania all'epoca? E gli *Italiener* esercitano una influenza su quest'ultima, lasciando una traccia nel cinema della repubblica di Weimar? Purtroppo l'attuale stato della ricerca non consente di rispondere compiutamente alla domanda, che imporrebbe una ricognizione sull'intera produzione ad opera di registi italiani oltre Alpe e si scontra con l'ostacolo che, in buona parte, i film non sono visibili; numerosi titoli risultano perduti o il cattivo stato di conservazione in cui versano impedisce la visione.

Specularmente l'interrogativo sulla differenza che sussiste fra i film degli *Italiener* e la produzione d'oltralpe solleva la questione dell'influsso che quest'ultima

eventualmente esercita su loro. In cosa si distinguono i film che girano a Berlino da quelli che realizzano in Italia all'inizio degli anni venti, precedentemente alla trasferta in Germania? L'esperienza che maturano nel cinema d'oltralpe si riflette nei film di cui sono artefici in Italia all'inizio degli anni trenta, quando in gran parte rientrano in patria? Con una punta di orgoglio Raul Quattrocchi osserva a proposito di *Das Mädchen der Strasse* come "fra i realizzatori italiani emigrati all'estero Genina è il solo che nulla abbia perduto o acquistato", constatando con soddisfazione che "il suo stile e il suo linguaggio visivo schiettamente umani e quindi latini, [...] non sono stati sopraffatti né imbastarditi"66. Al tempo stesso la stampa rimarca il livello di qualità che distingue i film di cui il regista è artefice a Berlino e la differenza con la produzione che vede la luce in Italia all'epoca. Con riguardo a *Der Sprung ins Glück* si osserva su "La Rivista Cinematografica": "È un film che, oltre a recare l'inconfondibile impronta geniniana, si distacca assolutamente da quanto è stato fatto sinora in Italia. Lo stesso Genina ha superato se stesso"67.

Senza entrare nel merito di questo o quel film, appare indubbio, se consideriamo il fenomeno complessivamente, che l'esperienza di lavoro oltre Alpe di molti fra gli esponenti di maggior rilievo del cinema italiano lungo gli anni venti gioca un importante ruolo nel rilancio della produzione in Italia dopo l'avvento del sonoro, gettando un ponte fra il periodo di crisi e la ripresa che il cinema italiano conosceva all'inizio degli anni trenta. "La parentesi di lavoro all'estero, [...] ha consentito un indubbio mantenimento di livello professionale", è la valutazione di Gian Piero Brunetta<sup>68</sup>; e si deve ai registi che operano fra Germania e Francia durante gli anni venti se il cinema italiano, scuotendosi dal suo torpore, si dimostra in grado di "ridurre rapidamente, dalla invenzione del sonoro, il gap stilistico e produttivo rispetto al contemporaneo cinema europeo e americano"<sup>69</sup>.

## **Note**

- <sup>1</sup> Ferruccio Biancini, *I misteri della Friedrichstrasse*, "Kines", 26 (1929); Raul Quattrocchi, *La tragedia dell'Opera di Mario Bonnard*, "Kines", 12 (1929); cit. in Mino Argentieri, *L'asse cinematografico Roma-Berlino*, Napoli, Edizioni Libreria Sapere, 1986, p. 85.
- Oltre ai lavori di ricognizione di Vittorio Martinelli, I Gastarbeiter fra le due guerre, "Bianco e Nero", 3 (1978), pp. 3-93; Id., Cineasti italiani in Germania tra le due guerre e Destinazione Parigi, in Cinema italiano in Europa 1907-1929, a cura di Id., Roma, Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, 1998, pp. 131-159 e pp. 160-169, si vedano gli interventi di Jean A. Gili, Les rapports entre la France et l'Italie de 1896 à la fin des années 20, in Le cinéma français muet dans le monde. Influences réciproque, Tolosa, Cinémathèque de Toulouse/Institut Jean Vigo, 1988, pp. 103-114, e Les italiens dans le cinéma français pendant l'entre-deux-guerres, in Mélange Paul Gonnet, Nice, Université de Nice, 1989. Si segnala anche Francesco Bono, Casta Diva & Co. Percorsi nel cinema italiano fra le due guerre, Viterbo, Sette Città, 2004, con riferimento al capitolo Italiener a Berlino. Augusto

- Genina e la Nero-Film, pp. 15-37.
- <sup>3</sup> Augusto Genina, Ora so che il cinema era il mio mondo, in Sergio Grmek Germani e Vittorio Martinelli, Il cinema di Augusto Genina, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, 1989, p. 61.
- <sup>4</sup> Sull'attrice si segnala la monografia di Vittorio Martinelli, *Il dolce sorriso di Maria Jacobini*, Roma, Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, 1994.
- <sup>5</sup> F.O. [Fritz Olimsky], *Bohème*; il ritaglio si presenta privo d'indicazione della data e della fonte; Filmmuseum Berlin Stiftung Deutsche Kinemathek (Berlino), *Sammlung* Fritz Olimsky.
- 6 Ibid.
- m., Der Bastard, "Film-Kurier", 1 dicembre 1925.
- <sup>8</sup> Ernst Jäger, Svengali, "Film-Kurier", 8 settembre 1927.
- <sup>9</sup> Sul film si segnala Jochen Meyer-Wendt, Im Schatten von Dupont. Gennaro Righelli: Sensation im Wintergarten, "Filmblatt", 5 (1997), pp. 13-15.
- <sup>10</sup> m., Der Bastard, cit.
- <sup>11</sup> D., Der Bastard, "Vorwärts", 576 (1925).
- Steuerlos, "Der Kinematograph", 895 (1924), p. 12.
- <sup>13</sup> Orient, "Der Kinematograph", 922 (1924), p. 17.
- c-c., Heimweh, "Reichsfilmblatt", 43 (1927), p. 42.
- Sulla genesi della Phoebus-Film informa Matias Bleckman, Harry Piel. Ein Kino-Mythos und seine Zeit, Düsseldorf, Filminstitut der Landeshauptstadt Düsseldorf, 1992, p. 177.
- -s-, Der König und die kleinen Mädchen, "Reichsfilmblatt", 26 (1925), p. 24.
- -y. [Fritz Olimsky], *Die närrische Wette des Lord Aldini*; si veda la nota 5.
- <sup>18</sup> -y. [Fritz Olimsky], *Dreiklang der Nacht*; si veda la nota 5.
- Raca [Siegfried Kracauer], Siegfried Arno als Komiker, "Frankfurter Zeitung", 12 dicembre 1929; riportato in Der Film der Weimarer Republik 1929, a cura di Gero Gandert, Berlin, De Gruyter, 1993, p. 304.
- <sup>20</sup> C. Fr., Der Mann ohne Kopf, "Reichsfilmblatt", 47 (1927), p. 40.
- <sup>21</sup> Felix Henseleit, Anschluss um Mitternacht, "Reichsfilmblatt", 18 (1929), p. 21.
- <sup>22</sup> Georg Herzberg, *Das letzte Souper*, "Film-Kurier", 6 novembre 1928.
- <sup>23</sup> Inz., Der Schuß in der Großen Oper, "Neue Berliner (12 Uhr Mittags)", 4 novembre 1928.
- <sup>24</sup> -y. [Fritz Olimsky], *Das Spiel der Liebe*; si veda la nota 5.
- <sup>25</sup> W., Das Geheimnis der alten Mamsell, "Der Film", 48 (1925), p. 24.
- <sup>26</sup> Briefe, die ihn nicht erreichen, "Film-Kurier", 10 ottobre 1925.
- -y. [Fritz Olimsky], Das Geheimnis des Abbé X; si veda la nota 5. Sul film segnaliamo il contributo di Michael Esser, Kriminalfilm als Melodram, "Filmgeschichte", 13 (1999), pp. 19-20.
- <sup>28</sup> F. H-t., Das Geheimnis des Abbé X, "Reichsfilmblatt", 49 (1927), p. 28.
- <sup>29</sup> Hans Feld., *Der goldene Abgrund*, "Film-Kurier"; il ritaglio è privo di data; Filmmuseum Berlin Stiftung Deutsche Kinemathek (Berlino), busta *Der goldene Abgrund*.
- 30 Ibid.
- Men. [Michael Mendelsohn], Der Ruf des Nordens, "Die Welt am Abend", 14 settembre 1929; riportato in Der Film der Weimarer Republik 1929, cit., p. 554.
- Peter Suhrkamp, Der Ruf des Nordes, "Berliner Tageblatt", 15 settembre 1929; riportato in Der Film der Weimarer Republik 1929, cit., p. 556.
- <sup>33</sup> Men., Der Ruf des Nordens, cit.
- Oly. [Fritz Olimsky], *Die heiligen drei Brunnen*; si veda la nota 5.
- D., Die heiligen drei Brunnen, "Der Abend", 19 aprile 1930.
- 36 H. W-g., Die Stadt der tausend Freuden, "Licht-Bild-Bühne"; il ritaglio è privo di data; Filmmuseum Berlin - Stiftung Deutsche Kinemathek (Berlino), busta Die Stadt der tausend Freuden.
- -n-, Die Stadt der tausend Freuden, "Reichsfilmblatt", 52 (1927), p. 36.

<sup>38</sup> Ernst Jäger, Die Stadt der tausend Freuden, "Film-Kurier"; il ritaglio è privo di data; Film-museum Berlin - Stiftung Deutsche Kinemathek (Berlino), busta Die Stadt der tausend Freuden.

- "Cinéa-Ciné", 8 luglio 1928; cit. in Pasquale Iaccio, Non solo Scipione. Il cinema di Carmine Gallone, Napoli, Liguori, 2003, p. 156.
- "Cinémonde", 30 maggio 1929; cit. in Pasquale Iaccio, Non solo Scipione, cit., p. 156.
- <sup>41</sup> "Cinéa-Ciné pour tous", 97 (1927); cit. in S. Grmek Germani e V. Martinelli, *Il cinema di Augusto Genina*, cit., p. 192.
- <sup>42</sup> C. Fr., Die weiße Sklavin, "Reichsfilmblatt", 38 (1927), p. 34.
- <sup>43</sup> A. Genina, *Ora so che il cinema era il mio mondo*, cit., p. 62.
- <sup>44</sup> Ernst Jäger, *Der Sprung ins Glück*, "Film-Kurier", 27 gennaio 1928.
- <sup>45</sup> Das Mädchen der Strasse, "Filmtechnik", 10 (1928), p. 191.
- <sup>46</sup> Ernst Jäger, Das Mädchen der Strasse, "Film-Kurier", 18 aprile 1928.
- 47 Ibid
- <sup>48</sup> Georg Herzberg, *Liebeskarneval*, "Film-Kurier", 25 luglio 1928.
- <sup>49</sup> E. Jäger, Der Sprung ins Glück, cit.
- <sup>50</sup> E. Jäger, Das Mädchen der Strasse, cit.
- -net., Das Mädchen der Strasse, "Die Filmwoche", 18 (1928), p. 491.
- <sup>52</sup> E. Jäger, Das Mädchen der Strasse, cit.
- 53 Ibid.
- <sup>54</sup> G. Herzberg, *Liebeskarneval*, cit.
- Per una storia della Nero-Film si rinvia a M wie Nebenzahl. Nero-Filmproduktion zwischen Europa und Hollywood, a cura di Erika Wottrich, Monaco, CineGraph / Text + Kritik. 2002.
- In proposito si veda Francesco Bono, Benvenuto a Berlin. Italiener bei der Nero-Film, in M wie Nebenzahl, cit., pp. 41-53.
- A. Genina, Ora so che il cinema era il mio mondo, cit., p. 61.
- "Il Tevere", 10 marzo 1925; cit. in Riccardo Redi, Ti parlerò... d'amor. Cinema italiano fra muto e sonoro, Torino, Nuova Eri, 1986, p. 36.
- Si vedano S. Grmek Germani e V. Martinelli, *Il cinema di Augusto Genina*, cit., p. 186; e Riccardo Redi, *Cinema muto italiano (1896-1930)*, Roma, Scuola Nazionale di Cinema, 1999, p. 201.
- <sup>60</sup> Enrico IV, "La Rivista Cinematografica", 20 (1927), p. 35.
- <sup>61</sup> Enrico IV, "Rassegna del Teatro e del Cinematografo", 4 (1927), p. 59.
- Per un elenco si rinvia a Vittorio Martinelli, Dal dott. Calligari a Lola-Lola. Il cinema tedesco degli anni Venti e la critica italiana, Gemona del Friuli, La Cineteca del Friuli, 2001; è un catalogo della produzione tedesca che giunge in Italia nel corso del decennio.
- 63 Enrico IV, "La Rivista Cinematografica", cit.
- <sup>64</sup> Ne dà informazione Gerhard Lamprecht, *Deutsche Stummfilme*, IX, 1927-1931, Berlin, Deutsche Kinemathek, 1967, p. 379.
- <sup>65</sup> E. Jäger, Das Mädchen der Strasse, cit.
- 66 Raul Quattrocchi, La storia di una piccola parigina, "Kines", 12 (1928), p. 4.
- <sup>67</sup> La storia di una piccola parigina, "La Rivista Cinematografica", 7 (1928), p. 15.
- Gian Piero Brunetta, Storia del cinema italiano, I, Il cinema muto 1895-1929, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 237.
- 69 Ibid., p. 236.

## Appunti sulla rappresentazione filmica degli italiani in Francia

Jean-Charles Vegliante

"Dans le cinéma, je ne fais pas de différence entre la France et l'Italie" (Valeria Bruni-Tedeschi, "Cahiers du Cinéma", 578, aprile 2003)

Dal punto di vista della ricezione, se ci si attiene a un minimo di visibilità – forse meno soggetta, nel consumismo generale, al volontarismo sociale di strutture dominanti –, la rappresentazione degli italiani in (o "di") Francia potrebbe ridursi, a distanza di tempo, al celebre *Toni* di Jean Renoir (1934) e all'inatteso *Mima* dell'italo-francese Philomène Esposito (1991), regista in seguito piuttosto deludente fino al banale *Les Ritaliens* (2000). Volendo, ma con più scarsa diffusione, si aggiungerebbe sul necessario versante politico *Ciao compagni / Salut camarades* di Marco Astolfi (2000), al limite però dell'inchiesta socio-storica (com'era già stato, a pieno titolo, il collettivo *L'anniversaire de Thomas* del 1983). La serie televisiva per France 2, *Les ritals* di Marcel Bluwal, soggetto di François Cavanna (1991), con Gastone Moschin (unico italo-francese verace, poi doppiato (!) nella versione italiana intitolata *Macaroni*), incontrò un discreto successo di pubblico – ma tredici anni dopo il libro, e senza la forza d'urto di questo.

Gli anni Sessanta, di più forte presenza italiana in Francia, soprattutto se si sommano là immigrati, loro figli, oriundi e discendenti diretti di italiani, in genere naturalizzati - ossia prima, "prima e mezzo", seconda e terza generazione -, quegli anni centrali delle cosiddette Trente Glorieuses del secondo dopoguerra<sup>1</sup>, non hanno espresso nessuna produzione cinematografica, neanche di tipo quasi documentario come fu, seppure con titolo iperletterario, Déjà s'envole la fleur maigre del belga Paul Meyer (1960). Né, da parte italiana, si riuscirebbe a trovare molto di più (l'espatrio in Svizzera e in Germania, per non dire di quello oltreoceano, come tutti sanno, è stato affrontato certamente meglio), alla stregua di quanto si verifica nella letteratura<sup>2</sup>. Complessivamente, i lunghi fenomeni migratori non hanno avuto comunque molta attenzione. C'è chi parla di un filmato mitico di Jean Grémillon, l'anno stesso del suo Un tour au large ugualmente perduto (1926), ma l'opera, La vie des travailleurs immigrés (a quanto pare, nei dintorni di Parigi), risulta irreperibile. Un film di successo come La trace di Bernard Favre e Bertrand Tavernier (1983) riguarda uno scomparso nomadismo migratorio d'ancien régime, prima della nascita dei moderni stati nazionali, intorno all'antica Savoia per l'appunto. Viceversa, in molti film di ogni taglio e genere appaiono qua e là personaggi che si possono caratterizzare – e vengono subito riconosciuti – come vagamente "italiani", specie nei *noirs* (polizieschi), con tra l'altro attori proprio in quanto tali noti e stereotipati, da Lino Ventura a Serge Reggiani al solito Yves Montand; un recente esempio ne sarebbe la serie con l'ispettore Montale (Alain Delon), un bel successo televisivo del 2001 (*Fabio Montale*, di José Pinheiro) ispirato agli scritti (e con sceneggiatura) dell'italo-francese Jean-Claude Izzo. E anche qui, potremmo seguire la medesima tendenza in alcuni romanzi italiani coevi, ad esempio *Duri a Marsiglia* di Gian Carlo Fusco (Torino, Einaudi, 1974), ove sembra di incontrare quegli stessi cliché (Don Carmèl e la N'Drangheta calabrese importata nel sud della Francia) che si sarebbero ritrovati in *Mima* (ove la vicenda, si sa, viene spostata, però, a bella posta da Antibes a Sète nel sud-ovest) di lì a pochi anni. Come se la presenza straniera si fosse mimetizzata, per riaffiorare quando uno meno se l'aspetta in opere che non hanno molto a che fare con un cinema per così dire "d'emigrazione". E anche il film cui allude la citazione data sopra in epigrafe (*Il est plus facile pour un chameau...*, 2003), ne sarebbe in fondo una buona illustrazione.

Forse, passato il momento storico di intenso coinvolgimento, si dovrebbe quindi cercare molto più a fondo, anche nelle pubblicità televisive (un gruppo di siciliani mafiosi, ma con accento spagnolo vantava qualche anno fa la potenza di un'auto francese), anche nei film d'autore che dimostrano scarso interesse per questioni socio-economiche quali sono le migrazioni (soprattutto lavorative, v. L'isola). Un lavoro di scavo delle presenze sotterranee, non esibite, un poco come avviene nei due film di Paul Auster e Wayne Wang Smoke e Blue on the Face (1995), con addirittura l'allusione fantasmatica a un campione italo-americano scomparso, ombra spettrale di quella storia taciuta nel discorso ufficiale, salvo a farne oggetto museale come a Ellis Island o adesso a Parigi nell'ex-museo delle Colonie. Un catalogo attento perfino al modo di presentare i servizi televisivi degli inviati speciali (o permanenti) dall'Italia, con le scelte a dir poco particolari che ne fanno, compreso il fenomeno inverso della nuova immigrazione extra-comunitaria in Italia. Una riflessione di più lungo respiro, su opere in cui le rappresentazioni meno controllate venissero a galla quasi senza il volere dell'autore, in scene secondarie di tipo "descrittivo", con puro "effetto di reale" avrebbe detto Barthes, e quindi forse un riflesso non deformante delle cosiddette mentalità popolari – e qui non ne abbiamo il tempo. Si veda per esempio il pregiudicato rital (Melki) in Le deuxième souffle (2007) di Alain Corneau e gli ambienti descritti da Tonino Benacquista, di cui si sperano nuovi adattamenti per il cinema (La commedia des ratés, 1991).

Un indicatore interessante è quello dei Festival del Film italiano, da Villerupt a Annecy, a Bastia a Toulouse o Tremblay-en-France (l'ordine è quello cronologico della creazione: 31 anni per Villerupt), in cui – salvo la rara eccezione de *L'anniversaire de Thomas* (Jean-Paul Menichetti, 2000), del resto nato proprio a Villerupt intorno alla *Maison des Jeunes et de la Culture* locale³ – non vengono mai presentate quelle scarse produzioni che abbiano a che fare col nostro argomento. Un ciclo di manife-

stazioni organizzate dal Liceo Italiano di Parigi nel 1998, "Alcune presenze italiane in Francia", va ricordato proprio per la sua eccezionalità<sup>4</sup>. Per qualche anno, tenni io stesso una rubrica intitolata "Cinémigration" sulla rivista quasi confidenziale "La trace" (pubblicata dal CEDEI) e su quella della SLNL "Les langues néo-latines", con recensioni e articoli sulle proiezioni alle quali mi fu dato di assistere, da D'une terre l'autre di Liliane Kihm al classico Il conformista, a Buongiorno dalla Francia (molto vicino al citato L'anniversaire de Thomas), a Lamerica di G. Amelio, a La Cecilia e Les chemins du retour (episodio dei Carnets de bal) di Jean-Louis Comolli (1982, con un gruppo di toscani parigini). Si era ormai già in un altro tipo di ciclo immigratorio, per il quale gli italo-francesi (ormai europei a tutti gli effetti) e anche gli italianisti in Francia non avevano, e ben si capisce, una particolare curiosità estetica o sociostorica. Più che una specie di turn-over dagli italiani ai portoghesi, e poi soprattutto ai turchi e magrebini, come una storiografia spicciola ha dato a intendere, c'è stato un salto qualitativo dalla vecchia mobilità con la sua relativa cultura, all'emergenza delle seconde-terze generazioni nelle banlieue e alla sensibilità nuova del multiculturalismo. Ed anche il cinema francese - con l'eccezione notevole di Indigènes, quasi fuori tempo e intriso di facile nostalgia (Rachid Bouchareb, 2006), o di un telefilm quale Harkis (2006) di Alain Tasma con la vera Mima algerina che sembra esservi Leila Bekhti -, sia pure in mezzo a discreti successi commerciali, entra allora nella spirale della decadenza o addirittura della "morte della cultura francese": come a suon di tromba annunciava l'edizione europea di "Time", sotto una foto alquanto spiazzata, o estemporanea, anche lì, dell'anziano attore-mimo da poco scomparso Marcel Marceau (3 dicembre 2007). Il che significa forse fine del monostilismo, come il trionfo del folclorico Bienvenue chez les Ch'tis (2008) di Dany Boon sembra annunciare.

Resta innegabile una costante incapacità a capire, nonché accogliere l'altro, fino a una data molto recente – i francesi non hanno in pratica mai emigrato, bensì sono andati all'estero soprattutto per colonizzare -, quando le spinte del 1968 (si ricordino slogan come "Siamo tutti ebrei tedeschi") hanno obbligato perfino il famoso astratto "cittadino medio" ad accettare la diversità, per poi proclamare sull'onda della moda la bontà in sé delle società "miste" e, appunto, multiculturali. E a "imparare le lingue", finalmente. Troppo tardi, come ho scritto già più volte in altra sede, per interessare la presenza comunque alquanto "trasparente" degli italiani e italo-francesi<sup>5</sup>. Alla timidezza dei lavoratori immigrati, ansiosi di farsi dimenticare grazie a una totale integrazione, corrispondeva fin troppo bene il centralismo auto-sufficiente e poco curioso di scoprire culture diverse - neanche, al limite, quelle delle varie provincie francesi - della società di accoglienza; la cosiddetta "grandeur" francese, così tanto criticata in Italia, non è stata altro (a parte le illusioni del passato gollismo) che una chiusura e forse cecità di una nazione sedentaria e rinchiusa sul proprio territorio. L'immigrato si spostava troppo, come un tempo avevano fatto le stesse "classi pericolose" (studiate da Louis Chevalier) nell'Ottocento, rispetto agli autoctoni ormai stabilmente insediati e desiderosi solo di "salire" a Parigi. Sicché, anche fra i diretti interessati, sembra che si siano sprecati gli stereotipi suggeriti dalla rappresentazione dominante. Mettiamo, nella fortunata canzone Le rital di Claude Barzotti del 1983: "J'aime les amants de Vérone / Les spaghettis le minestrone / Et les filles de Napoli / Turin, Rome et les Tifosi / Et la Joconde de Vinci / Qui se trouve hélas à Paris", manco a dirlo... lo stesso cantautore, nel 2005, non si perita di lanciare il ritornello, non si sa quanto serio o quanto ironico "La France est aux Français!" (commedia musicale Les nouveaux nomades). A me sembra che nessun'altra comunità immigrata - ma, per l'esattezza (e vedi nota 3), una vera comunità italiana in Francia non c'è stata mai – abbia soggettivato a tal punto i cliché del paese d'arrivo, fino a farne tout court espressione sua propria. Pure nel raffinato gioco a doppio fondo di À l'attaque (2000, Robert Guédiguian, scritto assieme a Jean-Louis Milesi, con un omaggio implicito al Retour à Marseille, 1980, di René Allio6), intorno all'officina Moliterno & Co. le canzoni – un nonno, "Bella ciao"... – e simili espressioni "etniche" di italiani in Francia si sprecano. Gli stessi intellettuali di origine italiana diretta, interpellati sulle loro radici culturali, spesso non fanno che ripetere i soliti topoi sulla "ragione francese" e "il cuore italiano", oppure sulla letteratura italiana molto più vicina alla "realtà concreta", al "vissuto" ecc. (anche, par anni, in aperto contrasto con la neo-avanguardia francese e senza sapere nulla di quella italiana). Oppure citando Stéphane Giusti, regista-sceneggiatore di Bella ciao (2001): "Io mi sento immigrato. Sono italiano di cuore, per sempre. Ho la nazionalità francese, parlo in francese; sogno e scrivo in italiano". Magari7. Addirittura la lingua, o mistilingua che sia, sembra il più delle volte improbabile nelle produzioni suddette (a parte Toni, in cui gli immigrati appena arrivati hanno l'accento marsigliese, da buoni attori del giro di Pagnol), salvo in poche sequenze di tipo ludico, come quando la giovane Mima si diverte a contraddire il nonno (calabrese): "Non lo sai – Si, je sais! – Non lo sai – Si, je sais! – Non lo sai..." e via dicendo; subito dopo, Nino Manfredi (il nonno) ci lascia però perplessi con un curioso code switching affatto gratuito: "Lo faccio presque toutes les semaines" (Mima, cit.).

Purtroppo, o forse logicamente, il successo di pubblico è andato a quelle scene più prevedibili, in cui gli italiani preparano con amore cibo e caffè, esagerano nei sentimenti familiari (però sinceri), non esitano più di tanto a tradire tutti gli altri (vivace ancora il ricordo dei Concini, del resto messi in scena ne *Le Capitan*, 1960, di André Hunebelle, e poi della "pugnalata alle spalle" del famigerato 10 giugno 1945), cercano sempre di arrangiarsi anche evitando le strettoie della legge – ma un certo *bricolage*, fai da te minuto e quotidiano, è stato sì necessario alla loro sopravvivenza. Gli spettatori amano davvero i "commedianti, tragedianti" nostrani (basti pensare al bellissimo *Le carrosse d'or* di Renoir, 1952, ambientato nel Sudamerica). La "doppia cultura" decantata nei siti e blog di ragazzi italo-francesi, non è fatta di altro. Inutile dire che una rapida ricerca sul *net*, chiedendo "rital cinéma" o "cinéma Italiens France", dà

soltanto poche risposte di film polizieschi e soprattutto vari strascichi di un certo caso Materazzi-Zidane... Così, di nuovo a proposito di Mima, il "Figaroscope" scriveva: "Ici, les spaghettis se dégustent amoureusement et se préparent religieusement. Le café est plus noir que noir" (16 gennaio 1991)8, senza notare ovviamente quel minimo indicatore culturale dell'abitudine alle carestie e al risparmio che pur traspariva nella battuta del solito nonno (rivolto alla nipotina): "Ne mange pas tout, altrimenti che ci resta per stasera?", ove certamente il cambiamento di codice era pertinente alla cultura di origine. Poche le indicazioni un po' più complesse, storicamente istruttive, oppure basate su fatti realmente accaduti (sia Toni, sia da parte italiana Il cammino della speranza di Pietro Germi, 1950, partono dalla cronaca contemporanea; non a caso, l'ostilità che incontrano in Italia stessa, in quel di Parma, i forestieri del Cammino è simile a quella subita nelle saline di Fangouse alla fine dell'Ottocento dai braccianti italiani immigrati e, com'è noto, massacrati), o semplicemente sulla storia di un secolo e mezzo di immigrazione transalpina, come si può verificare nelle opere a carattere documentario o radicalmente realistico. Il caso di Armand Gatti (Montbéliard est un verre, 1978, nella serie di film concatenati Le lion, sa cage et ses ailes), più poetico e "epico" che stretto cinéma du réel (Jean-Louis Comolli), è diciamo unico, all'altezza delle poche tracce letterarie di questa lunga vicenda migratoria compreso Ungaretti. Restano però alcuni spunti, precisi o di carattere generico, che val la pena di riportare a mo' di conclusione. Il primo, negli inserti archivistici e documentari del già citato mediometraggio Ciao compagni / Salut camarades, conferma quanto sappiamo dei luoghi di socializzazione dei fuoriusciti durante il Ventennio: "Non c'era un quartiere di Parigi in cui non vi fossero italiani che organizzassero riunioni, iniziative di solidarietà, iniziative anche culturali" (parla Nella Marcellino). Due altri, a partire dai rispettivi film (citati) nelle interviste fatte allo stesso Marco Astolfi e a Philomène Esposito in occasione di una ricerca universitaria9: "In Ciao compagni [si vede] un motore incredibile di emancipazione... queste persone arrivavano in un periodo in cui, in Francia, si stava sviluppando un movimento popolare straordinario..."; oppure: "La prima generazione ha voluto assolutamente diventare francese... In quegli anni gli immigrati diventavano forzatamente depressi perché perdevano la propria identità". Dove, ancora una volta, si percepisce bene quanto emigrazione politica e lavorativa fossero sentite come - ed erano - inseparabili.

Si dovrebbe tornare, è vero, sul caso di quei "depressi", perciò inadatti a fornire una diversa rappresentazione di sé. Di tale tendenza alla depressione, credo, la scarsa qualità (e quantità relativa) delle rappresentazioni disegnate sopra a grandi tratti, troppo brevemente, è senz'altro un sintomo rivelatore. I lavori su questa problematica di fondo sono rarissimi (due nomi, Hervé Beauchesne e Jean-Louis Villa<sup>10</sup>), anche se comincia a circolare l'idea della mancata costituzione di un vero soggetto storico italo-francese. In attesa di meglio, poiché gli intellettuali provenienti da quegli ambienti si sono affrettati ad occuparsi d'altro, per lo più, sarebbe necessaria una

serie di ricerche attraverso tutta la produzione cinematografica, senza tematizzare, come un poco per forza s'è fatto finora, la mera emigrazione-immigrazione. Gli *italiani trasparenti* non sono scomparsi nel nulla. Una presenza quasi invisibile, minuta, capillare, sommersa come si diceva, eppure operante nello sfondo rapidamente modificato della cultura francese recente, per la prima volta dai tempi della Rivoluzione non solo parigina – o anti-parigina, vedi banlieue –, resterebbe tutta da indagare.

#### **Note**

- Ovviamente fauste anche grazie all'afflusso di immigrati, in specie italiani (l'ultimo accordo bilaterale, a onta del già in atto Trattato di Roma, venne pubblicato sul Giornale Ufficiale il 23 marzo 1961).
- Mi si consenta di rimandare al mio breve saggio *Cinema e presenza italiana in Francia*, "AltreItalie", 6 (1991), pp. 140-147. Sul decennio tra guerra d'Etiopia e Liberazione, cfr. Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Toni, Maria, Joan, Concini et les autres ...*, in *Italiens et Espagnols en France 1938-1946*, a cura di Pierre Milza e Denis Peschanski, Paris, ed. CNRS, 1991, pp. 249-263.
- Dove, nel 1983, Ettore Scola dichiarava in apertura: "Il cinema italiano parla la lingua che molti tra voi ancora parlano". Sulla situazione direi abnorme di Villerupt, si veda: Isabelle Felici, Le marché de Villerupt, vivante et pittoresque illustration du brassage des populations, in Lorraine, Terre d'accueil et de brassage des populations, a cura di François Roth e Yves Cardellini, Nancy, PUN, 2001, pp. 287-299.
- <sup>4</sup> Interessante anche solo l'elenco della programmazione: Il cammino della speranza, La loi c'est la loi, Mima, Paris musette, Ballando ballando, Toni, L'anniversaire de Thomas, La trace, Beau-Masque, Les ritals (Programma liceo "Leonardo da Vinci", Parigi).
- <sup>5</sup> Cfr. per tutti il mio contributo *Les Italiens, trop tôt pour intéresser*, in *Vingt-cinq communautés linguistiques de la France*, a cura di Geneviève Vermès, Paris, L'Harmattan, 1988, pp. 234-262 (ne ricopio l'ultima frase: "Si augura che una certa forma d'italofonia entri a far parte del paesaggio culturale francese: sarebbe un modo, questo, accanto a un'istruzione plurale, per aiutare ciascuno a ricuperare la memoria della propria storia, e quella delle parole").
- <sup>6</sup> Ugualmente maestro di Philomène Esposito, che ne fu l'assistente.
- Stéphane Giusti (mia trad.), cfr. sito www.voxlatina.com. E si confronti, ad esempio (sempre in TV): Yamina Benguigui, Mémoires d'immigrés, tre episodi, 1997.
- E si confrontino: "Télérama" (G. Pangon, 16.1.1991), "Le Monde" (J. Siclier, 18.1.1991), "Le Figaro" (E. Frois, 18.1.1991), "France-Soir" (R. Gianorio, 19.1.1991)... ognuno, come succede anche per la cronaca letteraria, copiando più o meno il precedente.
- <sup>9</sup> Tesi di Paola Civiero (Dams di Bologna, 2003); anche di questi primi lavori accademici si dovrebbe parlare fra i primi, *Le festival du film italien de Villerupt* (Maîtrise Paris III CIRCE) di Nathalie Ledeuil, 1989 (v. anche ns. sito, con banca dati: http://circe.univ-paris3.fr/msie.html).
- Hervé Beauchesne e José Esposito, Enfants de migrants, Paris, PUF, 1985; Jean-Louis Villa, Les troubles digestifs fonctionnels chez l'émigré italien en Suisse romande, "Revue de médecine psychosomatique", 27 (1986), pp. 79-90. Si veda anche Fethi Benslama, L'illusion ethnopsychiatrique, "Le Monde", 4 dicembre 1996, p. 14.

(...) une cinématographie n'est pas seulement conditionnée par son environnement culturel et politique, elle est aussi le fruit de son encadrement structurel et institutionnel: chaque film est un compromis entre le milieu culturel qui le nourrit et le cadre institutionnel qui en définit les modalités économiques<sup>1</sup>.

## 1. Realtà e difficoltà dell'industria cinematografica belga post-bellica

La cinematografia belga, prevalentemente rivolta al proprio piccolo mercato interno non ha saputo, almeno nei primi momenti, trovare una struttura produttiva moderna capace di fare emergere e di sostenere i propri cineasti e le loro realizzazioni. Fin da suoi albori si sono delineati due rami produttivi: uno governativo con ordinativi ministeriali, principalmente da parte del ministero dell'agricoltura e del ministero dell'istruzione che faceva le veci di ministero della cultura, e uno autoprodotto. I due tipi di realizzazioni diametralmente opposte nei temi, nelle modalità di utilizzo delle tecniche cinematografiche e nelle possibilità finanziarie testimoniano dello stato primordiale nel quale è rimasto al lungo il cinema belga<sup>2</sup>. Il primo ovviamente vincolato al finanziamento, al tema e al giudizio della committenza ministeriale si oppone al secondo, autofinanziato, più libero e anarchico. Quest'ultimo darà inizio ad un vero cinema d'autore specificatamente "underground", con poche possibilità di proiezioni per la scarsa distribuzione, critiche spesso stroncanti e inevitabili tagli di censura praticamente fatali. Inoltre, gli accordi internazionali derivanti dal Piano Marshall che di fatto riempivano le sale con pellicole americane hanno impedito a lungo uno sviluppo commerciale dell'industria cinematografica belga rinviando ad una pianificazione tardiva del sistema industriale cinematografico.

Ce fut le raz-de-marée. Le film américain occupa plus de 80% des projections<sup>3</sup>.

Après la deuxième guerre mondiale, dans les accords du Plan Marshall, la Belgique renonce à la production automobile et à la production cinématographique. Pendant vingt ans, hormis quelques tentatives, le cinéma sera du domaine de commandes d'Etat ou d'organismes internationaux. Henri Storck réalise, en 1951, son premier long métrage de fiction (qui est aussi la première coproduction européenne) *Le Banquet des fraudeurs*, en contournant presque une commande de la CECA pour un court métrage documentaire à l'occasion de la création du Bénélux<sup>4</sup>.

Alla fine della seconda guerra mondiale l'industria cinematografica belga non godeva di una struttura cinematografica salda e il pubblico era comunque abituato alla proiezione di pellicole straniere d'ogni tipo. Dalle grandi produzioni hollywoodiane ai film di serie B americani alle produzioni indipendenti francesi ed europee. La scelta era così varia da attirare spettatori anche dalla Francia, coperta da alcune leggi di protezionismo cinematografico anti-americano<sup>5</sup>. Per registrare un timido interesse dello stato belga verso la propria produzione cinematografica bisogna aspettare il decreto del 1952 che prese in considerazione una relativa sovvenzione delle produzioni nazionali<sup>6</sup>. Le prime sovvenzioni furono elargite dopo le proiezioni dei film e soltanto in funzione delle tasse percepite sulla vendita dei biglietti, senza l'obbligo di reinvestire la somma in una nuova realizzazione. L'ordine delle sovvenzioni era del 13% per i lunghi metraggi, del 3%-5% per i corti e cine-giornali proiettati nelle sale prima dei lunghi metraggi.

Nel 1963 un convegno organizzato presso l'Università di Bruxelles sullo stato del cinema belga dette origine a un rapporto piuttosto dettagliato. Conteneva alcune ipotesi per lo sviluppo della cinematografia nazionale. La vera svolta industriale prese il via con la creazione delle Comissions de Selection (1964 nelle Fiandre, 1967 in Vallonia) che assegnavano premi e sussidi alle produzioni nazionali. La creazione quasi contemporanea di due scuole statali dedicate alla creazione cinematografica testimoniano del rinnovato interesse governativo. L'Institut des Arts de Diffusion (IAD), fondato nel 1959 a Lovanio, città universitaria per eccellenza, forma le nuove leve dell'industria dello spettacolo con una predilezione per la produzione cinematografica coprendo gli ambiti didattici della scrittura, della realizzazione pratica e della recitazione mentre l'Institut National des Arts du Spectacle (INSAS) venne fondato a Bruxelles nel 1962 con l'intento di formare tutti i professionisti del mondo dello spettacolo. La particolarità dell'Insas risiede nel fatto che i docenti sono per lo più professionisti del mondo dello spettacolo e del cinema belga. Più tardi, nel 1973 venne creato il Réseau d'Action Culturelle-Cinéma (RACC) per aiutare la diffusione delle pellicole a carattere culturale. In alcuni casi i rimborsi per la distribuzione in sala furono totalmente a carico dell'ente a fronte di un controllo amministrativo e finanziario del progetto complessivo. Contemporaneamente cresceva l'esigenza di salvaguardare il patrimonio cinematografico belga. Il museo del cinema di Bruxelles, parte integrante della Cinémathèque Royale de Belgique apre nel 19628. In quanto membro della Fédération Internationale des Archives du Film fece parte fin da subito delle più importanti cineteche internazionali. La sua ricca collezione di oltre 100.000 copie tra fiction e documentari copre sia le realizzazioni di lungo metraggio che di corti.

Nel clima iniziale decisamente ostile alla creazione cinematografica di pura fiction, si capisce che il tema migratorio non fosse tra le principali preoccupazioni dei cineasti belgi. L'emigrazione italiana non sfugge a questa mancanza di elaborazione da parte dei registi e del pubblico belga. L'emigrazione italiana post-bellica

quasi esclusivamente operaia non incontrava di certo i favori né del grande pubblico, generalmente indifferente se non decisamente ostile, né dell'elite governativa e intellettuale. Nonostante l'arrivo sistematico di 2000 operai a settimana dall'Italia fin dal giugno 1946, il "tema" migratorio rimase fondamentalmente scomodo e non suscitò nessun dibattito aperto nei media degli anni 50-609. L'arrivo dei convogli di lavoratori era di fatto "pudicamente" sottratto alla vista dei cittadini facendo arrivare i treni nelle stazioni adibite allo scarico merce. In questa realtà poco appetibile, non ci sono produzioni che riguardano né il fenomeno migratorio italiano né d'altra provenienza fino alla fine degli anni 50.

### 2. L'unicum di Paul Meyer

Les meilleurs exemples de "cinéma du réel", ou de documentaire social, sont sans doute *Borinage*, de Joris Ivens et Henri Storck (1933) et *Déjà s'envole la fleur mai-gre*, de Paul Meyer (1960)<sup>10</sup>.

Il film di Paul Meyer Déjà s'envole la fleur maigre (1960, 1h25, b/n) segna un momento unico nel panorama cinematografico belga. Lungo metraggio "involontario" dalla tormentata vicenda, quest'opera è dedicata interamente alla condizione dell'emigrante italiano in qualità di archetipo della figura del migrante lavoratore. È significativo ricordare brevemente il percorso formativo di Paul Meyer in modo da ridare la giusta prospettiva alla creazione di questo unicum. Meyer debutta come regista teatrale dopo studi superiori di teatro presso la prestigiosa scuola "La Cambre" di Bruxelles<sup>11</sup>. Partigiano iscritto al partito comunista belga (Front de l'Indépendance), Meyer continua la sua militanza anche dopo la seconda guerra mondiale, sempre nell'ambito teatrale, stilando un rapporto sullo stato del teatro belga alla liberazione<sup>12</sup>. Il progetto Notes pour un plan d'ensemble des activités relevant du domaine dramatique non è solo una catalogazione di tutte le compagnie teatrali non-professioniste francofone in Belgio, ma è anche una attenta analisi del loro repertorio<sup>13</sup>. Quello di Meyer diventa così il primo rapporto sullo stato dell'arte teatrale in Belgio. Contiene un vero e proprio progetto culturale rivolto alle classi operaie, contadine e alla piccola borghesia, a lungo allontanate dalla vita culturale del paese. Meyer inizia la sua attività di regia teatrale nell'ambito del partito comunista belga con la creazione nel 1945 di una compagnia teatrale di "agit-prop" nella linea del Théâtre Prolétarien di Piette<sup>14</sup>. La forma prediletta sono i particolari "choeurs parlés" di derivazione sacra riadattati al teatro sociale e "impegnato". La tecnica del recitativo a più voci da parte di un cast di non professionisti prepara la strada in modo surrettizio alla realizzazione della docu-fiction Déjà s'envole la fleur maigre. I temi scelti per i "choeurs parlés" sono strettamente collegati all'attualità e ciò li rende talvolta poveri da un punto di

vista strettamente teatrale e perfino faticosi all'ascolto in un discorso di lunga lena. Meyer decide allora di cimentarsi in testi più complessi, prettamente teatrali<sup>15</sup>. Sarà il primo regista di lingua francese a proporre di Brecht in Belgio. Nel dicembre 1949 apre il Théâtre Populaire, compagnia mista di professionisti e dilettanti, creata insieme all'Unité 14, la sezione ebrea della "Jeunesse Populaire de Belgique". Con la pièce di Roger Vaillant Le Colonel Foster plaidera coupable il successo di critica coincide unanimemente con quello del pubblico<sup>16</sup>. Lo spettacolo va in scena con il tutto esaurito nonostante il tema piuttosto difficile legato agli avvenimenti della guerra di Corea. Di pari passo Meyer è co-fondatore insieme allo scenografo e regista Charlie Godeffoid nel 1945 del Petit Théâtre, teatro sperimentale per bambini ispirato al Teatro Centrale per Bambini di Mosca. Il Petit Théâtre, disponendo di mezzi innovativi per l'epoca, è ospitato in una piccola sala del Palais des Beaux-Arts di Bruxelles e accoglie gratuitamente bambini e famiglie provenienti dalle classi meno abbienti della società belga<sup>17</sup>. Il Petit Théâtre diventa vero luogo di sperimentazione e di ricerca espressiva non solo nelle arti teatrali, ma anche negli ambiti della pedagogia e della psicologia infantile. L'esperienza con i bambini all'interno dello spazio protetto del Petit Théâtre getterà le basi per lo stretto rapporto di complicità che affiorerà durante le riprese di Déjà s'envole la fleur maigre, quando gruppi di minorenni sono implicati in alcune delle scene più suggestive del film.

En 1959, année où fut tourné *Déjà s'envole la fleur maigre*, le cinéma belge se résumait aux documentaires de l'ancien collaborateur de Joris Ivens, Henri Storck, et à quelques comédies bon enfant telles *De Witte*, *Féle de quartier* et *Un soir de joie*, destinées à la consommation locale. Paul Meyer fut le premier - quelques années avant André Delvaux et Chantal Akerman - à le sortir de sa torpeur<sup>18</sup>.

La genesi del film *Déjà s'envole la fleur maigre* prevedeva la realizzazione di un corto metraggio ordinato dal Ministero dell'educazione sull'adattamento dei bambini di lavoratori immigrati nel Borinage, regione dall'antica vocazione mineraria e a forte densità migratoria<sup>19</sup>. Il ministero disponeva infatti dal 1946 di un Service Cinématographique dedicato alla sovvenzione delle opere cinematografiche. Questa sezione impegnava le sue notevoli risorse finanziare alla realizzazione di documentari didattici. Il grande limite di tali produzioni era proprio la necessità pedagogica che spesso non permetteva all'arte cinematografica di emergere, lasciando le opere in un limbo creativo stilisticamente non definito. Meyer venne contattato in seguito alla proiezione al festival del cinema di Anversa del riuscito quanto discusso *De Klinkaart* (1956, 0h21, b/n). In questa breve pellicola il regista narra il penoso primo giorno di lavoro di una tredicenne in una fabbrica di mattoni all'inizio del 900. Non solo la descrizione asciutta delle misere condizioni di lavoro, ma anche il racconto del diritto "ancestrale" all'umiliazione sessuale da parte del padrone suscitano nel

pubblico un'ondata di sdegno talmente forte da risultare in una formidabile forma di successo "antagonista". Le basi del cinema realista belga sembrano formarsi proprio in questa pellicola basata sul racconto di Piet Van Aken. In questo senso Paul Meyer si iscrive a pieno nella tradizione belga dell'adattamento cinematografico di opere letterarie. Si capisce anche da queste premesse che i committenti avessero ben chiaro che tipo di regista stessero contattando. Meyer era conosciuto sia nell'ambito teatrale che in quello cinematografico come regista impegnato, sperimentale e non accondiscendente. Tratti di carattere decisamente non compatibili con l'ordinativo ministeriale intriso di una certa propaganda statale riconducibile all'euforia generale degli anni del boom economico.

Durante i primi sopraluoghi nel Borinage, Meyer si accorse che la situazione paventata dai committenti non rispecchia la dura realtà degli immigrati. L'idea di partenza riposava esclusivamente sull'idea preconcetta dell'assimilazione culturale di fatto non realizzata. Meyer si scontrò in un primo momento con i minatori in sciopero. Il 1960 vide infatti numerosi scioperi in risposta alla "Loi unique" che rielaborava i diritti dei lavoratori in chiave di austerity, tanto da essere ironicamente rinominata "Loi inique" 20. Venne contrastata da scioperi nazionali che bloccarono le strutture produttive del paese per lunghe settimane. Proprio nel Borinage, dove si trovava Meyer per i sopralluoghi, la polizia caricò violentemente dimostranti e scioperanti. Dopo le prime riprese Meyer si rese conto che non era possibile realizzare un unico corto metraggio, a meno di venir meno ai propri principi etici e politici.

(...) Et là, tout à coup, la réalité me sautait au visage. Impossible de respecter la commande et de travestir les faits; je ne pouvais tout de même pas réaliser un film de propagande<sup>21</sup>.

Il regista decise allora di proporre al committente un lungo metraggio senza modificare le condizioni economiche di partenza, ma l'offerta venne rifiutata e Meyer fu denunciato per "raggiro di fondi dello stato". La causa contro lo stato belga fu persa e il debito da ripianare perseguitò Meyer lungo tutta la sua carriera, non solo cinematografica. Di fatto privato dei mezzi di produzione, il film proseguì comunque tramite l'invenzione di una sottoscrizione popolare e con l'aiuto di un imprenditore locale, Emile Cavenaile, mecenate di numerosi artisti squattrinati. Dal punto di vista della sinossi, la trama non molto complessa rievoca l'arrivo di una famiglia di emigranti dalla Sicilia. Domenico, uno dei protagonisti del film farà da guida nel mondo ormai in declino dell'industria carbonifera. Il suo motto "Borinage, charbonnage, chômage" sottolinea la decadenza dell'eldorado belga<sup>22</sup>. Nonostante gli scioperi e la progressiva chiusura delle miniere continuano ad arrivare immigrati d'ogni nazione. Il paradosso di un capitalismo sfrenato, cieco alla realtà sociale che lo circonda non può non colpire Meyer. In una ottica tutta neo-realista, il regista impiega attori

non-professionisti e li segue liberamente nei loro movimenti. Il regista si sofferma su alcune figure più interessanti rimanendo comunque incollato al panorama generale. Non si tratta dunque di una storia intimista, ma piuttosto corale, che denuncia di fatto le condizioni generali del degrado nel quale vivono gli immigrati chiamati a lavorare laddove i belgi si rifiutano. Ma se da una parte gli immigrati sono tristi e oppressi, il giorno di libertà permette loro di riscattare, anche se per poco, la loro condizione di estremo disagio. Ecco allora la festa, la musica e il ballo che irrompono in una giornata di sole a dimostrazione che gli immigrati sono "simili" a tutti gli altri operai<sup>23</sup>. Il momento unificatore della festa diventa liberatorio, ma anche surreale e quasi immaginario.

Déjà s'envole la fleur maigre (ou Les enfants du Borinage)<sup>24</sup> prende il titolo da una poesia di Salvatore Quasimodo<sup>25</sup>. La pellicola apre sulla scena di una fiera deserta in un paesino belga. Alcuni bambini scendono da uno scivolo mentre un uomo li guarda. L'uomo racconta del suo desiderio di tornare a casa, a Forlì. Dopo i titoli di testa la scena si è spostata alla stazione dove arriva una donna con quattro bambini, venuti dalla Sicilia per raggiungere il padre. Sono accolti dal padre (Pietro Sanna) e da un uomo di fiducia della direzione della miniera. Arrivati nella casetta nel quartiere dei minatori (coron), la moglie viene messa al corrente della semi-disoccupazione nella quale si trova il marito e della relativa situazione di disagio economico. La prima frattura sociale appare e preannuncia tutte le successive difficoltà. I bambini vengono accompagnati a scuola da un ragazzo belga con il quale non riescono a dialogare. Il problema linguistico sarà il filo rosso che correrà lungo tutta la pellicola, non solo tra italiani e belgi, ma tra tutte le nazionalità presenti in miniera, vera babele operaia. Il primo contatto con la realtà belga si compie sottotono, con mezze parole. La bimba più piccola dice "Grazie", quando le si chiede di dire "Merci". Il salto linguistico, definizione linguistica dello scollamento tra lingua parlata e lingua pensata, sarà presente in tutto il film. Di ritorno dal lavoro un minatore italiano si ferma a giocare a bocce con alcuni compaesani prima di recarsi alla mensa dove tutti i lavoratori si incontrano all'ora dei pasti. Il canto in italiano del brano "Marina" viene contrapposto ad un brano in lingua fiamminga. Magra consolazione che permette tuttavia al gruppo d'italiani di sentirsi uniti, meno soli.

La situazione delle miniere è in declino e anche nel film un muro ricoperto di manifesti evoca la chiamata allo sciopero nazionale. Alcuni minatori discutono dello sciopero e della chiusura dei pozzi all'uscita della miniera. Una lunga panoramica sul paesaggio desolato che porta alla miniera ricorda il difficile passaggio dalla vita quotidiana in superficie alla vita lavorativa in fondo alla miniera. Il figlio più grande di Pietro, Geppino cerca il volto del padre tra gli operai che escono dalla miniera, ma fatica a riconoscerlo tanto è simile a tutti gli altri "musi neri" di carbone. Il peso del lavoro in miniera è stampato sul volto degli operai. Pietro discute con un collega perché desidera far studiare il figlio alla scuola della miniera. Il collega obbietta per

la difficoltà del lavoro e Pietro risponde: "Si vede che non sei italiano. Tu hai potuto scegliere". Ancora una volta il sentimento di solitudine e di abbandono da parte della propria patria si fa reale.

I figli più piccoli usciti da scuola si mescolano con gli altri ragazzini e decidono di seguirli in una furibonda spedizione sul *terril*, montagnola di resti della lavorazione del carbone. Su grandi teglie da forno inizia una discesa infernale e liberatoria tra la vegetazione del *terril*. Ma i bambini italiani appena arrivati, inesperti e incapaci di esprimersi in francese vengono esclusi dalla corsa. Giunti ai piedi della montagnola artificiale con altri bambini di tutte le nazionalità, i due piccoli italiani guardano una strana collezione d'insetti radunati in un sadico "circo" alternativo.

Nel pomeriggio si prepara la festa domenicale: si balla e si beve in compagnia. Tutti gli operai si incontrano con le loro famiglie e i giovani fanno conoscenza. Geppino tenta invano di corteggiare una ragazza belga, l'ennesimo rifiuto accompagna la famiglia italiana appena arrivata. Il giorno dopo dal rientro dalla miniera si evoca la morte di un minatore in fondo al pozzo. Nell'interno della casa si avvicendano veri personaggi: un collega, il prete, un vecchio minatore che riparte per l'Italia, una signora che offre una bambolina alla bimba più piccina che dice sempre "Grazie!" al posto di "Merci". Fuori dalla casa il vecchio minatore cerca di convincere un amico a tornare a casa. L'amico gli risponde "...A casa, ma dove?". Le ultime scene del film vedono i due amici allontanarsi nella stradina buia a simboleggiare un'ultima volta la sensazione di solitudine e di abbandono.

La particolarità della pellicola risiede prima di tutto nel fatto di non utilizzare attori professionisti, ma veri abitanti nelle zone delle riprese. Il regista dava loro poche indicazioni di movimenti, in modo da non uscire dall'inquadratura senza però impartire direttive d'interpretazione per assicurare una certa naturalezza. Altra particolarità tecnica è la totale mancanza di traccia sonora durante le riprese. Inoltre tutti i dialoghi erano "liberi", senza un copione definitivo, ma con un semplice canovaccio di base, alla maniera della primordiale commedia dell'arte. I dialoghi furono ricreati a Parigi in fase di post produzione, durante il missaggio audio, con l'aiuto di attori non-professionisti, in modo da riproporre le lingue affiorate durante le riprese. Ecco che le voci dei bambini sono perfettamente, ma falsamente "parigine", mentre ci si aspetterebbe di sentirli parlare la lingua locale, il vallone "borain". La pellicola può definirsi dunque vera antesignana del genere docu-fiction. Il cast "reale" è incastonato nelle riprese in loco, ma la ricostruzione audio è praticamente totale. Questi fattori permettono di avvicinare la pellicola di Meyer non solo al neorealismo italiano, ma anche al costruttivismo teatrale di Meyerhold per la ricercata composizione e ricostruzione presente in ogni scena. Meyer non era soltanto interessato alla rappresentazione dell'emigrazione come stato sociale e umano, dando la parola direttamente ai migranti, ma era anche particolarmente interessato all'estetica delle riprese ad esaltare la bellezza delle forme,

delle sagome e della materia. Quest'ultima era fondamentalmente legata alla fisicità del minatore e al colore del carbone.

Patrick Leboutte - Ce qui vous intéressait dans ce personnage, c'était la silhouette?

Paul Meyer - Oui, la silhouette, la forme, la matière, la sculpture.

P.L. - Déjà dans *Klinkaart*, vous filmiez les alignements des briques comme une sculpture d'art moderne.

P. M. - Le cinéma permet cela: travailler la matière comme un sculpteur<sup>26</sup>.

Il film fu particolarmente presente nelle rassegne internazionali. Riscosse un grande successo all'allora importante Mostra internazionale del Cinema di Porretta Terme aggiudicandosi il premio della critica cinematografica consegnato da Zavattini, che elogiò il film durante la premiazione. Ricevette premi al Festival national d'Anvers e al Festival internazionale di Bilbao (nel 1961). Fu presentato anche al Festival dei Popoli di Firenze (nel 1962) e fu selezionato per la Semaine internationale de la critique a Cannes nel 1963. Fu dunque particolarmente apprezzato in ambito internazionale nonostante l'esiguità dei fondi e la rapidità con la quale furono eseguite le riprese. Questo, però, non bastò ad assicurare una distribuzione nazionale soddisfacente, senza parlare di una distribuzione totalmente assente al livello internazionale. Il film fu distribuito nelle sale belghe per solo due settimane, nonostante il notevole successo di pubblico. La pellicola, dimenticata per oltre 30 anni, è stata "riscoperta" grazie alle ricerche di Roger Mounèje e del critico cinematografico francese Patrick Leboutte, che la presentò nel 1994 al Festival di Dunkerque.

In seguito all'esperienza fallimentare della sua pellicola Paul Meyer si vide "costretto" a lavorare per la televisione belga R.T.B. realizzando brevi servizi per potere pagare i propri debiti nei confronti dello stato belga. Tra il 1964 e il 1966 realizzò una serie di documentari sul mondo del lavoro e il rapporto tra lavoratori belgi ed emigrati intitolata *Ce pain quotidien*<sup>28</sup>. Tuttavia in questa serie di 13 episodi non viene analizzata la figura specifica dell'emigrato italiano.

L'ultimo progetto, cui Meyer stava lavorando con Jean-Claude Riga e Simone Ciani, era invece dedicato all'emigrazione italiana. La pellicola intitolata *La mémoire aux alouettes* racconta la storia di una grande inchiesta sull'emigrazione, le miniere e la catastrofe di Marcinelle<sup>29</sup>. *La mémoire aux alouettes* non sarà terminata, ma rimane un suo notevole adattamento in fumetto da parte del disegnatore belga Merkeke. Il progetto grafico di circa 400 pagine, iniziato nel 2000 e purtroppo ancora senza editore, è ormai completato. Il lavoro è stato in parte esposto durante le manifestazioni del cinema Nova in occasione del decennale della propria apertura, insieme a foto del sopraluogo in Italia e nel Borinage, di alcuni protagonisti del film cosi come alcuni scatti del back-stage durante le riprese alla miniera del Bois du Cazier<sup>30</sup>.

Inoltre la promessa pubblicazione del dvd della pellicola da parte della Cinémathèque Royale si è purtroppo fermata al decesso dell'autore avvenuto il 30 settembre 2007. La cineteca ha comunque acquistato la pellicola e ha in programma il suo restauro consacrandola definitivamente nell'olimpo delle pellicole storiche. La morte dell'autore è stata inoltre ricordata da molteplici articoli sulla stampa locale ed internazionale, nonché da proiezioni straordinarie delle sue pellicole.

È attualmente in preparazione un documentario del regista Jean-Claude Riga intitolato *Paul Meyer et les acteurs-mineurs du pays noir* (circa 1h00, colore e b/n)<sup>31</sup>. Il documentario rintraccia il back-stage del film *La mémoire aux alouettes* e intervista i minatori-attori del film. Fanno parte del documentario anche le vicende giudiziarie legate alla produzione della pellicola e la vita del regista "militante".

#### 3. Dopo Meyer

Il periodo post Meyer rimane, da un punto di vista cinematografico e mediatico, inspiegabilmente sordo alle tematiche migratorie. Né un film, né un corto metraggio sono realizzati in Belgio circa questo tema negli anni successivi. Neanche i vari anniversari della tragedia di Marcinelle sono riusciti a smuovere la creatività dei registi belgi o la complessa macchina produttiva cinematografica<sup>32</sup>. Un silenzio tanto più pesante quanto l'industria produttiva mediatica iniziava proprio in quegli anni a prendere il via con le nuove sovvenzioni statali e con i nuovi strumenti messi a disposizione dagli accordi bilaterali in materia di coproduzione cinematografica. In pochi anni vengono firmati gli accordi: Belgio-Italia (1961), Belgio-Francia (1962), Belgio-Olanda (1963) e Belgio-Germania Federale (1964). Si possono comunque evincere alcuni motivi per questi anni di totale abbandono delle tematiche migratorie. Innanzi tutto il tema considerato ancora doloroso non era decantato in un momento di grande crisi industriale post-boom economico. Il paradosso della programmazione economica capitalistica richiamava ancora mano d'opera dall'estero, mentre le miniere e i grandi impianti siderurgici belgi stavano progressivamente chiudendo.

Per quanto riguarda poi la partecipazione degli italiani alle realizzazioni cinematografiche bisognerà aspettare l'emergere delle nuove generazioni. Sono appena iniziati i corsi delle scuole speciali per il cinema e le prime leve necessitano di un certo tempo tecnico di apprendimento per produrre materiali interessanti e innovativi. In questo senso non è da sottovalutare la partecipazione dal "basso" delle seconde e terze generazioni, soprattutto dopo gli esperimenti decisivi di autogestione realizzati durante e dopo il maggio 1968, fortemente vissuto in Belgio da parte degli studenti non solo universitari<sup>33</sup>. Viene in questo caso scardinato un tradizionale legame tra mondo del lavoro e immigrato. I figli di minatori erano infatti spesso indirizzati in studi professionali sulla scia dei loro padri, indipendentemente dalle attitudini personali.

Au niveau de l'enseignement, la tradition des Centres psychomédico-sociaux, chargés de l'orientation scolaire, dirigeant systématiquement les enfants d'immigrés vers l'enseignement professionnel plutôt que vers l'enseignement général n'a jamais été perçue comme une pratique discriminatoire. Dans la mesure où on leur trouvait quelque justification fondée sur le statut juridique de l'étranger et le statut sociologique de l'immigré, ces discriminations n'apparaissaient pas comme illégitimes. On ne parlait pas alors de discrimination parce qu'il était aussi convenu qu'il n'existait pas d'égalité entre les Belges et les immigrés en raison même du statut et du rôle de ces derniers<sup>34</sup>.

Ma con l'esplosione della televisione e delle creazioni a basso costo (super 8, beta e vhs) degli anni 70, le generazioni successive ai primi arrivati dall'Italia iniziano, se non a raccontare le proprie esperienze, almeno ad impossessarsi dei mezzi di produzione culturale, sopratutto per quanto riguarda le tematiche legate allo sradicamento, alla mancanza di riferimenti culturali univoci e allo scontro tra valori tradizionali e nuovi stili di vita<sup>35</sup>.

Lo sviluppo dei temi legati alla ricerca delle proprie radici e identità culturali sembra stia iniziando solo negli ultimi anni a diffondersi tra i registi più o meno giovani d'origine italiana. I temi non sono ancora elaborati da parte di registi belgi più blasonati a testimoniare la difficoltà di sentirsi partecipe di fenomeni globali così importanti come può esserlo il fenomeno migratorio. Anche le altre comunità presenti in Belgio stanno portando avanti simili tematiche nell'ambito cinematografico, trascinando così anche i registi d'origine italiana in questa ricerca. Le seconde e terze generazioni hanno il bisogno impellente di addentrarsi nella scoperta delle proprie origini, sollevando domande relative alla sfera privata e sensoriale. Il cinema come strumento di conoscenza è in questo caso la più potente arma capace di appianare rigurgiti xenofobi e razzisti. Lo testimoniano le numerose presenze durante il Festival du cinéma mediterranéen che si tiene ogni anno a Bruxelles. Giunto alla nona edizione (novembre 2008) il festival ha visto entrare nelle sue sale, per gli otto anni complessivi, un pubblico di circa 86.000 spettatori. Risultato notevole anche per i Rendez-vous du cinéma italien<sup>36</sup> che dalla data di creazione dell'iniziativa nel 1981 hanno ricevuto quasi 145 000 spettatori, mostrando oltre 800 pellicole. È dunque riscontrabile un nuovo slancio produttivo e distributivo nel settore cinematografico belga. Il tempo lungo di decantazione dei temi dell'interculturalità, della memoria e dell'identità è forse terminato grazie anche alla partecipazione delle altre culture migranti presenti in Belgio. Il cinema che si occupa delle tematiche migratorie rimane comunque un cinema militante in molte delle sue espressioni, privo di grandi mezzi finanziari e che non riesce ancora a diffondersi nei circuiti culturali di massa. Il tema dell'emigrazione porta forse ancora con se una serie d'interrogativi morali, culturali, sociali, economici e politici che necessitano di maggiore coraggio di realizzazione da parte dei grandi registi e produttori.

#### Note

- Jean A. Gili, Préface, in Frédéric Sojcher, La kermesse héroïque du cinéma belge, I, Paris, L'Harmattan, 1999. p.13 [Trad: Una cinematografia non è solo condizionata dal suo ambiente culturale e politico, è anche il frutto del suo inquadramento strutturale e istituzionale: ogni film è un compromesso tra l'ambiente culturale che lo nutre e il quadro istituzionale che ne definisce le modalità economichel.
- Per una storia del cinema belga: Fernand Rigot, Nomenclature des films réalisés en Belgique, ou faits par des Belges à l'étranger de 1907 à 1955, Bruxelles, Direction des relations culturelles du ministère de l'instruction publique, 1958; Jacques Delcorde, Film belge à l'étranger - Belgische film in buitenland, Bruxelles, Ministère de l'instruction publique, 1959; Guy Delcol, Essai de bibliographie belge du cinéma, 1896-1966 / suivi de législation belge relative au cinéma, Bruxelles, Commission belge de bibliographie, Cinémathèque royale de Belgique, 1968; Paul Davay, Cinéma de Belgique, Gembloux, Duculot, 1973; Francis Bolen, Histoire authentique, anecdotique, folklorique et critique du cinéma belge depuis ses plus lointaines origines, Bruxelles, Memo & Codec, 1978; AA.VV., Images du cinéma belge: photos de la collection de la cinémathèque royale / De belgische film in beeld: foto's uit de verzameling van het koninklijk filmarchief / Images of the Belgian cinema: stills from the royal film archive collection, Bruxelles, Cinémathèque royale de Belgique, 1980; Ombres et lumières: études du cinéma belge: actes du colloque de février 1984, a cura di Adolphe Nysenholc, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, 1988; AA. VV., Cinéma Wallonie Bruxelles: du documentaire social au film de fiction, Virton, W'allons-Nous?, 1989; Philippe Elhem e Marc Vanhellemont, Cinéma belge francophone des années 80, Bruxelles, Cinergie-Europe, 1989; Une Encyclopédie des cinémas de Belgique, a cura di Guy Jungblut, Patrick Leboutte, Dominique Paini, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1990; Paul Thomas, Un siècle de cinéma belge, Ottignies, Quorum, 1995; Ça tourne depuis cent ans: Une histoire du cinéma francophone de Belgique, a cura di Philippe Dubois, Edouard Arnoldy, Bruxelles, CGRI, 1995; F. Sojcher, La kermesse héroïque, cit.; Id., Le cinéma belge et l'Europe: institutions et identités culturelles, Paris, Université de Paris I - Sorbonne, 1996; Belgian Cinema / Le Cinéma belge / De Belgische film, a cura di Marianne Thys, Bruxelles, Cinémathèque Royale de Belgique, 1999; Jacqueline Aubenas, Dic doc: le dictionnaire du documentaire: 191 réalisateurs, Bruxelles, Service général de l'audiovisuel et des multimédias de la Communauté française de Belgique, 1999; Philip Mosley, Split Screen: Belgian Cinema and Cultural Identity, Albany, State University of New York Press, 2000.
- Jean-Caude Batz, Le jeu de la production et du hasard, in AA. VV., Cinéma Wallonie Bruxelles, cit. p. 19.
- Louis Héliot, *Le cinéma belge, entre réel et magie*, 7° festival del cinema europeo Cinnessone (Belgio Francia), (2005), http://www.cinessonne.com/archi\_site/festival/festival2005/panob\_pres.php [Trad: Dopo la seconda guerra mondiale, nel quadro degli accordi del Piano Marshall, il Belgio rinuncia alla produzione automobilistica e cinematografica. Durante vent'anni, all'infuori di alcuni tentativi, il cinema rimarrà nell'ambito degli ordinativi statali o di organismi internazionali. Henri Storck realizza, nel 1951, il suo primo lungo metraggio di finzione (che è anche la prima coproduzione europea) *Le Banquet des fraudeurs*, quasi raggirando un ordinativo della CECA per un documentario corto metraggio in occasione della creazione del Benelux].
- Henri Sonet e Rik Stallaerts, Les années 50 ou l'age d'or du cinéma, in Images d'une époque, Bruxelles, Palais des Beaux Arts, 1991, pp. 107-108.
- <sup>6</sup> Arrêt Royal, 14 novembre 1952.
- <sup>7</sup> Jean-Claude Batz, Rapport sur le problème du sous-développement de la production des

- films en Belgique et l'assistance financière et administrative de l'Etat, Bruxelles, Institut de Sociologie, ULB, 1963.
- La Cinémathèque Royale de Belgique fondata nel 1938 da Henri Storck, André Thirifays e Pierre Vermeylen è tra le prime a livello europeo a conservare pellicole cinematografiche in modo sistematico. Per ulteriori informazioni: http://www.cinematheque.be/.
- <sup>9</sup> Primo Protocollo Italo-Belga del 20 giugno 1946, Art. 11.
- <sup>10</sup> F. Sojcher, *La kermesse héroïque*, cit. p. 152.
- Institut supérieur des arts décoratifs di Bruxelles, fondato dall'architetto Van de Velde, precursore del movimento-laboratorio Bauhaus, nel 1926. La scuola è contraddistinta da un corpo docente proveniente dell'avanguardia artistica belga e europea.
- Mani Zahara. Le théâtre de Paul Meyer, in AA.VV., Leurs Occupations. L'impact de la Seconde Guerre mondiale sur la littérature en Belgique, Bruxelles, ULB, 1997, pp. 197-208.
- <sup>13</sup> 4 febbraio 1952, documento interno, archivio del P.C.B., inedito, p. 7.
- Insieme a Lucien André e Gaston Vernaillen lavora su testi inediti (*Grève au Borinage* sullo storico sciopero del 1932, *Libération* e sulla guerra civile spagnola, alla quale ha partecipato lo stesso Meyer). Vernaillen dal canto suo aveva già collaborato con Piette nel *Théâtre prolétarien* fondato nel 1928. Per il testo del "choeur parlé" *Libération*: cfr. Anne-Françoise Perin, *Théâtre ouvrier en Wallonie (1900-1940)*, Bruxelles, Direction Générale de la Jeunesse et des loisirs 1979, pp. 74-75.
- 15 Kurt Tucholsky, Karl Valentin, Arthur Miller.
- La pièce teatrale fu allestita per la prima volta nel maggio 1952 a Parigi, ma fu immediatamente proibita dal prefetto di polizia dopo la prima. Fu ripubblicata dopo vent'anni in un volume che divenne presto introvabile: Roger Vailland. Le Colonel Foster plaidera coupable, Paris, Les Éditeurs Francais Réunis, 1951 (Paris, Grasset, 1973).
- Roger Mouneje, *Paul Meyer. Esquisses biographiques Réalisations*, Virton, Éditions W'allons-nous?, 1989, pp. 164-169.
- Joshka Schidlew, *Déjà s'envole la fleur maigre de Paul Meyer*, "Télérama", 2310, 23 aprile 1994. [Trad.: Nel 1959, anno in cui fu realizzato *Déjà s'envole la fleur maigre*, il cinema belga si poteva riassumere con i documentari di Henri Storck, vecchio collaboratore di Joris Ivens, e con qualche commedie "bon enfant" come *De Witte, Féle de quartier e Un soir de joie*, destinate al consumo locale. Paul Meyer fu il primo qualche anno prima di André Delvaux e Chantal Akerman a farlo uscire dal suo torpore].
- Uno bel volume del celebre fotografo francese Jean-Loup Sieff rende bene l'atmosfera del Borinage nel periodo delle riprese del film e degli scioperi contro la "Loi Unique": *Borinage-1959*, Charleroi, Musée de la photographie / Centre d'Art Contemporain de la Communauté française de Belgique, 1986.
- Per una panoramica sulla "Loi Unique": Valmy Feaux, Cinq semaines de lutte sociale. La grève de l'hiver 1960-1961, Bruxelles, Éditions de l'Institut de Sociologie ULB, 1963; René Deprez, La grande grève (décembre 1960-janvier 1961). Ses origines, son déroulement, ses leçons, Bruxelles, Fondation Jacquemotte, 1963.
- Intervista a Paul Meyer realizzata da Patrick Leboutte in *Une encyclopédie du cinéma belge*, Bruxelles, Ed. Yellow now, 1990, p. 94. Disponibile online http://www.desimages.be/spip.php?article244.
- <sup>22</sup> Borinage, miniera, disoccupazione.
- Dopo la catastrofe di Marcinelle, i quotidiani intitolavano "désormais, ils sont des nôtres!" (ormai sono dei nostri!).
- Regia: Paul Meyer; assistente alla regia: Maurice Beerblock; soggetto: Paul Meyer; capo-operatore: Freddy Rents (Gevaert, b/n); assistenti operatori: Jules Bechof, Philip Cape, Claude Gabriels; dialoghi: Paul Meyer; interpreti: Domenico Mescolini, Valentino Gentili, Luigi Favotto, Giuseppe Cerqua, Attilio Sanna, Pietro Sanna, Alice Sanna, Dolores Osca-

- ri, Giuseppe Pozzetti, Franco Mela, Renato Di Marco, Louis Vandespiegele, e gli abitanti italiani, greci, russi, ucraini, ungheresi, jugoslavi, francesi, fiamminghi e valloni di Flénu, Mons e Jemappes; *musica*: Arsène Souffriau (la canzone "Già vola il fiore magro" è cantata da Concetta di Maria); *montaggio sonoro*: Roland de Salency, André Goeffers; *montaggio definitivo*: Rose Tuytschaver e Paul Meyer; *registrazione*: Studio l'Equipe (Bruxelles); *ingegnere del suono*: André Bosman; *postsincronizzazione*: Studio Simo (Boulogne); *segretaria di edizione*: Rose Tuytschaver; *delegato di produzione*: Maurice Taszman; *produzione*: Paul Meyer; *laboratorio*: Meuter-Titra; *pellicola*: Gevaert; *formato*: 35 mm; *durata*: 85 minuti (1642 metri); *origine*: Belgio; *anno*: 1959.
- <sup>25</sup> Salvatore Quasimodo, *Già vola il fiore magro*, in *Il vento e la conchiglia*, Milano, Crocetti Editore, 1996.
- Intervista a Paul Meyer realizzata da Patrick Leboutte in *Une encyclopédie*, cit. p. 96. [Trad: "Patrick Leboutte Ciò che la interessava in questo personaggio era la sagoma? / Paul Meyer Si, la sagoma, la forma, la materia, la scultura. / P.L. Già in *Klinkaart*, filmavate le linee di mattoni come una scultura d'arte moderna. / P. M. Il cinema questo lo permette: lavorare la materia come uno scultore"].
- È importante sottolineare la composizione della giuria: Fellini, De Sica, Rossellini, Visconti, De Santis, Lizzani.
- Regia: Paul Meyer; soggetto: Paul Meyer; capi-operatore: Fred Wollitz, Henri Loos, Roland Delcour, François Bertrand, Charles Abel; tecnici del suono: Philip Cape, René Gryson, Charles Meur; interpreti: lavoratori spagnoli, turchi e belgi; commento: Paul Meyer; montaggio: Gust Verschveren, assistito da Rose Tuytschaver; montaggio sonoro: André Wibin; segretaria di edizione: Régine Mokrane; produzione: R.T.B. Service Enquêtes et Reportages (Henri Mordant); formato: 16 mm; durata: 73'-80'-74'-62'-73'-71'-66'; origine: Belgio; anno: 1964-1966.
- <sup>29</sup> Divenne anche opera teatrale a cura di Nino Seviroli.
- Manifestazione per i 10 anni del cinema Nova, Bruxelles, 15/02/2007-18/03/2007.
- Prodotto da: Nordfilms (casa di produzione dello stesso Riga), Agat Films (Francia) con l'aiuto di WIP, RTC e del Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel et les Télédistributeurs wallons.
- L'8 agosto 1956 nella miniera del Bois du Cazier a Marcinelle, un incendio divampò nelle gallerie sotterranee in seguito ad un errore umano. Morirono 262 persone di 12 nazionalità diverse, tra cui 136 italiani e 95 belgi. Per maggiori informazioni circa gli avvenimenti: Willy Bourgeois, Marcinelle 1.035 m., Verviers, De Gerard, 1956; Christian Druitte, Bois du Cazier, Marcinelle 1956, Charleroi, Archives de la Wallonie, 1996; Jean-Louis Delaet, Alain Forti, Francis Groff, Le Bois du Cazier, Bruxelles, Éditions Labor, 2003; Christian Joosten, Alain Forti, Cazier Judiciaire, Bruxelles, Editions Luc Pire, 2006; Marie-Louise De Roeck, Julie Urbani, Paul Lootens, Tutti cadaveri, Bruxelles, Éditions Aden, 2006. Il sito dello spazio museale dedicato alla sciagura di Marcinelle: http://www.leboisducazier.be/
- È particolarmente attivo il Casi-Uo di Bruxelles negli anni 70. Il Centro d'Azione Sociale Italiano – Università popolare ha realizzato e promosso fin dal 1970 numerose attività culturali, compreso la realizzazione di laboratori cinematografici e cine-dibattiti. http:// www.casi-uo.net/.
- Andrea Rea, Les jeunes d'origine immigrés: intégrés et discriminés, Working paper presentato durante il convegno Rencontre du CEDEM del 7 marzo 2002, Liège, Ulg., p. 2 [Trad: Nell'insegnamento, la tradizione dei Centri psicomedico-sociali, incaricati dell'orientamento scolare, indirizzando sistematicamente i bambini d'immigrati verso l'insegnamento professionale piuttosto che verso l'insegnamento generale non è mai stato percepito come una pratica discriminatoria. Nella misura in cui gli si trovava qualche giustificazione fondata sullo statuto giuridico dello straniero e lo statuto sociologico dell'immigrato,

queste discriminazioni non apparivano illegittime. Non si parlava allora di discriminazioni perché era anche convenuto che non esisteva uguaglianza tra belgi e immigrati per la stessa ragione dello stato e del ruolo di questi ultimi].

- La televisione di stato belga inizia le trasmissioni il 31 ottobre 1953. Da prima tramite l'I.N.R. (Institut National radiophonique) e poi tramite la BRT (lingua fiamminga) e la RTB (lingua francese).
- Organizzato ogni novembre dall'associazione Sintesi e dall'Istituto di cultura Italiano di Bruxelles.

# Gli italiani in Africa. Riflessioni su una carenza cinematografica

#### 1. Una premessa

Andando alla ricerca di film che hanno per oggetto specifico il tema dell'emigrazione italiana in Africa, o che anche marginalmente ne forniscono una rappresentazione, salta subito agli occhi la povertà del panorama cinematografico<sup>1</sup>. Si tratta di una carenza che nella sostanza può essere spiegata facendo riferimento alla portata storica del fenomeno.

A fronte di quella diretta verso le Americhe ed il resto d'Europa, l'emigrazione italiana in Africa ha sempre costituito un fatto minore dal punto di vista quantitativo. Nel periodo del "grande esodo", tra il 1876 ed il 1915, durante il quale espatriarono dall'Italia oltre 14 milioni di italiani, il 54,5% si diresse in America, il 44% in Europa, e solo l'1,5%, ovvero 210 mila persone, in Africa. Tra il 1916 ed il 1942, la percentuale di coloro che emigrarono nel continente africano raddoppiò, passando al 3%, corrispondente, però, a 120.000 individui a fronte di un numero di espatri di poco superiore ai 4 milioni, mentre il 51,5% si trasferì nel resto d'Europa ed il 44% nelle Americhe. Infine, tra il 1946 ed il 1976, quando ad andarsene dall'Italia furono quasi in 7 milioni e mezzo, il 68,5% si recò in Europa, il 25% in America e solo l'1%, pari a 75 mila italiani, in Africa².

Guardando alle ristrette dimensioni del fenomeno si capisce perché gli italiani in Africa non siano mai stati oggetto delle attenzioni della cinematografia. Rappresentando poco più di un rivolo, gli emigranti nel continente africano hanno avuto uno spazio minore nel dibattito pubblico e politico rispetto agli italiani diretti in America ed in Europa, e non sono divenuti oggetto di quel cinema di ambientazione storica, che più tende a far leva sulla memoria, sulle immagini e sui sentimenti collettivi, e che da essi trae ispirazione. In sostanza, se un'immagine degli italiani che partivano verso le Americhe e l'Europa, con la valigia di cartone, così come quella di quartieri come la Boca, delle varie Little Italy del Nord America e dell'Europa, è presente in ognuno di noi; sicuramente molto più sfocata, se non del tutto assente, è quella degli italiani di Tunisi, d'Egitto, di Algeri, di Bengasi, Tripoli, Mogadiscio, ecc.

Praticamente assente in questo ambito cinematografico, la storia degli italiani emigrati in Africa è stata trascurata anche da quei registi, più orientati alla ricerca, che affrontano questioni e temi solitamente ignorati dalla grande produzione, cercando di riportarli nel dibattito pubblico. Da questo punto di vista il caso egiziano è emblematico: mancano rappresentazioni cinematografiche fondate sul ricordo e la

58 Daniele Natili

testimonianza di chi, vissuto a Il Cairo o ad Alessandria, è poi rientrato in Italia, e se non ce ne sono per la comunità italiana d'Egitto, soggetta ad un drastico e drammatico ridimensionamento in seguito alle vicende del secondo conflitto mondiale ed alla guerra con Israele del 1948-1949³, non ce ne sono neanche per quelle comunità la cui crisi è avvenuta in maniera più graduale e meno traumatica. Mancano, inoltre, salvo il caso di *Sotto la croce del sud*, che abbiamo analizzato, film sugli italiani nelle ex colonie prodotto, però, a scopo propagandistico durante il fascismo. Un assenza questa sulla quale non può non aver pesato il processo di rimozione del passato coloniale che fino a tempi recenti, e forse ancora oggi, caratterizza la politica e l'opinione pubblica italiana, e che ha reso improbabile la realizzazione di pellicole che rappresentassero tutti i risvolti, anche quelli più violenti, della presenza italiana in Africa⁴.

Neanche dall'ambito letterario sembra siano provenuti stimoli importanti, o comunque quelli che la letteratura italiana sull'Africa e di ambientazione africana ha fornito, non sono stati sufficienti a stimolare la scrittura di film sull'argomento. Manca in sostanza un *Novecento*<sup>5</sup> per gli emigranti italiani in Africa<sup>6</sup>.

Data la mancanza di un filone cinematografico sull'emigrazione italiana nel continente africano, di seguito si cercherà di analizzare quei pochi film in cui questo tema è minimamente presente o evocato: l'attenzione cadrà dapprima sul cinema coloniale fascista ed in seguito su quello più recente, prevalentemente di intrattenimento.

## 2. "Ora che ho lasciato il moschetto, non vedo l'ora di prendere la zapna": il cinema di propaganda fascista

Nell'ambito del cinema coloniale l'unico film che ha per argomento l'emigrazione italiana in Africa, è *Sotto la croce del sud* di Guido Brignone. Prodotto nel 1938 ed ambientato in Etiopia, si distacca dal cinema incentrato sul tema della guerra e della conquista dell'impero, per affrontare quello della colonizzazione e del popolamento dei territori d'oltremare.

Un passaggio, ed una continuità, quella tra guerra e colonizzazione, che emerge sin dall'inizio della pellicola dalle parole dei due protagonisti, Marco, proprietario di una fattoria agricola che ha abbandonato per andare in guerra, e Paolo, il suo socio ingegnere, entrambi alla testa di una colonna di camion in procinto di ritornare nella vecchia colonia: "Ti fa un certo effetto eh! Rivedere questi posti dopo due anni", chiede Paolo, "Eh, un po' si! Ci voleva la guerra per farmeli abbandonare volontariamente, pare impossibile che sia già finita, in sette mesi, un impero! Un miracolo!", risponde Marco.

Il dialogo riflette gli elementi tipici della propaganda fascista: la rapidità con la quale si è conquistata l'Etiopia, e la dedizione dell'italiano disposto ad abbandonare

la sua proprietà per contribuire alla causa imperiale, dapprima come soldato e poi come colono. Concetti simili vengono ribaditi da altri due operai, nel camion a seguire: "E io l'ho detto quando sono partito volontario, se salvo la pelle resto in Africa! Ed ora che ho lasciato il moschetto, non vedo l'ora di prendere la zappa!", afferma uno, "anche io, quando seppi che ci congedarono feci subito domanda per rimanere in Africa", replica l'altro, completando l'immagine di ex soldati felici e ansiosi di gettare le basi della futura colonizzazione dell'Etiopia.

La continuità tra guerra e lavoro, e tra la conquista e l'edificazione dell'impero, ritorna a metà del film, attraverso le parole di un operaio colono che racconta ad altri camerati di aver fatto quattro guerre in quattro anni: "Ho cominciato nel Novecento e undici: ho messo giù la zappa e m'hanno dato gli scarponi. Mia moglie mi diceva: dove vai? Vado! Ma dove? In Libia; poi nel quindici: giù la zappa e su gli scarponi. Mia moglie mi diceva: dove vai? Sul Carso; nel ventidue: giù la zappa e su gli scarponi; e mia moglie: dove? A Roma. E l'anno scorso volontario in Etiopia". Vengono ciclicamente rappresentate la guerra di Libia, il fronte della grande guerra, l'affermazione del fascismo con la marcia su Roma ed infine la conquista dell'impero e la sua colonizzazione, il tutto affermato da un italiano che sia in qualità di soldato che di colono sembra essere consapevole di adempiere ad una missione storica.

In accordo con la propaganda fascista si tratta di una colonizzazione dal volto umano, epitomizzata da Marco, contrapposta a quella più brutale e arcaica, dedita allo sfruttamento ed alla corruzione delle popolazioni locali, impersonata da Simone. Questi durante la guerra, ha assunto il controllo della proprietà all'insaputa del primo e induce gli indigeni a rubare platino dalla vicina miniera in cambio di whisky. È il modello del colonizzatore faccendiere, scaltro e corruttore, cui fa da contraltare, il buono e saggio Marco, ricevuto con calore dagli indigeni della fattoria, ai quali Simone aveva detto che era morto.

A mostrare che la colonizzazione fascista non è fondata sulla violenza, bensì sulla collaborazione con le popolazioni locali, è la scena in cui Simone viene sorpreso da Marco a frustrare un indigeno: è sulla base dell'esempio" e della "persuasione", afferma Marco, che bisogna farsi obbedire. A questi principi si associa una visione, che, riflettendo il razzismo dell'epoca, relega le popolazioni indigene in una condizione di minorità, incapaci di gestire ed organizzare la propria vita sociale, e pertanto bisognose di una guida e dell'insegnamento "civile" del colono, o meglio di un "padrone", termine che spesso ricorre nel film, del quale sa riconoscere la maggiore o minore bontà.

Altro elemento di base è il lavoro. La pellicola passa in rassegna gli strumenti della colonizzazione: zappe, vanghe, pale, trattori, e mostra l'intero ciclo produttivo, dal disboscamento alla coltivazione della terra fino al raccolto, nel quale gli indigeni sono felicemente impegnati. Il lavoro e la produzione sono organizzati secondo i principi della produzione capitalistica e non sulla base di un rapporto schiavile: dopo

60 Daniele Natili

aver radunato i lavoratori indigeni, Marco spiega loro che intende "fissare i salari", e che d'ora in poi non ci sarà più "schiavitù", ma il lavoro sarebbe stato "equamente retribuito", annunciando la modernità della colonizzazione italiana.

Se l'indigeno è rappresentato mentre lavora, i capi vengono raffigurati nell'atto di discutere il progetto della colonia. I particolari emergono nel dialogo tra Paolo, l'ingegnere, e Mailù, moglie di Simone, la quale costituisce l'elemento esotico ammaliante: "Dunque lei diceva che là verranno nuove piantagioni", chiede quest'ultima a Paolo, "Perfettamente: la fattoria, il magazzino, i dormitori e lo spaccio", risponde l'ingegnere, delineando gli elementi essenziali di uno stabilimento agricolo coloniale. "E anche le casette, ho sentito dire", riprende Mailù. "Si anche. Stamane Marco ha fatto l'assegnazione dei terreni e del legname a tre coloni che aspettano le loro mogli dall'Italia, è stata una scena commovente, ce n'era uno che non sapeva se ridere o piangere", spiega Paolo, illustrando l'inizio di un programma di trasferimento di famiglie italiane nei territori d'oltremare. "Brava gente, semplici, contenti", aggiunge Mailù, definendo l'immagine propria della propaganda fascista, del colono laborioso, apportatore di civiltà e sviluppo, resa ancora più forte dal modo festoso in cui le donne appena giunte dall'Italia sono accolte dagli indigeni e dagli stessi coloni. Il popolamento dell'impero è un'operazione festosa, ed in colonia si afferma la stessa armonia familiare che caratterizza la famiglia italiana: i tre coloni con le mogli vengono rappresentati a cena, in un atmosfera casalinga, tranquilla, nell'intento di mostrare che l'immagine del focolare è riproponibile in colonia.

A parte il film di Brignone, il cinema fascista non produsse altre rappresentazioni dell'italiano in Africa e non sembra aver dedicato molto spazio e attenzione alla colonizzazione demografica dell'impero, rimase più che altro un fatto ideologico e propagandistico che reale. Il regime, come è noto, avrebbe voluto stabilire migliaia di italiani in Libia e milioni nell'Africa orientale. L'emigrazione ci fu, ma le cifre furono ben diverse: alla fine del ventennio in Libia c'erano circa 130 mila italiani, e nel Corno d'Africa intorno ai 150 mila<sup>7</sup>.

Il popolamento dell'impero rimase quindi solo un sogno. Dopo il 1945, proprio l'Africa come sogno, ovviamente depurato dell'elemento imperialistico, rimane a caratterizzare il cinema più recente.

## 3. Emigrazione di lusso e Africa come fuga: il cinema di intrattenimento.

È *Nel continente nero* di Marco Risi, del 1992, l'unico film della produzione recente che ha come oggetto specifico l'emigrazione italiana in Africa. Si tratta della storia di un giovane imprenditore, Alessandro, nel film Corso Salani, che si reca in Kenya, a Mombasa per partecipare al funerale del padre, che lì aveva avviato un'azienda. Il giovane finisce però in carcere a causa dei debiti che il genitore avreb-

be contratto. A pagare la cauzione è Fulvio, interpretato da Diego Abatantuono, il socio del padre e colui che l'ha ucciso nell'intento di rimanere unico proprietario dell'impresa. È stato lui ad indebitarsi e per risollevare le sorti dell'azienda cerca di coinvolgere Alessandro nei suoi affari.

Seguendo le vicissitudini di quest'ultimo, il film rappresenta una comunità italiana per lo più composta da imprenditori edili, proprietari terrieri e costruttori di villaggi turistici corrotti, razzisti e dai costumi degenerati e tipicamente mafiosi, mentre il padre viene evocato come l'unica persona onesta e rispettosa della località e delle popolazioni locali, che proprio per questo motivo si era procurato non pochi nemici.

Due sono i dialoghi che ci permettono di inquadrare il carattere di questa emigrazione: innanzitutto ciò che Fulvio dice ad Alessandro verso la fine del film, esprimendo un'idea dell'Africa come di un luogo nel quale si può liberamente speculare, data la mancanza di regole e controlli: "Se era per lui [padre di Alessandro] al posto dell'albergo ce stavano ancora a pascolà i facoceri. Il futuro è nell'edilizia. Ma non il futuro per noi, il futuro per la società: posti di lavoro. Tu fai una casa, ci vogliono i muratori. Ci metti dentro gli imbianchini, ci metti dentro gli elettricisti, anche le baby sitter. Tutti posti di lavoro. Questa è la società, così deve essere, questo è il nuovo mondo. La vecchia Europa é fottuta".

In secondo luogo, ciò che il prete dice a Fulvio sugli italiani che vivono lì: "Tu qua non ti devi preoccupare dell'acqua, ti devi preoccupare degli italiani. Questo posto è diventato una colonia italiana, una riserva di caccia, e in più un posto di villeggiatura: ci vengono a svernare, come il nostro amico monsignore". Parole che esprimono lo sfruttamento, la mancanza di rispetto che gli italiani, ispirati unicamente dalla logica del profitto e del vizio, mostrano per quella terra.

La critica a questo tipo di atteggiamenti viene espressa attraverso una rappresentazione caricaturale degli italiani e della cultura che hanno trapiantato in Africa: i bambini africani che assistono al funerale del padre di Alessandro cantano *Volare* di Domenico Modugno, i servi africani di Fulvio cantano *Saint-Tropez* durante le feste che questi organizza, e la comunità italiana è rappresentata al mare, in riva alla spiaggia che tratta sul prezzo con gli africani che cercano di vendere i loro prodotti artigianali, mentre in televisione guardano Raimondo Vianello.

Di contro, Alessandro, girando nei villaggi locali scopre l'onestà e la semplicità della popolazione, che a differenza degli italiani sembra incapace di pensare raggiri e truffe. Fa un giro al mercato dove osserva il lavoro degli africani e malgrado la povertà, scopre la loro felicità. A differenza degli altri membri della comunità italiana, Alessandro prende l'autobus insieme agli africani e si confonde con loro.

In altri film di intrattenimento, a cominciare da *Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?* di Ettore Scola, del 1978, prevale il tema dell'Africa come luogo di fuga nel quale ricominciare a vivere, risollevando

62 Daniele Natili

un'esistenza che per vari motivi non riesce compiutamente ad esprimersi in Italia. Qui l'amico (Nino Manfredi), che si è da tempo trasferito in Africa per vivere di espedienti, divenendo lo stregone di un villaggio nel cuore del continente. Raggiunto dal cognato (Alberto Sordi), all'inizio accetta l'idea di tornare a casa, ma poi spinto dall'immagine opprimente della famiglia e dal rifiuto del tipo di vita monotona che lo attende in Italia, nonché un pizzico di mal d'Africa che non manca mai, decide di rimanere nel villaggio.

L'Africa come sogno e come fuga è anche in Figli di Annibale di Davide Ferrario, del 1998. Qui la storia è quella dell'ex-operaio verniciatore di Milano (Silvio Orlando), povero, "senza auto e senza televisione", che tenta una rapina in banca. Prende in ostaggio un imprenditore (Diego Abatantuono) che opera nell'ambito della musica e delle discoteche ormai fallito, che è in banca per farsi rinnovare un prestito, che non gli verrà mai concesso. Alla fine, sfruttandone l'ingenuità e la fragilità, quest'ultimo convince l'operaio a fuggire verso Sud, dapprima in Puglia e poi in Africa, in Egitto: "Stamattina sono andato in banca per farmi rinnovare un prestito che non mi avrebbero mai rinnovato, anzi mi portavano via tutto, anche le mutande, però sei entrato tu in banca, e io li frego, anzi noi li freghiamo. Facciamo due telefonate e una barca ci porta in Nord Africa e poi via!! Egitto. Eh!! Egitto!! O no? Lasciati servire". Poco dopo precisa meglio cosa ha in mente: "C'ho pensato, guarda che in Egitto con 300 milioni, con le conoscenze giuste, le persone giuste, con gli agganci". In sostanza, il continente africano come luogo dopo poter far fortuna facilmente. In questo caso, a differenza del precedente film, l'Africa è un luogo immaginario, mai rappresentato (il film finisce mentre i protagonisti sono ancora in viaggio) privo di caratteri peculiari: i due potrebbero benissimo essere diretti in Sud America o in qualunque altro continente povero, dove, secondo l'imprenditore impersonato da Abatantuono, e secondo uno stereotipo piuttosto diffuso, possedendo un minimo di capitale iniziale si può creare una fortuna. Nel film non c'è pertanto l'Africa, ma l'idea della fuga verso l'Africa.

Alla fine del film, in mare, diretti a Suez, quando vedono terra, i protagonisti esclamano un "l'Africa, l'Africa o l'Africa" che evoca il "Merica! Merica!" degli immigrati italiani diretti oltreoceano. In realtà, quando arrivano in Egitto le loro aspettative vengono presto disilluse, ed al mito si sovrappone la realtà. In una lettera diretta ad un suo amico in Italia, Abatantuono scrive: "Caro, non si sta male qui in Egitto, anche se la vita mantenendo un certo standard costa il doppio che in Italia, chissà perché uno si fa delle idee: l'Africa. E poi? Ad ogni modo ho molti progetti. Qui, se hai iniziativa, se hai voglia di fare, ah!!", le ultime due righe sono smentite dal racconto di Silvio che invece confessa che ormai sono rimasti senza un soldo.

L'idea dell'Africa non cambia in *Marrakech Express* di Gabriele Salvatores, del 1989, che narra la storia di Rudy (Massimo Venturiello) che va in Marocco nell'intento di coltivare arance nel deserto, e per "mettere radici". Così come in *Cresceranno i carciofi a Mimongo*, ovvero in Gabon, di Fulvio Ottaviano, del 1996, dove si trasferi-

sce un giovane agronomo seguito dai suoi amici disoccupati e nullafacenti, con l'idea di piantare, non più arance, come nel caso precedente, bensì carciofi.

Non fa eccezione *Mollo tutto* di José Maria Sánchez Silva, del 1995. A fuggire in Africa, è un salumiere romano (Renato Pozzetto), che cambia identità e si trasferisce con tutti i suoi guadagni in Tunisia, per liberarsi dalle tasse, degli strozzini e dalla famiglia. Viene, però. truffato dalla banca ed impoveritosi compie il viaggio di ritorno in Italia insieme ad altri immigrati africani, non potendo dimostrare quale era la sua precedente identità. Anche in questo caso, il tema dell'emigrazione di fatto non è presente, ma l'Africa è solo un pretesto narrativo che permette la conversione del protagonista, da esponente della piccola borghesia tendenzialmente razzista a persona più sensibile e attenta ai bisogni altrui.

Nella più recente produzione cinematografica quindi, ciò che prevale è una concezione del continente africano come terra dove potersi arricchire, condurre un'esistenza diversa e più felice, realizzare i propri desideri. Retaggio di un certo immaginario coloniale<sup>8</sup>, tra la realtà ed il mito dell'Africa, insomma, è il secondo ad avere un ruolo preponderante, e difficilmente finché tale immagine persisterà, l'emigrazione italiana in quel continente potrà essere oggetto di una rappresentazione cinematografica storicamente fondata.

#### Note

- Strumenti utili per l'individuazione dei film sono stati Gian Piero Brunetta, L'ora d'Africa del cinema italiano, 1911-1989, Rovereto, Materiali di Lavoro, 1990, e Luisa Cigognetti e Lorenza Servetti, Migranti in celluloide. Storici, cinema ed emigrazione, Foligno, Editoriale Umbra, 2003.
- <sup>2</sup> Un secolo di emigrazione italiana 1876-1976, a cura di Gianfausto Rosoli, Roma, CSER, 1978, si guardino le tabelle 1, 10 e 14 rispettivamente alle pp. 19, 34 e 39. Per un quadro generale sull'emigrazione italiana si rimanda a Storia dell'emigrazione italiana, I. Partenze, Roma, Donzelli, 2001, II. Arrivi, Roma, Donzelli, 2002, entrambi a cura di Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi ed Emilio Franzina.
- Marta Petriccioli, Oltre il mito. L'Egitto degli italiani (1917-1947), Milano, Mondatori, 2007.
- Sulla rimozione del nostro passato coloniale riflettono: Angelo Del Boca, Le conseguenze per l'Italia del mancato dibattito sul colonialismo, "Studi Piacentini", 1989, 5, pp. 115-128; Id., The Myths, Suppressions, Denials and Defaults of Italian Colonialism, in A Place in the Sun. Africa Italian Culture from Post-Unification to the Present, a cura di Patrizia Palumbo, Los Angeles, University of California Press, 2003, pp. 17-36; Giorgio Rochat, Colonialismo, in Storia d'Italia. Il Mondo contemporaneo, Firenze, La Nuova Italia, 1978, pp. 107-119; Romain H. Rainero, Colonialismo e imperialismo italiano nella storiografia italiana del secondo dopoguerra, in L'Italia unita. problemi ed interpretazioni storiografiche, a cura di Id., Milano, Marzorati, 1981, pp. 187-196; Nicola Labanca, In marcia verso Adua, Torino, Einaudi, 1993, pp. 3-36, Id., Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana,

64 Daniele Natili

Bologna, il Mulino, 2002, pp. 427- 470. Le violenze commesse dagli italiani in Libia da anni vengono studiate da Angelo Del Boca e Giorgio Rochat, i quali hanno cercato di alimentare un dibattito critico che ponesse fine al mito degli "italiani brava gente" alimentato e diffuso dalla storiografia coloniale, si veda a proposito *Le guerre coloniali del fascismo*, a cura di Angelo Del Boca, Roma - Bari, Laterza, 1991, e Id., *L'Africa nella coscienza degli italiani*, Roma-Bari, Laterza, 1992.

- Facciamo ovviamente riferimento al libro di Alessandro Baricco, uscito nel 1994, che ha ispirato La leggenda del pianista sull'oceano di Giuseppe Tornatore, film prodotto nel 1998.
- <sup>6</sup> Giovanna Tomasello, L'Africa tra mito e realtà. Storia della letteratura coloniale italiana, Palermo, Sellerio, 2004.
- I dati e le informazioni in merito alla presenza degli italiani nelle colonie e nell'Africa nera, sono tratti da Nicola Labanca, Oltremare, cit. pp. 371-376.
- Sulla formazione di un immaginario coloniale africano si vedano: Alessandro Triulzi, L'Africa come icona. Rappresentazioni dell'alterità nell'immaginario coloniale italiano di fine Ottocento, in Adua. Le ragioni di una sconfitta, a cura di Angelo Del Boca, Roma -Bari, Laterza, 1997, pp. 255-281. Sulla formazione dell'immaginario coloniale si guardino anche Francesco Surdich, Dal nostro agli altri mondi: immagini e stereotipi dell'alterità, "Archivio Storico Italiano", 1993, IV, pp. 911-986; Il bianco e il nero. Immagini dell'Africa e degli africani nei resoconti di viaggio, a cura di Paolo Boccafoglio, Rossano Recchia e Camillo Zadra, Rovereto, Museo storico italiano della guerra, 1993; Permanenze e metamorfosi dell'immaginario coloniale italiano in Italia, a cura di Enrico Castelli e David Laurenzi, Napoli, ESI, 2000; Silvana Palma, Fotografia di una colonia: l'Eritrea di Luigi Naretti (1885-1900), "Quaderni storici", 2002, 1, pp. 83-147; Nicola Labanca, Imperi immaginati. Recenti "cultural studies" sul colonialismo italiano, "Studi Piacentini", 28, 2000, pp. 145-168; sullo stesso numero si guardino anche i saggi di Enrico Castelli, "Immagini e colonie": la decostruzione dell'immaginario coloniale italiano, pp. 169-186, Silvana Palma, Immaginario coloniale e pratiche di rappresentazione: alcune riflessioni e indicazioni di metodo, pp. 187-201, Barbara Sorgoni, Donne in colonia: definizione giuridica come immaginario di genere, pp. 203-215, Alessandro Triulzi, Immaginario coloniale e post-colonialismo: la costruzione dell'altro, pp. 203-215; si veda pure L'Africa in vetrina. Storie di musei e di esposizioni coloniali in Italia, a cura di Nicola Labanca, Treviso, Pagus, 1992.

Arie d'opera, vecchiette vestite di nero e uomini panzuti in canottiera, con la grossa catenina d'oro sul petto villoso e l'odore della salsa di pomodoro tutto attorno: l'immagine degli Italiani che il cinema americano ha elaborato procede per mitologie e stereotipi, con un automatismo che lascia fuori la verità e la varietà<sup>1</sup>. Tra gli immigrati italiani e la loro rappresentazione non c'è spazio per la conoscenza in Nord America, ma una stratificazione stereotipica, radicata in pregiudizi di lunga durata e caratterizzata da una rigidità astorica. Il pregiudizio xenofobo ha incoraggiato in passato la risentita non-assimilazione della comunità: gli italiani non hanno abbandonato il dialetto (non la lingua italiana che spesso non conoscevano), né la centralità della famiglia, né tradizioni alimentari o religiose. La non-assimilazione dei nonni e dei bisnonni ha preservato la loro cultura tra le pareti domestiche, come le fedi minacciate che si rafforzano nelle catacombe. La permanenza di un'alterità oggi non più così avversata ha portato alla romantica riproposizione di questa cultura nel cinema italaomericano contemporaneo, che costituisce una parte così importante del prodotto hollywoodiano attuale.

La storia dei rapporti tra Italia e Stati Uniti e il contesto socio-storico determinano l'immagine che Hollywood trasmette degli italiani, con un asse, un "prima" e un "dopo", rappresentato dalla seconda guerra mondiale, con una differenza notevole, però, tra cinema muto e sonoro, come vedremo, in cui a una prima fase, ancora radicata nella letteratura di epoca vittoriana e nella stampa popolare, con tutti i loro pregiudizi antitaliani, segue un periodo di creazione dello stereotipo classico.

## 1. La rappresentazione dell'italiano nel cinema del nickelodeon (1895-1913)

L'immagine dell'italiano nel cinema muto americano è percorsa dalle contraddizioni tra il glorioso immaginario del Bel Paese e l'ingombrante presenza della grande ondata migratoria. La produzione muta americana può essere scandita in tre periodi, caratterizzati da geografie e modalità produttive e spettatoriali differenti: la fase delle origini e del nickelodeon, dei film brevi, girati a New York e nel New Jersey, quindi a contatto diretto con gli *slums* e l'immigrazione italiana, prodotti dall'imprenditoria WASP del Trust (1895-1913); il trasferimento in California, con l'affermazione di una tipologia di produttore spesso immigrato e con lo sviluppo di

66 Giuliana Muscio

metodi produttivi che preludono allo Studio System, e la standardizzazione del lungometraggio – fase che coincide con la prima guerra mondiale, in cui Italia e America sono schierate dalla stessa parte, ma il nazionalismo esplode ovunque (1914-1920). La terza fase include il muto "maturo" degli anni venti, con la costruzione dei movie palaces (i lussuosi cinema metropolitani), il divismo in pieno fulgore, con al vertice Rodolfo Valentino, ma anche un paese in preda a rigurgiti nazionalisti e antioperai, e l'imposizione di quote restrittive all'immigrazione (1920-1930). A queste tre fasi corrisponde uno stereotipo dell'italiano quale personaggio determinato dalle emozioni, ora sentimentale ora passionale e geloso, con spostamenti verso la polarità negativa (violenza) a seconda del grado di allarme sociale. Da un primo periodo infatti, in cui gli italiani non sono "abbastanza bianchi" e tratti negativi, quasi subumani, dominano nella loro presentazione, si passa alla fase intermedia, successiva alla produzione di The Italian (1914) quando attori WASP come George Beban e Mary Pickford interpretano personaggi italiani, protagonisti dell'azione, umanizzati con patetismo, ma non del tutto compresi, comunque "altri" rispetto agli americani. Questa alterità permane negli anni venti, nei quali la contraddizione è stridente: da un lato star e produzioni di un certo rilievo che trattano temi italiani, dall'altro un ritratto dell'italiano ancora fondato sulla sua diversità, quantomeno a livello emotivo. Quasi assenti, nel muto, gli interpreti italiani (soprattutto nel ruolo di personaggi italiani); l'eccezione di Rodolfo Valentino da un lato diventa quindi ancor più clamorosa, dall'altro non va dimenticato che nella parte più rilevante della sua carriera egli interpreta un personaggio italiano solo una volta e solo in un film minore, Cobra (1925).

All'inizio, ai tempi dei brevi film per le sale popolari, ovvero tra il 1895 e il 1913, prevale senza dubbio una presentazione negativa dell'italiano: quella del meridionale dalle inclinazioni criminali, baffuto, armato dell'inevitabile coltello (*stiletto*), con in testa una sorta di bandana (che lo fa assomigliare a uno zingaro), ubriaco o irascibile. È l'incarnazione delle paure della borghesia americana, che vede attaccata la propria supremazia socio-territoriale, e associa le ansiogene problematiche legate all'industrializzazione e all'emergere della società della produzione di massa, all'emigrazione. Evidente in questi film un atteggiamento dispregiativo, che collega l'italiano alla violenza, a motivi di gelosia e vendetta, spesso connessi alla criminalità organizzata. Sullo sfondo un'incombente, quanto larvata, minaccia sessuale: la paura del "ladro di bambini" e del trafficante di fanciulle. Donne o fanciulle italiane si chiamano spesso Rosa, mentre il personaggio maschile si chiama Tony, sia per la diffusione del nome nella comunità, che per via del cartello posto al collo dei ragazzini che viaggiavano verso New York, ToNY, usato in Nord America come nuova identità.

La cultura americana di quegli anni è imbevuta di un razzismo accompagnato dalle argomentazioni pseudoscientifiche dell'eugenetica di Charles Davenport, Madison Grant e della Immigration Restriction League di Henry Cabot Lodge. Agli inizi del Novecento, contro gli italiani monta un'ondata di giornalismo sensazionalistico, che li propone in prima pagina come protagonisti di crimini efferati. In questa esplosione xenofoba, l'italiano viene percepito come appartenente non a una nazione diversa, ma a una razza problematica e inferiore: non è diverso solo da un punto di vista culturale (tratto modificabile attraverso meccanismi socio-educativi), ma anche da quello genetico e razziale: agli emigrati del Sud viene rilasciato quindi un visto d'ingresso diversificato da quello attribuito agli "ariani" settentrionali. La possibilità di accedere alla civiltà americana non è preclusa all'italiano, per quanto egli appaia inizialmente inadeguato; la sua posizione, però, resta a lungo difficile, alla luce dell'antiradicalismo e anticattolicesimo che esplodono con virulenza a metà degli anni Dieci. Il sentimento anti-italiano si concentra in alcuni pregiudizi piuttosto stabili: di "sangue impuro", sporco, trafficante di donne e bambini, violento nelle diverse accezioni di attaccabrighe, sovversivo o malavitoso, e religioso in una modalità quasi pagana.

Le trame confuse di questi brevi film muti e quelle in apparenza più articolate del periodo appena successivo contengono interessanti notazioni di ambiente e caratterizzazione; per questo vengono proposte qui, almeno per sommi capi. Il rapimento di bambini è presente in diversi film, come Her First Adventure (1906) in cui due suonatori d'organetto rapiscono una bimba, mentre in *The Organ Grinder* (1909) una bambina viene rapita, ma l'onnipresente suonatore d'organetto avverte i genitori, o nel crudele The Criminals (1913) in cui la bimba rapita viene uccisa, e il padre, confuso coi criminali, arrestato. Bambini rapiti (e trovatelli) popolano la letteratura vittoriana e il cinema di D.W. Griffith, ma non sono necessariamente italiani; un incremento della variante si ha nel primo muto, il che rivela una proiezione dell'ansia sullo straniero infido. Secondo Stella e Franzina, l'idea dell'italiano "ladro di bambini" deriva dalla "cifra agghiacciante di 80.000 bambini e bambine, buona parte dei quali comprati in Italia e trascinati oltreoceano clandestinamente e ... sfruttati da musicanti, girovaghi e tenutarie di bordelli" nel solo 1885<sup>2</sup>. È un'immagine dura a morire, che si ripropone a lungo, con varianti tra il patetico e il tragico, nel muto americano.

Lo stereotipo negativo dell'italiano si evidenzia nel tema della Mano Nera, l'organizzazione criminale di stampo mafioso le cui malefatte appartengono più alla stampa popolare che all'antropologia autentica dell'emigrazione meridionale. Va notato, però, che il connazionale è spesso la prima vittima della Mano Nera, come in *The Black Hand* (Wallace McCutcheon, 1906) che racconta di un povero macellaio cui alcuni connazionali rapiscono la figlioletta, inviandogli uno sgrammaticato biglietto, a firma Mano Nera. Il film presenta la violenza dei comportamenti degli immigrati (il macellaio tiene una pistola a portata di mano, i banditi rapiscono una bambina) evidenziando livelli culturali diversi. Gli errori di ortografia dei malfattori si contrappongono alla competenza linguistica americana del macellaio e della sua famiglia, mostrati quindi come immigrati disponibili all'assimilazione, e associati

68 Giuliana Muscio

al moderno (la macelleria dispone di una cella frigorifera). Nel 1906 circolava nuovamente la proposta legislativa del Literacy Test, la prova per valutare la capacità di leggere e scrivere degli immigrati (che diventa legge nel 1917). L'analfabetismo infatti viene proposto di continuo come uno dei problemi maggiori dell'immigrazione e possibile motivo di esclusione; nel caso degli immigrati italiani il test sarebbe stato purtroppo assai efficace nel ridurre di molto il numero degli "ammissibili".

In The Padrone's Ward (1914) si fa riferimento alla figura del Padrone, il reclutatore di mano d'opera che teneva schiavi bambini e lavoratori sfruttati. In questo caso si tratta del capo di una banda dell'East Side, "custode" di una ragazzina italiana, salvata da un banchiere italo-americano, che la Mano Nera cerca di uccidere. Riemerge l'immaginario degli italiani "ladri di bambine" ma, pur trattandosi di criminalità organizzata, non vi è un legame con la figura successiva del gangster. Lo scenario sociale è infatti diverso: piuttosto che al gangster della metropoli, maschio aggressivo che si costruisce il successo seguendo le proprie regole, questi malviventi assomigliano ai banditi di un mondo rurale, ai "cattivi" del melodramma, privi di alone romantico. Davanti alla violenza esercitata dai connazionali, gli italoamericani esitano a rivolgersi alle autorità per reclamare protezione, finendo in quel ciclo omertoso con cui la comunità italiana è identificata in America, senza che si espliciti la scarsa o nulla protezione che le istituzioni le offrivano. Non a caso l'eventuale salvatore è di norma un avvocato o un poliziotto americano. La stessa impotenza dei personaggi italiani, l'incapacità di difendersi e l'impossibilità a raggiungere i loro obiettivi – legittime aspirazioni di felicità e benessere – rivelano l'aspettativa negativa che il pregiudizio razziale proietta sul gruppo.

Esiste, però, da subito anche un sottogenere in cui si mettono in scena le attività della polizia, in particolare di Joseph Petrosino, il poliziotto di origine italiana che dava la caccia ai suoi connazionali criminali, in film quali *The Detectives of the Italian Bureau* (1909), *The Adventures of Lieutenant Petrosino* (1912) e *The Last of the Mafia* (Sidney Goldin, 1915). La tragica uccisione del poliziotto, appena sbarcato a Palermo per investigare sui legami tra la mafia siciliana e quella americana, rafforza in America l'ostilità verso gli italiani.

Un'altra serie di film associa l'immigrato italiano alla conflittualità sociale, per quanto i riferimenti non siano sempre espliciti. L'eco di scioperi duri come quello di Lawrence, guidati dagli italiani Arturo Giovannitti e Joseph Ettor, e delle agitazioni degli IWW turba i sonni della borghesia americana. Italiani sono (o sembrano essere) gli agitatori o i "bombaroli" in commedie come A Bum and a Bomb (1912), Mutt and Jeff and the Italian Strikers (1912) e Rastus Knew It Wasn't (1914), e in The Strike (Alice Guy Blaché, 1912) o The District Attorney's Conscience (1913) in cui gli operai in sciopero decidono di far saltare in aria la fabbrica. In Giovanni's Gratitude (1913) il ragazzo italiano del titolo vende giornali, ma viene recuperato dalla strada dal buon industriale americano, cui dimostra la propria gratitudine facendo saltare in aria,

con una bomba, i connazionali che la volevano usare contro l'uomo (per quanto non sia chiaro se agivano per gli scopi ricattatori della Mano nera o per tensioni sindacali). La sovrapposizione, in questi film, dei gesti violenti della Mano nera con quelli progettati dagli anarco-sindacalisti agevola l'intercambiabilità tra gangster e agitatore sociale. Poiché si utilizzano stereotipi analoghi, rimossi i riferimenti politici, il sindacalista può facilmente trasformarsi in un criminale – una pericolosa confusione di immagini e funzioni, che permane nel tempo, anche per le peculiarità che hanno in NordAmerica le organizzazioni sindacali.

I film muti dedicati alle attività degli anarchici propongono, di norma, agitatori russi, ma gli italiani arrivano secondi nello stereotipo. Sul finire del secolo infatti, c'erano stati diversi clamorosi assassini di regnanti (inclusa l'imperatrice Sissi), da parte di anarchici italiani; e prima di uccidere re Umberto, Gaetano Bresci risiedeva a Paterson, New Jersey. Il caso Sacco e Vanzetti la dice lunga sulla criminalizzazione degli anarchici italiani in America, quindi si può immaginare cosa possa succedere nel cinema: come una bomba pronta ad esplodere, il nichilista italico è in agguato, sugli schermi, seminando terrore, in film come Tempesta (1913), Called Back (Otis Turner, 1914) e The Bomb Throwers (1915) o The Perils of Secret Service (1917) in cui gli anarchici progettano persino la guerra batteriologica. La facilità con cui gli italiani, criminali o agitatori che siano, usano bombe e dinamite o ammazzano la gente in questi film non è estranea né al sensazionalismo della stampa popolare, che per decenni ne aveva trattato a titoli cubitali, né al permanere dell'associazione italiani = violenza criminale. Evidente come questi film implicitamente appoggino le tesi restrizioniste dell'immigrazione, esprimendo la posizione di quelli che volevano chiudere i cancelli a questa forza lavoro economica, ma disordinata, ingovernabile.

L'idea dell'italiano come trouble-maker e della sua partecipazione alle lotte sindacali pervade *The Wop* (1913), scritto dal più importante sceneggiatore del primo muto, Gardner Sullivan. Luigi, in miseria per uno sciopero cui non vuole partecipare, viene condannato per aver rubato del carbone, mentre il ricco industriale, fuggito con i soldi degli operai, subisce una mite punizione. L'italiano vorrebbe vendicarsi e uccidere il giudice che l'ha condannato, ma si ferma davanti alla propria figlia, adottata dallo stesso magistrato. Spesso i protagonisti di queste brevi pellicole sono colpiti da terribili disgrazie (la perdita di un figlio) e ingiustizie (da parte dei padroni), ma si respira un'aria da melodramma popolare e non di dramma sociale. Questi film infatti non trattano di giustizia sociale, ma di redenzione morale dell'individuo, costruendo dei morality tales intorno all'assimilazione dell'immigrato, senza un sincero interesse per le sue condizioni di vita. La comunità italoamericana, incline alla "privatizzazione della cultura", a vivere cioè la propria cultura all'interno delle pareti domestiche, costituisce un mistero per la società WASP, incapace di comprenderne la mentalità. Ci si allontana dall'immagine dell'italiano criminale solo attraverso il patetismo legato agli affetti familiari; sullo sfondo emergono, però, i pregiudizi che 70 Giuliana Muscio

determinano il sospetto di partenza: il fatto che l'immigrato italiano sia spesso innocente della colpa di cui viene accusato rivela come la presunzione della sua colpevolezza sia automatica.

Anche quando non è malavitoso, l'italiano è preda delle passioni e facile alla violenza, geloso o vendicativo. Griffith tratta di gelosia in The Italian Barber (1910) e Italian Blood (1911). Siciliani vendicativi sono invece al centro di At the Altar (1909) e di *The Cord of Life* (1909). Nel primo, in una pensione dove abitano i (temutissimi) giovani maschi adulti single che componevano l'emigrazione italiana di quegli anni, un siciliano non smette di tormentare, con le sue attenzioni sgradite, la figlia della tenutaria, che gli preferisce il romantico violinista Guiseppe (sic). Ubriaco, il siculo progetta una complessa vendetta per il giorno delle nozze, nascondendo una pistola, pronta a sparare, dietro all'altare e poi si suicida, lasciando un biglietto in cui millanta il gesto, permettendo a un poliziotto di evitare la strage. Definito "emozionante episodio di una vendetta siciliana", The Cord of Life racconta invece di Antonine, un "siciliano facinoroso", il quale, vistosi negare dal cugino Galora un prestito, brandendo il rituale coltello, giura vendetta. In assenza dei genitori, l'uomo mette il figlioletto di Galora in un cesto, che appende a una finestra del quinto piano. In un crescendo di suspense, con l'aiuto della polizia, l'intraprendente padre si fa calare fino a raggiungere il bimbo, riuscendo a metterlo in salvo. Le immagini di siciliani gesticolanti, di panni stesi ad asciugare come in un vicolo meridionale, il disordine e la sporicizia degli ambienti, dove campeggia il rituale fiasco di vino, rappresentano in modo esemplare la "tipica ambientazione italiana" ricorrente in questo cinema. In entrambi i film è l'intervento di un poliziotto americano a risolvere la situazione, mentre il siciliano di turno ce la mette tutta per inventarsi delle vendette complicatissime: selvaggio, ma non privo quindi, di una melodrammatica eccezionalità.

Nello stesso anno, il 1909, Griffith realizza anche *The Violin Maker of Cremona*, ambientato tra i liutai della città italiana, in cui un artigiano storpio rinuncia alla catena d'oro, premio per aver creato il miglior violino, a favore del rivale in amore, tanto è generoso e spirituale il suo sentimento. Per gradi emerge quindi l'elemento patetico e sentimentale, di solito in associazione con la musica: in *The Immigrant's Violin* (Otis Turner, 1912) una bimba prodigio italiana viene incoraggiata a suonare da una benefattrice americana; questo paternalismo, però, stempera, senza annullare, i pregiudizi anti-italiani. In questi anni il cinema americano sta allargando la sua base di pubblico e deve barcamenarsi tra due "mercati", evitando di irritare sia gli immigrati, e nello specifico gli italo americani che frequentano il nickelodeon, sia la media borghesia, da "rieducare" in modo graduale, senza scontrarsi frontalmente con i suoi pregiudizi. Soluzione salomonica, tipica di questo cinema, è che nel finale non si renda giustizia né si risarcisca l'immigrato, pur avendo messe in scena le sue traversie. È come se si desse per scontato che, sì, ci sono delle disgrazie o delle ingiustizie, e forse, a vederli da vicino, gli italiani non se le meritano; ma ancora è troppo

presto per prendere provvedimenti: l'happy ending si raggiunge solo se l'immigrato è appoggiato da un'autorità americana.

## 2. George Beban e Mary Pickford (1914-1920)

L'imporsi intorno al 1913 del formato del lungometraggio, del film di 4 o 5 rulli, che giunge in America dall'Italia e dall'Europa, più articolato dal punto di vista narrativo, produce anche nel cinema americano una modificazione del racconto. L'immagine dell'italiano inizia a cambiare, sia per la crescente maturazione espressiva e tematica, sia per il mutato ruolo politico-culturale dell'Italia, con l'alleanza stretta durante la prima guerra mondiale e la distribuzione negli Stati Uniti di un cinema di prestigio, *made in Italy*, come *Quo Vadis o Gli ultimi giorni di Pompei*. Si passa quindi dal pregiudizio che vede nell'italiano un probabile criminale, a segnali di una solidarietà sentimentale, non ancora pragmatica, che permette di cogliere le ingiustizie sociali delle quali è oggetto, senza correggerle.

L' invasione dei mercati esteri da parte del cinema americano, subito dopo la prima guerra mondiale, lo incoraggia ad allargare i confini della rappresentazione sociale, tenendo in maggior considerazione i problemi legati a razza, classe e genere. Le questioni etniche acquistano visibilità, ma vengono racchiuse all'interno di abili strutture narrative, e risolte, magari con un *happy ending*. Esse sono mostrate quindi come comunque risolvibili, per quanto spesso solo da un punto di vista sentimentale, secondo sensibilità e valori borghesi, rigorosamente WASP.

Al centro di questa evoluzione George Beban, un attore di origini irlandesi che si specializza nella rappresentazione di personaggi italiani, in teatro e sugli schermi, a partire da The Italian (Reginal Barker, 1914), secondo lo storico del muto Kevin Brownlow "di gran lunga il migliore di tutti film sopravvissuti sugli immigrati"3. La vicenda lascia trasparire pregiudizi anti-italiani, appena velati di pietismo, ma il film ha qualità drammatiche e visive di tale immediatezza, da non scadere mai nella retorica vittoriana sentimentale insita nella trama, grazie anche a uno stile quasi documentaristico e a un uso espressivo del chiaroscuro. Data la sua centralità nella costruzione dell'immagine dell'italiano, ne riportiamo una trama abbastanza dettagliata. Mentre la bella Annette è impegnata nella vendemmia, Beppo Donetti (George Beban) va in gondola tra i canali di Venezia e sotto un ponte sul quale passano improbabili carretti trainati da muli. Il gondoliere va a trovare la ragazza in campagna, ma il padre di lei, pressato da un vecchio mercante, concede a Beppo solo un anno di tempo per guadagnare abbastanza denaro e potersi maritare; questi decide perciò di emigrare in America. I motivi per cui Beppo emigra si legano quindi al contestabile costume italiano dei matrimoni combinati piuttosto che a condizioni materiali di miseria. Beppo è perciò personaggio romantico: lavora per realizzare un sogno, non 72 Giuliana Muscio

è un contadino meridionale costretto ad emigrare dalle crude motivazioni economiche, presupposte dagli americani. A New York egli si adatta a fare il lustrascarpe, arrotondando gli introiti al soldo del boss Bill Corrigan, ovvero procurandogli i voti degli italiani in una campagna elettorale. Annette riceve una lettera in cui egli scrive: "Luce dell'anima mia. Qui acluso troverai la moneta per il biglietto. Parti subbito con il vapore Palermo. Con ansia ti aspetto. Tuo Beppo". Al di là degli errori, di impronta meridionale (e rilevabili solo dagli italiani), se ne deduce comunque che l'uomo non è un analfabeta; si conferma anche il rimescolamento geografico del film, in cui Venezia ha un immediato entroterra agricolo e dai costumi dei personaggi sembra una città del Sud. Un titolo anticipa, con involontaria ironia: "Annette arriva nella terra delle promesse": l'unica promessa mantenuta, in realtà, è quella di Beppo, perché l'America sarà molto amara, per lei.

In un gesto piuttosto incongruo per un povero emigrante e a fronte del difficile scrutinio che lo sbarco in America implicava, Beppo compra dei fiori per la sua donna e l'attende invano all'uscita della prima classe, dove sbarcano i turisti americani. Disorientata e spaventata, Annette viene portata in un ufficio, ma sopraggiunge Beppo a recuperarla. Il film quindi alterna tratti realistici e una certa verosimiglianza sociologica a una visione romantica e poco documentata dell'emigrazione e della cultura italiana.

Annette e Beppo si sposano con un matrimonio civile e un anno dopo nasce un piccolo Donetti. In un tipica scena da slum italiano, dalle scale antincendio, con gli immancabili fili della biancheria stesa ad asciugare, le donne chiamano a gran voce i vicini, perché avvertano Beppo. Questi abbandona un cliente e corre per la via piena di ambulanti, rovesciando un carretto, il cui proprietario barbuto, dall'aspetto tipicamente ebreo, si dà all'inseguimento. Beppo guarda intenerito madre e figlio: "Dorme proprio come me: con la mano sotto il mento" osserva orgoglioso. Il vecchio barbuto, giunto per farsi risarcire il danno subìto, guarda con Beppo dal buco della serratura la scenetta idilliaca e si intenerisce: davanti a una culla si riconciliano anche gli esponenti di due minoranze etniche. Il film si sofferma sul quadretto della felicità domestica, proponendo diverse immagini tenere del bimbo. Beppo e i vicini festeggiano in un locale, gesticolando eccessivamente e bevendo birra. Mesi dopo la città è in preda a una terribile ondata di caldo, che fa ammalare il piccolo Tony; il medico, consultato, sgrida Annette per le cattive condizioni igieniche e prescrive per il neonato del latte pastorizzato. Il disgusto malcelato del dottore verso le condizioni in cui vivono questi emigrati e l'implicazione che la loro sia ignoranza, non bisogno, rimandano a un radicato pregiudizio in merito al "degrado igienico" degli italiani.

Lavorando sodo, Beppo ha incassato i soldi per il latte, ma dei malviventi lo vedono mentre li conta, e picchiatolo, lo derubano. L'uomo lotta per recuperare il mal tolto, ma interviene un poliziotto, che lo arresta. Nel mentre passa di lì Corrigan, che si rifiuta di aiutarlo, nonostante Beppo si faccia persino trascinare dalla sua auto:

un gesto di disperazione che sottolinea l'indifferenza crudele del boss. Il montaggio alternato ci mostra il poliziotto che lo strattona, Annette (e il bambino) che aspettano disperati e Corrigan che entra nella sua bella villa, accolto dal figlioletto: l'italiano non trova aiuto né presso le autorità competenti, né presso i rappresentanti della macchina corrotta del governo della città, per i quali ha lavorato.

In prigione Beppo viene interrogato, ma il poliziotto butta via il foglietto su cui sono scritte le informazioni che possono scagionarlo. Le tragiche conseguenze di questo gesto ingiusto si traducono nell'immagine di una piccola bara bianca su una carrozza, seguita da Annette, che piange sconsolata. Quando Beppo esce di prigione, il funerale di suo figlio è già avvenuto. In seguito egli legge sul giornale di un cliente "Il figlio di Corrigan vicino alla morte". Con propositi di vendetta, travestito da ambulante (stereotipo facile anche questo), Beppo riesce a entrare nella casa del boss. Entra nella stanza dove il piccolo sta dormendo, ma il bimbo fa lo stesso gesto di Tony, con il braccino verso il viso. L'uomo rivede al proprio figlio in braccio alla madre e decide di andarsene: "Odio, amarezza e vendetta si trasformano in dolore" spiega la didascalia, mentre Beppo prega sulla tomba del figlio.

Il film è poco accurato nella parte italiana, con uno scenario agreste di sapore tirolese popolato, però, di contadine vestite come nel Sud Italia: chiunque abbia fatto da consulente non conosce la città lagunare, né tantomeno il Veneto. Appena il film si sposta in America invece, gli ambienti diventano realistici, con un sapore documentario che colpisce ancora. Duro nel mostrare la crudeltà americana verso l'immigrato italiano, il film presenta un protagonista positivo, per quanto vittima; e veneziano, ovvero associato alla città italiana preferita dall'immaginario internazionale.

The Italian è un testo chiave nella rappresentazione dell'immigrato italiano, sia per ciò che propone di positivo, ovvero l'ingiustizia di cui è vittima e la sua umanità, sia per quel che rivela suo malgrado, in termini di pregiudizi. Il film solleva il problema del trattamento dell'italoamericano, ma gli tocca solo pietà, senza che si identifichi la matrice sociale delle disgrazie in cui incappa. Gli americani si autoassolvono, giocando la carta paternalistica del pietismo. Intorno al 1914 l'italiano comunque diventa per gradi "visibile" all'interno di uno stereotipo meno negativo, ma viene osservato con distacco e percepito comunque come un *alien*, con una curiosità filantropica, priva di empatia o di autentico interesse verso la comunità.

La storia del film successivo di Beban *The Alien* (1915) è simile a quella di *The Italian*, ma con diversi equilibri: i "cattivi" sono due americani che litigano per un'eredità; uno dei due rapisce la figlia dell'altro, che, disperato, percorre Little Italy in auto, uccidendo la figlia di Pietro, Rosina. L'immigrato compra una rosa per il funerale, ma questo è il segno stabilito dai malviventi per il pagamento del riscatto e il poveretto sta per essere arrestato. Nel frattempo, però, la bambina americana è tornata a casa sana e salva, così Pietro viene liberato, senza, però, che gli venga offerta alcuna riparazione per il torto subito, soprattutto per la morte della figlia.

Dopo il grande successo delle due pellicole, Beban interpreta l'italiano in diversi film, costruendone uno stereotipo riconoscibile già nella trama. In Pasquale (William Taylor, 1916) è un salumiere immigrato che vorrebbe sposare Margarita, ma questa sceglie un americano; addolorato egli parte per la guerra, lasciando, però, il negozio alla coppia. Ferito viene esonerato e torna negli Stati Uniti, scoprendo che il rivale nel frattempo è diventato un alcolizzato, e che sta mandando in rovina il negozio e picchia la moglie; "per fortuna" l'uomo muore in un incidente e Pasquale può finalmente sposare la sua Margarita. La prima guerra mondiale quindi, fa una comparsa precoce nel film; Pasquale è un bravo italiano, che torna in patria per combattere, ma la sua vera casa ormai è l'America: la costruzione dell'italo-americano è avviata. Beban si specializza in personaggi italiani, interpretando in seguito un gelataio in His Sweetheart (Crisp, 1917), uno straccivendolo In Lost in Transit (Crisp, 1917), un vignaiolo in The Marcellini Millions (Crisp, 1917) e un ambulante in A Roadside Impresario (Crisp, 1917). Interessante anche One More American (William deMille, 1918) tratto da un testo teatrale del fratello più colto del famoso Cecil deMille, in cui Beban interpreta Luigi Riccardo, che gestisce un teatro delle marionette a Little Italy, lavorando duramente per far venire moglie e figlia dall'Italia. Egli cerca di opporsi ai soprusi del solito boss irlandese, Regan, che si vendica facendogli negare la cittadinanza e rifiutare l'ingresso alla figlia (interpretata dalla graziosa italoamericana May Giraci). Quando Luigi sta per uccidere Regan, interviene un suo amico giornalista, che incastra il boss, costringendo il medico dell'immigrazione a confessare la propria corruzione e ad ammettere sul suolo americano la moglie e la figlia di Luigi. Hearts of Men (Beban, 1919) è il primo film prodotto, diretto e interpretato da Beban, ed affronta temi di impegno sociale, seppelliti sotto il solito pietismo. Il giardiniere Nicolo Rosetti si trasferisce in Arizona, ma viene scambiato dagli operai del luogo per l'avanguardia di un gruppo di crumiri italiani e verrebbe scacciato; è solo davanti al solito bambino, il piccolo Beppo (interpretato dal figlio di Beban) che la comunità si fa più disponibile. Nicolo allora decide di sposare una donna che viene dall'Italia, per dare una madre al figlio, ma questa torna in patria portando con sé il bimbo. Con l'aiuto degli operai americani, il bambino viene recuperato, mentre Nicolo scopre il petrolio. Il finale propone in questo caso un risarcimento economico per le ingiustizie subite, o meglio per i pregiudizi di cui finisce per essere vittima anche questo italiano; ma non si tratta ancora di giustizia sociale: egli non viene accettato dagli altri operai in quanto collega italiano, ma grazie al bambino, che suscita affetto e pietà. Lo stesso Beban dunque fa una politica dei piccoli passi nella rappresentazione dell'italiano, ma non arriva a chiedere giustizia per lui.

La produzione di *Poor Little Peppina* (Sideny Olcott, 1916) è un passo ulteriore del cinema muto americano nella rappresentazione degli italiani, perché ha come protagonista la star più importante dell'epoca, Mary Pickford, nel ruolo (almeno in apparenza) di un'italiana. Dopo la prima guerra mondiale non è infrequente infatti

che l'italiano (o l'italoamericano) sia interpretato da una star. Il casting prevede in questi casi un attore o, più spesso, un'attrice, americani nel ruolo dell'italiano immigrato, e qualche raro nome italiano tra gli interpreti di contorno. Se il protagonista è italiano quindi non viene interpretato da attori italiani – veto che rimane a lungo, e che richiama l'analoga difficoltà, nel cinema americano, a rappresentare l'Altro, il nero o il pellerossa, di norma interpretati da attori WASP o comunque non della razza o dell'etnia in questione, qualora il ruolo sia importante. Dietro alla questione del casting si evidenzia dunque una componente razziale, piuttosto che etnica. In Poor Little Peppina il mafioso Soldo (Antonio Maiori) con l'aiuto di un compare (Cesare Gravina), rapisce, per vendetta, la figlia di un ricco americano, che vive in una villa sulla costa campana. "Peppina" viene allevata da una famiglia di contadini meridionali, assieme a un simpatico fratellastro, Beppo, interpretato dal fratello dell'attrice, Jack Pickford. Quando il "padrone" per il quale lavora nei campi, Bernardo, un baffuto uomo maturo, la chiede in sposa, i suoi (presunti) genitori acconsentono, ma la ragazza si ribella e, travestitasi con gli abiti del solidale fratello, fugge in America, imbarcandosi come clandestino. Un giovane (che risulta essere l'assistente del District Attorney di New York) la scopre mentre mangia degli avanzi nella sua cabina e, da buon riformista, prende a cuore il suo caso e gli paga (pensandola un ragazzo) il passaggio in terza classe, tra uomini che giocano a carte sulle loro dure cuccette. Per poter scendere a terra la ragazza si fa aiutare da un marinaio che poi la consegna nelle mani della mafia, anzi agli stessi mafiosi che l'avevano rapita, ignari, però, della sua identità. Costretta a smerciare banconote false, Peppina, ancora mascherata da ragazzo, viene fermata dalla polizia; naturalmente a interrogarla è proprio il giovane assistente del DA, il quale, arrestati i colpevoli, scopre degli interessanti documenti, che permettono di ritrovare i ricchi genitori americani della ragazza. Mary Pickford interpreta dunque un personaggio anfibio: di nascita americano, ma di educazione e atteggiamenti, cioè di cultura, italiano: una buona soluzione al problema di una star americana che vesta i panni di un'immigrata. Senza dubbio il rapporto rilassato tra la giovane attrice e il fratello, che traspare nel film, comunica il calore affettuoso della relazione tra i due, creando una fratellanza italo-americana di buon impatto, e preservando quei valori familiari italiani che l'atteggiamento, succube al Padrone, da parte dei genitori della ragazza, mette in crisi.

La presenza nel film degli attori italiani Antonio Maiori e Cesare Gravina ha la duplice funzione di garantire la verosimiglianza dell'ambientazione e di affiancare alla giovane star "il meglio" tra i possibili interpreti italoamericani del momento. Per quanto all'epoca Gravina non avesse ancora iniziato la collaborazione con il regista Eric von Stroheim, era una figura di spicco nella comunità teatral-musicale; a maggior ragione era famoso Maiori, detto il "Salvini della Bowery" per le sue performance shakespeariane in italiano, recensite anche da Henry James. La loro notorietà è un plusvalore da sfruttare nella promozione, ma anche un ossequio alle tradizioni teatrali italiane.

Ma è soprattutto il personaggio femminile italiano che comincia ad attirare l'attenzione dei filmmakers americani. The Nightingale (1914) propone Ethel Barrymore, al suo debutto cinematografico, nel ruolo di Isola. A New York, il suonatore d'organetto Tony Franti rimane vedovo, con la figlia Isola dalla bella voce e il figlio Andrea, affiliato alla Mano nera. L'uomo viene ucciso da una bomba messa dall'organizzazione e la ragazza, rimasta orfana, studia canto con le segrete donazioni di Charles, figlio di un ricco banchiere. Dopo un felice debutto nell'Aida, a Parigi, questi, ubriaco, cerca di sedurla, ma lei lo respinge. Diventata una cantante famosa, si esibisce al Metropolitan e Charles, pentito, la chiede in moglie. Isola accetta e si inserisce nella buona società, ma dal passato riemerge il fratello, che va a rubare proprio a casa del banchiere, rimanendo ferito. La sorella, ignara del suo crimine, lo cura, ma il marito l'accusa di essergli infedele, per cui Isola se ne va, insieme col fratello, scambiato per il suo amante, e con il figlio. Quando Andrea muore, Charles scopre la verità e riprende con sé moglie e bambino. Il dettaglio della trama permette di rilevare il persistere di alcuni tratti dell'immagine italiana, che arrivano immutati fino ai giorni nostri: la loro affiliazione a società segrete criminali, la forza degli affetti familiari e la presenza della musica. Oltre al permanere del logoro suonatore d'organetto, si coglie l'emergere del motivo, tipicamente americano, dell'ascesa sociale, che si propone con crescente frequenza, per le donne, in guisa di un matrimonio d'amore, fortunosamente ricco.

Il melodramma di ambiente immigrato assume spesso i caratteri del cautionary tale, dell'apologo volto a mettere in guardia le fanciulle sui rischi della metropoli. Per esempio, in The Pulse of Life (Rex Ingram, 1917), la figlia di un pescatore di Capri viene convinta a trasferirsi in America da un italoamericano ricco, che, però, l'abbandona, costringendola a diventare una ballerina (ovvero, fuori di metafora, a usare il corpo per mantenersi). Il fratello la raggiunge per vendicarne l'onore e accoltella il seduttore, facendo ricadere, suo malgrado, la colpa sul pittore americano di cui la ragazza si è, nel frattempo, innamorata. Autodenunciandosi la donna salva l'uomo che ama e potrebbe sperare in una riconciliazione; decide invece di tornare in patria, perché ritiene di non essere degna di sposare l'artista. Il percorso da ingenua a prostituta a redenta è uno dei morality tales più insistiti nell'educazione cinematografica della giovane immigrata, costretta qui al rientro in patria per non aver saputo resistere alle tentazioni della nuova civiltà. Questi film si concludono di frequente con nobili sacrifici: le rinunce anzi sono più comuni che il coronamento di sogni e aspirazioni – un dato significativo, dal punto di vista ideologico, nella messa in scena dell'italiano, cui non toccano ancora degli happy endings. Attraverso le figure femminili comunque si profilano per i personaggi italiani ipotesi di integrazione, soprattutto attraverso il matrimonio, in un lento dissolversi della minaccia sessuale e eugenetica che la loro incerta appartenenza razziale suscita nell'immaginario.

#### 3. Gli anni venti

Negli anni venti si evidenzia una svolta nella rappresentazione dell'italiano, anche perché il contesto storico è mutato, per quanto tra spinte contraddittorie. Nel 1924 gli Stati Uniti confermano le quote restrittive per l'emigrazione, già imposte nel 1920, e l'odio xenofobo sembra per un attimo placarsi, quando i cancelli del cielo si chiudono all'immigrazione indesiderata. Il governo americano, nel 1925, lancia un segnale positivo al regime fascista, cancellando due terzi dei debiti di guerra, su pressione del mondo finanziario, intenzionato a investire in Europa. In questi anni infatti (e fino all'intervento in Etiopia) Mussolini è popolare in Nord America, per il suo anti-comunismo e per l'impegno modernizzatore.

L'impatto di questo nuovo scenario modifica in modo disomogeneo l'immagine cinematografica italoamericana ma permette che attori italiani interpretino personaggi italiani con crescente frequenza, come nel caso di Frank Puglia, che aveva esordito con Griffith in un ruolo di comprimario nelle Due Orfanelle, accanto alle sorelle Gish. In The Beautiful City (Kenneth Webb, 1924), New York, vivono i fratelli Gillardi, Tony (Richard Barthelemess), umile venditore di fiori, e Carlo (Frank Puglia), arricchitosi col crimine, ma figlio prediletto di Mamma Gillardi. Carlo è agli ordini di Nick Da Silva (William Powell), che gestisce i suoi loschi affari sotto l'apparenza di un teatro cinese; ma è Tony, innamorato di Mollie O'Connor (Dorothy Gish), che finisce in prigione, per coprire il fratello e non addolorare la madre. Alla fine, però, tutto si risolve per il meglio: il bravo figliolo può sposare la sua ragazza e guardare felice con lei il panorama dell'amata città. Dal punto di vista narrativo il film si propone come il prototipo dei melodrammi cinematografici ambientati a Little Italy, nei quali ricorrono vecchie "madri dolorose", i due fratelli in contrasto e la condanna ingiusta; un calco che ritorna quasi ossessivamente, soprattutto nel sonoro, arrivando fino a The Funeral (Fratelli, 1996) di Abel Ferrara.

A sua volta Cesare Gravina interpreta *The Man in Blue* (Edward Laemmle, 1925) nel ruolo del fiorista Tony Sartori, padre di una ragazza, corteggiata sia da Tom, un poliziotto irlandese, sia da un ricco italiano, che la rapisce, dando modo a Tom di salvarla. *Puppets* (George Archinabaud, 1926) coinvolge Guglielmo Ricciardi, qui aiutante del burattinaio italiano, interpretato da Milton Sills. Questi parte per la guerra, ma, mentre è al fronte, un cugino gli "ruba" la fidanzata; diventato sordo durante un'azione militare, viene rimpatriato, ma traumatizzato dal rapimento della sua amata, recupera sia l'udito che la ragazza. Nella seconda metà degli anni venti, la guerra assume infatti una rilevante funzione narrativa. Nel contesto bellico il problema etnico viene affrontato anche come questione interculturale, ad esempio in *Sally in Our Alley* (Walter Lang, 1927) e *We Americans* (Edward Sloman, 1928), che racconta di tre personaggi (un ebreo, un italiano e un americano) che hanno combattuto in guerra; tornati a casa l'italiano, pur avendo perso una gamba, sposa la fidanzata

tedesca. Anche una delle rare incursioni nel mondo dell'emigrazione italoamericana del siciliano Frank Capra, *For the Love of Mike* (1927), propone un intreccio multiculturale: nei *tenements* di Hell's Kitchen, un sarto ebreo, un droghiere tedesco e uno spazzino irlandese adottano il trovatello (italiano) Mike, che da grande va al college e ha una fidanzatina italiana (Claudette Colbert, al suo esordio). Scapestrato più che criminale, Mike perde al gioco e, per pagare il suo debito, dovrebbe impedire alla barca di Yale di vincere, ma davanti ai suoi tre padri e alla ragazza, si ravvede e porta il suo equipaggio alla vittoria.

Alcuni italoamericani come Capra (o lo scrittore John Fante) sono in perenne conflitto con i pregiudizi che li circondano e con le resistenze culturali della famiglia d'origine rispetto all'assimilazione. Questo contrasto interiore marca profondamente la carriera creativa e la personalità di chi lo ha affrontato, risolvendosi, talvolta, in un forte bisogno di affermazione. Da un lato dunque Capra e Fante sembrano allontanarsi dalle radici italiane, dall'altro, però, il loro successo, negli anni trenta, modificherà, a livello di opinione pubblica, l'immagine della comunità italoamericana, che comunque rappresentano in un cognome che non viene rinnegato.

È di origini italiane anche Frank Borzage, autore del film che chiude questo segmento, Street Angel (L'angelo della strada, 1928), che propone una rappresentazione di svolta nell'immagine dell'Italia e degli italiani, nell'accurata evocazione figurativa di Napoli e nell'empatia verso i personaggi. Nel film la coppia Janet Gaynor-Charles Farrell si muove in una Napoli che, come dice la didascalia iniziale, è "ovunque", perché "in ogni città... in ogni strada... noi passiamo accanto, senza saperlo, a esseri umani resi grandi dall'amore e dall'avversità". Il film si apre con una carrellata tra le gente dei vicoli, con i suoi affanni e affari quotidiani, nell'indifferenza verso i problemi altrui: una Napoli pittoresca, ma avvolta nella nebbia e crudele come una metropoli. Angela ruba per curare la madre malata, incontra il pittore Gino che la trasfigura in una madonna, ma viene arrestata e finisce in prigione. I due si perdono; quando tutto sembra davvero finito, si ritrovano invece in una chiesa, davanti all'icona angelicata della fanciulla. In Street Angel la religiosità si fonde con un sentimentalismo che restituisce ai personaggi (italiani) un calore autentico. Angela-Gaynor e Gino-Farrell sono i consueti protagonisti borzageani, umili e marginali, ma capaci di grandi sentimenti che permettono loro di superare, con la forza spirituale, le avversità e, in questo caso, le ingiustizie. Il loro essere napoletani e universali allo stesso tempo è uno dei miracoli del cinema hollywoodiano di quegli anni, che si rispecchia anche nella ricostruzione degli ambienti, da un lato così accurata da poter sembrare autentica, dall'altro percorsa da inattesi tocchi espressionisti, quali la nebbia e caravaggeschi contrasti di luce e ombra. Forse anche per la sua identità nazionale (il padre era trentino), Borzage offre finalmente una visione sentimentale ma empatica dell'italiano, incarnata da Angela, vittima dei pregiudizi, eppure capace, con l'intensità e la purezza del suo desiderio, di trasformare la realtà in miracolo – una degna conclusione davvero per il capitolo del muto americano.

L'affastellarsi di tante trame stereotipiche può risultare indigesto, ma la meccanicità degli intrecci lascia filtrare le variazioni nella rappresentazione dell'immigrato. L'immagine cambia, perché, negli anni venti, cambia il contesto storico di riferimento, per l'emigrazione italiana. Dopo la prima guerra mondiale infatti, un grande flusso di persone di colore si sposta dal Sud degli Stati Uniti verso le zone industriali del Nord e dell'Est, andando a sostituire i lavoratori immigrati sia nell'economia sia nelle paure razziali degli americani. Lo scambio funzionale tra immigrati e neri costituisce una svolta cruciale, ma lo scenario è troppo complesso perché la rete di pregiudizi e negazioni si sciolga in tempi rapidi. Pur non essendo più il nemico pubblico numero uno, l'immigrato resta un elemento di crisi nel racconto cinematografico, ma con funzioni più articolate.

Nei film degli anni venti popolati dagli italiani, il melodramma domina incontrastato: ora operistico, quando i motivi della gelosia o della vendetta prevalgono, ora in versione feuilleton, quando assumono rilievo i temi sociali, spesso ridotti a storie di orfani, di ragazzi senza famiglia – in senso lato, secondo la duplice accezione di home (la casa e la patria): ragazzi senza patria. Dallo sfondo emergono inoltre attori italoamericani, talvolta comprimari, che rendono "visibile" e attivo il personaggio italiano, senza occupare, però, il centro della scena. Nel contempo questi sono gli anni della Red Scare, della violenta repressione anti-operaia e xenofoba, che l'imposizione delle Quote argina, ma non traduce in tolleranza. La contraddizione interna a questi fattori socio-ideologici si traduce in una rappresentazione cinematografica non lineare dell'italoamericano, che oscilla tra polarità opposte, o che problematizza in modo complicato la tensione tra etnia dell'attore e etnia rappresentata.

# 4. Il sonoro: tra gangster e musical

La voce "Italian Americans" degli indici tematici del catalogo Within Our Gates dell'American Film Institute per gli anni trenta rivela una rilevante presenza di personaggi italiani in due generi opposti, il gangster e il cinema musicale, e il ricorrere del palermitano Henry Armetta, dell'ispanico Leo Carrillo e del rumeno Edward G. Robinson, nel casting dell'italoamericano. La filmografia di Edward G. Robinson evidenzia inoltre l'intercambiabilità etnico-razziale: il "tipo etnico", come Robinson o John Garfield, diventa una sorta di jolly, utilizzabile in diverse situazioni socio-culturali. L'intercambiabilità funziona anche a livello narrativo, per cui la letteratura di ambientazione ebraica può trasformarsi in vicenda italoamericana o, più tardi, afro-americana. Questa strategia rende più generica la tematica etnico-razziale e rimescola il profilo dell'americanità; allo stesso tempo permette ai produttori hollywo-odiani, in maggioranza ebrei, di tenere sullo sfondo la propria problematicità etnica, evitando inoltre di proporre tra i gangster o le figure socialmente meno accettabili i

propri correligionari, sostituendoli con gli italiani – pittoreschi, sentimentali e ottimi interpreti della cultura popolare come gli ebrei stessi.

La Depressione e il New Deal introducono nel cinema hollywoodiano una maggiore consapevolezza sociale, mentre il sistema di autocensura, il Codice Hays, incoraggia una rappresentazione generica dell'etnicità, per evitare incidenti diplomatici.

Secondo studiosi come Paola Casella, la rappresentazione dell'italiano nel cinema americano si dividerebbe in modo bipolare tra *latin lover* e gangster, mantenendo la passionalità al centro. In realtà, un'ordinata campionatura diacronica dimostra che negli anni trenta i ruoli non si sistemano affatto intorno a questi due nuclei, perché all'epoca non vi è un *latin lover* che sia con regolarità italiano, come personaggio o come interprete.

Nel cinema sonoro l'italiano rimane "altro": è ancora un intruso, un *alien*, ma cerca il successo e la legittimazione, facendosi valere con la mitragliatrice del gangster, oppure con i guantoni da boxe o una canzone; elemento forte di continuità, in tutti i generi, l'associazione con la musica.

Il genere gangster recupera spunti del melodramma urbano, trasformati dal potenziale trasgressivo consentito da una società in crisi per la Depressione, e dalle possibilità del sonoro, col crepitio della mitragliatrice o lo stridio dei freni dell'auto nella notte, pronta a scaraventare un cadavere sul selciato. Apre la serie Broadway (Paul Fejos, 1929), ambientato a New York, in cui il siciliano Paul Porcasi interpreta Nick Virdis, un gangster mediterraneo, proprietario di un elegante night club. Il locale notturno diventa infatti uno spazio prototipico della formula, in quanto luogo deputato allo spaccio degli alcolici di contrabbando e all'erotismo delle ragazze, che esibiscono corpo e voce per un pubblico maschile, disposto a pagare per le loro grazie – metafora della prostituzione (altro grande business del crimine organizzato). Mentre si apre la sequenza dei gangster italiani d'alto rango, del Piccolo Cesare - Rico Bandello - E.G. Robinson e di Scarface - Tony Camonte - Paul Muni, il Nick di Broadway è un criminale dall'etnia sfumata, interpretato, però, dall'italiano Porcasi. Il cinema americano di regola non affida il personaggio del gangster a interpreti italoamericani, anche per le violente reazioni del governo fascista davanti all'identificazione gangster = italiano.

Assieme a Eduardo Ciannelli, George Raft e Jack LaRue (questi ultimi non etnicamente identificabili, però, per via del nome), Paul Porcasi è uno dei pochi italo-americani a popolare il cinema gangster. In *Gentleman's Fate* (Mervyn LeRoy, 1931) per esempio, ha il ruolo del segretario Mario, che rivela a Giacomo Tomasulo (John Gilbert) le origini italiane, incluso un fratello nel business degli alcolici di contrabbando, in cui Giacomo si lascia coinvolgere, fino a un tragico finale. Trattando di italiani infatti, gli affetti familiari possono diventare più facilmente una motivazione dei comportamenti criminali, dei quali si occulta così la matrice socio-economica.

Non è un vantaggio da poco nell'affrontare una questione problematica come il crimine organizzato e la sua relazione con il capitalismo. Forse ciò aiuta a spiegare l'associazione costante tra italoamericani e gangster cinematografici: lo stereotipo dell'immigrato italico permette infatti di ascrivere violenza e motivazioni nel privato piuttosto che nel sociale, magari nel patologico, piuttosto che in un'idea troppo sfrontata di *self-made man* dal business illegale. Una simile possibilità drammaturgica non va sottovalutata, soprattutto in considerazione delle aspettative secondo le quali gli immigrati italiani sono associati sia a comportamenti fuori della legge, che alla lealtà all'interno della famiglia e dell'amicizia.

Sono ovviamente italoamericani i personaggi di Rico in Little Caesar (Piccolo Cesare, Mervyn LeRoy, 1931) interpretato da Edward G. Robinson, e di Tony Camonte in Scarface (Howard Hawks, 1932), cui dà vita il polacco Paul Muni. Robinson era già stato un odioso gangster italiano in Night Ride (John Robertson, 1929), ma in Piccolo Cesare interpreta un piccolo criminale italoamericano, dai risvolti tragici. Invidioso della fama dei gangster, egli raggiunge la metropoli insieme con un amico ballerino, Joe Massaro (Douglas Fairbanks jr.), il quale fa carriera nello spettacolo, mentre lui conquista sempre più potere nella gerarchia criminale e sul territorio. Circondato, nel club Palermo, da loschi figuri dai comportamenti brutali, Rico veste in modo pacchiano, con l'anello al mignolo, i completi gessati e le scarpe bicolori, dando corpo all'iconografia del gangster italoamericano. Ciò che lo trasforma nel finale in un eroe tragico è la consapevolezza dei propri limiti, la sfida a un sistema che lo rifiuta, e la solitudine, l'aver perso Joe, l'amico più caro, che non ha coraggio di uccidere, neppure sapendo del suo tradimento. Questa relazione tra un gangster e un ballerino complica non poco la struttura profonda del genere, introducendo una sorta di patologia sessuale – una misoginia che emerge con caratteri più netti nel cinema noir successivo, e non è limitata al gangster italoamericano (basti pensare al pompelmo che James Cagney strofina sul volto della sua compagna in Public Enemy, Nemico pubblico, William Wellman, 1931). Rico inoltre muore solo, ma con una consapevolezza della propria immagine pubblica che funge anch'essa da modello per il genere.

In *Little Caesar* non si segnalano interpreti italoamericani, mentre il cast di *Scarface* comprende George Raft nel ruolo di Guino (sic), braccio destro di Tony, Ines Palange in quello della madre, e Henry Armetta nella parte di Pietro, il barbiere che aiuta Tony a far fuori Johnny Lovo. Nel film appaiono elementi di lunga durata quali il suonatore di organetto e la figura della madre che, come quella televisiva di Tony Soprano, finge di mediare, ma in realtà semina zizzania tra i figli. La cucina in cui ella si muove, in una presenza impregnata di familismo e passioni forti, è uno spazio così italoamericano, caldo e disordinato a un tempo, da rappresentare una cesura quasi simbolica rispetto agli sfavillanti ambienti mondani del Paradise Club, che Tony inizia a frequentare, ai primi successi. Le figure della madre e del suonatore di organetto, le tovaglie a scacchi e i fiaschi di vino sono residui di pregiudizi radicati, ma anche

tocchi scenografici pittoreschi, pezzi significativi dell'identema dell'italiano, rintracciabili persino nei corti di Griffith.

Data l'abitudine di fischiettare mentre spara e la curiosità per il teatro, Tony introduce un'altra connotazione etnica, fissatasi nello stereotipo: l'adesione alla cultura dello spettacolo, spesso musicale. Per quanto rozzo appaia, il gangster italoamericano (come il vero Al Capone) è in grado di apprezzare l'opera, che invece è un gusto acquisito, una forma di legittimazione socio-culturale, per l'americano medio. Il gangster dunque scardina la forbice tra l'Italia delle arti e della musica e gli italiani pezzenti, risintetizzando, a suo modo, natura e cultura, Italia e italiani. Questa ricchezza di connotazioni culturali è la sorgente di un'energia mitopoietica che non va sottovalutata.

Tony è proposto, però, come un essere primitivo, uno scimmione ingenuo, che imita i gesti di chi gli sta intorno e sembra scambiare lo slogan al neon "Il mondo è tuo" per una proposta autentica, lasciandosi andare a una violenza pre-civile, infantile, a sentimenti così primari da sfiorare l'incesto. L'associazione che il film propone tra i Borgia e le vicende di Cesca e Tony crea uno sfondo da grand'opera alla tensione trasgressiva del loro rapporto e contribuisce a costruire intorno al gangster italoamericano un'aura romantica ed epica, dalla quale non si torna più indietro. Anche il titolo di Little Caesar evoca fasti imperiali e lotte per il potere, muovendo in direzione della tragedia elisabettiana, ambito drammatico in cui il gangster italo-americano sembra muoversi con naturalezza, fino al Padrino. Qualsiasi punizione o morte ignominiosa tocchi al criminale, la sua figura rimane scolpita nell'immaginario collettivo; assieme all'automatica associazione con la comunità italoamericana. Comunità che già allora si mobilita contro questa identificazione: "Il Giornale d'Italia" chiede che Scarface sia proibito; l'ambasciatore italiano a Washington esercita forti pressioni sull'ufficio per l'autocensura perché la nazionalità del criminale venga modificata. In risposta a queste polemiche (e a quelle relative all'eccesso di violenza e all'uso delle armi nel film) la produzione integra la pellicola con una nuova sequenza, che mette in scena una discussione su questi temi nella redazione di un giornale, fornendo una risposta testuale ai detrattori del genere rispetto alla violenza criminale. Nella sequenza in questione il direttore del quotidiano afferma che il problema non è quello di togliere i gangster dalla prima pagina, ma di cacciarli dal paese. Si dà per scontato infatti che siano stranieri; preoccupato, il rappresentante della comunità italo-americana sottolinea: "Essi non portano altro che vergogna al mio popolo". Il problema suscitato dalla serie televisiva dei Soprano dunque ha almeno settant'anni. Per tacitare le critiche anche su un altro piano, la sceneggiatura di Scarface riprende con fedeltà documentaria gli episodi più noti della lotta tra bande scatenata da Al Capone negli anni venti, come l'omicidio nel ristorante o quello nel negozio di fiori. Ancora una volta, però, il mito scavalca la realtà, e nonostante le proteste de "Il Giornale d'Italia", della diplomazia italiana e delle associazioni italoamericane, violenza gangsteristica e italoamericani formano una sintesi da allora inseparabile.

La questione del casting, in questo genere, non è di poco conto e la cautela di Hollywood si conferma nell'utilizzo di due italoamericani dal nome straniero, George Raft e Jack La Rue, nel cinema gangster. Negli anni trenta e quaranta La Rue, ovvero Gaspare Biondolillo, interpreta il criminale in una trentina di film, ma è un gangster italiano solo in Headline Shooter (Otto Brower, 1933), His Night Out (William Nigh, 1935), I Demand Payment (Clifford Sanforth, 1938) e in East of the River (Alfred Green, 1940). Nello stesso periodo Raft è, sugli schermi, un ballerino o un musicista italoamericano molto più spesso che un criminale italiano, per quanto il suo ruolo più memorabile sia proprio quello del luogotentente di Tony in Scarface, ed egli abbia la parte del protagonista in She Couldn't Take It (Tay Garnett, 1935), nei panni di un gangster italiano. In questo comedy-drama egli interpreta Joe Ricardi, un gangster che si vanta con il banchiere, suo compagno di cella, di essere un uomo d'affari come lui. I due si alleano per portare ordine nella disordinata famiglia del finanziere e, uscito di prigione, Ricardi gestisce gli affari dell'amico e ne sposa la figlia. L'analogia tra criminalità e imprenditoria finanziaria viene dunque scherzosamente enfatizzata già in questa pellicola, proponendo inoltre, con Raft, un gustoso profilo di rude uomo d'azione, che sa imporre un'autorità maschile nella famiglia WASP.

Altri film degli anni trenta associano crimine e italoamericani potendo contare sulla fisionomia da "city boy", alla Bogart, ma con un tocco italiano, di Eduardo Ciannelli. In *Marked Woman (Le cinque schiave*, Lloyd Bacon, 1937) egli propone l'agghiacciante perfidia di Vanning (nella realtà, Lucky Luciano), impegnato nella gestione del racket della prostituzione, che sfregia una prostituta pentita (Bette Davis) colpevole di aver svelato i suoi loschi traffici al pubblico ministero (Humphrey Bogart). Non è propriamente un film di gangster *Winterset* (Alfred Santell, 1936), ispirato al caso Sacco e Vanzetti, in cui Ciannelli offre un'interpretazione memorabile dell'omicida, Trock, un personaggio tra sindacalismo e malavita, erede della sovrapposizione del muto tra anarchia e Mano Nera.

Per l'italoamericano modi legittimi di realizzazione e integrazione non sono agevoli, quindi il suo comportamento criminale trova una giustificazione narrativa nel genere gangster, che finisce per dire molto più di quel che sembri, rispetto alle difficoltà nell'inserimento sociale di questo immigrato.

Si discute di successo anche in altri generi abitati dall'italoamericano quali il musical, ma in questo caso il suo inserimento è assai più naturale e positivo, sia come personaggio sia come interprete. Il decennio si apre alla grande con la diva Greta Garbo impegnata a interpretare la soprano italiana Rita Cavallini in *Romance (Romanzo*, Clarence Brown, 1930; nel film appaiono anche Henry Armetta e Rina De Liguoro). Il cinema di ambiente musicale propone spesso personaggi italiani, come il Gardoni (William Powell) di *Behind the Make Up* (Robert Milton, 1930) o il Tony (Leo Carrillo) di *Men Are Such Fools* (William Nigh, 1932). *Let's Sing Again* (Kurt Neumann, 1936) è un "dramma con musica" in cui un ragazzino prodigio dell'epoca

che non sa di essere napoletano e figlio di musicisti, scappa da un collegio e viene allevato dal guitto Joe-Armetta, col quale ritrova il vero padre, cantante di successo. Ambiente musicale italiano persino per i fratelli Marx di *A Night at the Opera* (Sam Wood, 1935); da non dimenticare inoltre il dettaglio che Chico è un Marx italoamericano. *Song of the City* (Erroll Taggart, 1937) si svolge a San Francisco e racconta di una famiglia italiana di pescatori, che soccorre un giovanotto ricco, caduto in acqua perché ubriaco, ma scambiato per un aspirante suicida. Nasce una simpatia tra l'americano e Angelina, innamorata del connazionale Mario, che le ha promesso di mandarla a studiare canto a Milano. Complicano la vicenda il *racketeer* Tony (Frank Puglia) che impone il *pizzo*, un fratello che rifiuta una borsa di studio e pescherecci dati alle fiamme per ritorsione: un armamentario italo-americano mobilitato, però, con la variante di un progetto di mobilità sociale, perseguito intenzionalmente dagli immigrati.

L'aspetto più interessante comunque della grande ondata musicale che invade gli schermi è la presenza di interpreti italiani in ruoli di protagonista. L'opzione era già scattata ai tempi del muto con lo sfruttamento della celebrità di Enrico Caruso e Lina Cavalieri, ma naturalmente il suono pone musica e voce in primo piano, stimolando l'arruolamento di cantanti in grado di sfruttare l'ugola quanto un aspetto fisico gradevole. Non sono pochi perciò i cantanti italiani che arrivano sugli schermi americani negli anni trenta, ora dall'Italia, come Nino Martini, ora da Little Italy, come le sorelle Caselotti. Le vicende biografiche del veronese Nino Martini rappresentano la tipica storia dell'emigrante di successo: scoperto nei teatri di Parigi da Jesse Lasky della Paramount, viene scritturato per lavorare nei corti musicali prodotti dalla casa e a metà degli anni Trenta interpreta, come protagonista, tre film musicali di buon livello: Here's to Romance (Canto d'amore, Alfred Green, 1935), The Gay Desperado (Notti messicane, Rouben Mamoulian, 1936) con Ida Lupino, Leo Carrillo e Misha Auer, e Music for Madame (Musica per signora, John Blystone, 1937), a fianco di Joan Fontaine. Martini è così popolare che è a lui che pensa Dino Crocetti quando sceglie come nome d'arte Dean Martin.

Un altro genere popolato con frequenza dall'italoamericano è quello pugilistico. La presenza italiana nell'ambiente della boxe appare fin dal muto, associata alle interpretazioni, spesso parodistiche, di Bull Montana, il pugile Luigi Montagna. Negli anni Trenta l'associazione narrativa tra pugilato e italoamericani si fa stretta, quando lo stesso Primo Carnera interpreta a Hollywood *The Prizefighter and the Lady* (W.S.Van Dyke, 1933). In *Kid Galahad (L'uomo di bronzo*, Michael Curtiz, 1937) il Kid è WASP, ma è italoamericano il suo manager, Nick Donati (Edward G. Robinson). *Golden Boy (Passione*, Rouben Mamoulian, 1939) conserva tracce forse eccessive del fatto che il protagonista nel lavoro teatrale originario di Clifford Odets fosse un ragazzo ebreo. Il pugile-violinista Joe Bonaparte inoltre viene interpretato da un improbabile William Holden. Il film mette in scena il conflitto del ragazzo,

diviso tra la passione per il violino e la fama (e i soldi) che gli può dare la boxe. Per quanto il padre di Joe (Lee J. Cobb) sia uno stereotipato padre italiano coi baffi, che fa il salumiere, gesticola e canta, il conflitto che si innesca, tra il successo economico e una cultura tradizionale associata alla musica, richiama il dibattito interno a *The Jazz Singer (Il cantante di Jazz*, Alan Crosland, 1927) e alla comunità ebraica, piuttosto che a quella italiana, dove la musica non è un'alternativa, ma coesiste in tutti gli ambienti, dai night club dei gangster alle barche dei pescatori di San Francisco. Nel film inoltre ha un ruolo di rilievo il manager-gangster Eddie Fuseli, interpretato dal maltese (ma considerato a tutti gli effetti italoamericano) Joseph Calleia. Gli stereotipi del ciclo pugilistico cominciano quindi a prendere posto ordinatamente sullo schermo, ma vengono messi davvero a fuoco, soprattutto in relazione alla cultura italoamericana negli anni quaranta, con *Somebody There Likes Me (Lassù qualcuno mi ama*, Robert Wise, 1956) su Rocky Marciano via via fino a *Raging Bull (Toro scatenato*, Martin Scorsese, 1980) su Jack LaMotta, e con i vari Rocky stalloniani.

Di grande interesse dal punto di vista dell'interazione musicale *Manhattan Merry-Go-Round* (Charles Riesner, 1937), con Leo Carrillo nel ruolo di Tony Gordoni, un gangster che compra una casa discografica, il cui cast include le orchestre di Cab Calloway, la Cowboy Band di Gene Autry e Louis Prima, proponendo musica italoamericana moderna. Il mélange tra musica italoamericana, afro-americana e country è d'altronde una commistione che avveniva normalmente nei luoghi di spettacolo all'epoca. Il film comprende anche un *cameo* di Joe Di Maggio, ovvero della star italiana del più americano degli sport, il baseball, evocando il caso più popolare all'epoca di un'assimilazione italoamericana di successo.

La grande crisi e il New Deal imprimono dunque un'accelerazione al processo di assimilazione, in cui il cinema svolge una funzione importante, proponendo modelli positivi di comportamento e facendosi cassa di risonanza dei valori americani.

Agli inizi degli anni quaranta, mentre i nazisti marciano inquietanti in alcuni film americani, mettendo in allarme il paese, i fascisti italiani non vengono in pratica rappresentati, con la gustosa eccezione, se vogliamo, del Napaloni de *The Great Dictator (Il grande dittatore*, Charlie Chaplin, 1940), a testimonianza della complessa relazione che gli Stati Uniti intrattengono con il fascismo.

Chiudono comunque il periodo su una nota cupa due film significativi del 1940, *They Drive By Night* (*Strada maestra*, Raoul Walsh) e *East of the River* (*Non mi ucciderete*, Alfred Green), due noir prodotti dalla Warner, che hanno per protagonisti coppie di fratelli italiani. In *They Drive By Night* George Raft e Humphrey Bogart interpretano i fratelli Joe e Paul Fabrini, camionisti italo-americani, che cercano di guadagnare abbastanza denaro per comprasi un camion, ma vengono travolti dal desiderio per una ragazza WASP Lana (Ida Lupino, di origini italiane troppo lontane nel tempo per rivendicarle), che, pur se innamorata di Joe, distrugge le loro vite. Il sogno americano assume dunque i toni cupi del noir anche per l'italoamericano che

lavora sodo e non cede alle attrattive del denaro facile del crimine o alle carriere nello spettacolo e nello sport. Anche East of the River riprende il tema dei due fratelli in conflitto, ma bisogna soffermarsi prima sui suoi credits, che ne fanno un testo chiave, un momento di passaggio in cui la cultura italoamericana acquista spessore e un'evidenza che si ritrova in modo organico nel cinema americano solo nel dopoguerra. Infatti, oltre ad avere tra i suoi interpreti Jack LaRue, nel ruolo del gangster Scarfi, il soggetto originale del film è scritto dall'italoamericano John Fante, romanziere e sceneggiatore, che sul finire degli anni Trenta si impone all'attenzione del pubblico americano, scrivendo in inglese i suoi romanzi. L'intreccio di East of the River ruota intorno al solito nucleo della famiglia e della scelta tra retta via e denaro facile: una donna italoamericana, Mama Teresa, laboriosa proprietaria di un ristorante nel Lower East Side, cerca di allevare nell'onestà il figlio Joe, ma questi, assieme all'amico fraterno Nick, si mette nei guai e rischia il riformatorio. Mama Teresa riesce a convincere il giudice ad affidarle i ragazzi, adottando Nick, ma mentre Joe (John Garfield) prende una brutta piega, Nick studia e si laurea, per quanto sia proprio il fratello malavitoso a pagargli la scuola. Da adulti i due vengono divisi ancora una volta dall'amore di una donna, la fidanzata di Joe, Laurie, che non è propriamente una brava ragazza, ma scopre inattese virtù domestiche accanto a Mama Teresa e si innamora del fratello buono. Joe tenta di ricattarla, ma la madre, scoperta la sua infamia, lo disconosce. Perdente come ogni eroe noir, ma fedele al proprio codice d'onore, Joe conduce Laurie all'altare, a sposare Nick, facendo in modo di farsi arrestare, pur di non cadere nelle mani del gangster Scarfi. Per gradi infatti, il senso dell'onore dell'italiano è diventato spendibile non più come appartenenza a una tribù estranea, ma come valore personale, virtù da cavaliere solitario, in un mondo dove luci e ombre si confondono. Una chiusa amara per un decennio in cui l'italoamericano si è comunque guadagnato un cittadinanza americana effettiva ed è coinvolto in misura diversa nella messa in scena della propria cultura. L'affermazione di Pietro Di Donato e John Fante implica l'ingresso di una componente italoamericana nella letteratura statunitense; in particolare il lavoro di Fante come sceneggiatore consente di portare nel cinema una visione autentica e vitale dei conflitti culturali della comunità italoamericana.

La forbice tra l'Italia (fascista) e gli italoamericani non si chiude dunque neppure negli anni trenta, ma la figura del gangster, a sorpresa, combina cultura, opera lirica, i Cesari e i Borgia, con i sogni di mobilità sociale dell'immigrato, riunendo in modo perverso l'Italia colta con l'italoamericano "alien-intruder". Ironicamente il gangster rappresenta infatti la forma di assimilazione dell'italiano nel mito americano per eccellenza - quello del successo, dell'affermazione aggressiva e combattiva di sé, rimescolando nell'operazione radici e futuro, megalomania e disperazione.

# 5. Gli anni cinquanta: tra neorealismo e legittimazione culturale

Dopo la seconda guerra mondiale gli equilibri internazionali e la guerra fredda trasformano profondamente i rapporti tra Italia e Stati Uniti, ma soprattutto, come racconta Martin Scorsese nell'intenso documentario *Il mio viaggio in Italia* (1999), l'affermazione del neorealismo cambia l'immagine dell'Italia, permettendo agli emigrati di scoprire con orgoglio un primato culturale in un mezzo così "americano" quale il cinema. L'associazione con il neorealismo, che ha un'influenza di lungo periodo sui *filmmakers* italoamericani, agevola inoltre l'utilizzo dell'interprete immigrato. Cresciuti in un teatro verista e versatile, i *performers* italoamericani non sono poi così lontani, nelle loro esperienze professionali, dai colleghi italiani, soprattutto nella grande scuola del varietà, che frequentano sia Anna Magnani e Fabrizi, che Ines Palange e Vincent Gardenia. L'appartenenza alla stessa sfera culturale rimette in gioco, ora sì in modo virtuoso, un'equipollenza dell'interprete italoamericano con quello italiano.

Molti sono i film che negli anni cinquanta fanno tesoro dell'esperienza neorealista italiana, importandola attraverso le sue star nei film con Anna Magnani e in seguito con Sophia Loren (ma anche con Gina Lollobrigida, Marisa Pavan, Annamaria Pierangeli) in cui spesso una donna italiana, sposata magari con un connazionale emigrato, introduce la sensualità mediterranea in un'America refrattaria, come in *The Rose Tatoo (Rosa tatuata*, Daniel Mann, 1955), scritto apposta per la Magnani da Tennessee Williams, che le fa guadagnare l'oscar, e in cui appaiono diversi interpreti del teatro italiano in America quali Mimì Aguglia e Sandro Giglio, o *Wild Is the Wind (Selvaggio è il vento*, George Cukor, 1957) in cui la Magnani è affiancata da Joseph Calleia, o *Black Orchid (Orchidea nera*, Martin Ritt, 1959) con Sophia Loren, in cui appaiono Frank Puglia e Rosa Barbato.

In House of Strangers (Amaro destino, Joseph Manckiewicz, 1949) la veterana del teatro degli emigrati Ester Cunico Minciotti copre l'importante ruolo della moglie del banchiere padre-padrone (Edward G. Robinson), con l'italoamericano Richard Conte nel ruolo del figlio sensibile. La pubblicità del film sottolinea che si utilizzano attori del "teatro italiano di New York" e che si usa l'italiano anche nella versione americana: i parametri si sono davvero rovesciati quindi, se l'italianità di temi e interpreti diventa un fattore pubblicitario.

Il neorealismo influenza la rappresentazione stessa degli italoamericani, facendosi stile di presentazione nei film di ambientazione italiana; esemplare il caso di *Marty* (Delbert Mann, 1955) in cui la stessa Ester Minciotti è Teresa la madre del macellaio italoamericano, interpretato dall'italoamericano Ernest Borgnine, in un film che vince quattro Oscar per il suo ritratto "neorealista" della comunità immigrata, proposta nella sua gestione matriarcale. Ester interpreta un'altra figura di madre in *Full of Life (Piena di vita*, Richard Quine, 1956) con Judy Holliday e Richard Conte,

scritto e sceneggiato da John Fante e ambientato in una famiglia italoamericana. Nel film, una giovane moglie incinta (Judy Holliday) accetta per gradi l'italianità della famiglia del marito, uno scrittore italoamericano, alter ego dell'Arturo Bandini - John Fante, interpretato come sempre da Richard Conte. Motivo del contendere è la questione religiosa, che fino ad allora il cinema americano aveva scansato con cura: il padre muratore italoamericano vorrebbe infatti far risposare con rito cattolico i giovani sposi, mentre la madre esibisce una sua religiosità quasi superstiziosa. Anche questo film, come Marty, viene apprezzato dagli addetti ai lavori per i tratti realisti e per l'interpretazione degli attori italoamericani; scrive infatti l'Harrison Report: "Gli italoamericani sono interpretati da attori che sanno, fin nel più piccolo gesto, come queste persone agiscono e reagiscono". Silvio Minciotti, il marito di Ester, la affianca in quasi tutti i film da lei interpretati, inclusi The Undercover Man (Joseph Lewis, 1949), sulla cattura di Al Capone e Strictly Dishonorable (Matrimonio all'alba, Melvin Frank, 1951) di ambiente operistico; appare inoltre per conto suo in Deported (Robert Siodmak, 1950), come marito di Mimì Aguglia, e in Serenade (1956), con Mario Lanza, in cui lavorano anche Frank Puglia e Joseph Calleia. Minciotti, che in teatro ha avuto senza dubbio una carriera di profilo superiore rispetto alla moglie, ha una filmografia meno significativa, perché nel cinema del dopoguerra entrano in scena piuttosto le interpreti femminili italoamericane, perché cambiano i generi che il cinema pratica, quindi i ruoli potenziali: mentre si impongono il melodramma familiare e il dramma sociale, in cui dominano incontrastate le madri italoamericane, si sfoltiscono i gangster, dominatori degli anni Trenta. I Minciotti trovano dunque in tarda età una buona collocazione in un cinema hollywoodiano di profilo più alto, rispetto ai loro colleghi di epoche precedenti, perché è cambiato l'atteggiamento americano verso la comunità immigrata. E al di là della politica internazionale, le differenze si rilevano proprio nel cinema, dove il neorealismo spalanca le porte a una cultura italoamericana di segno diverso, anche a Hollywood.

# 6. Il cinema italaomericano contemporaneo

Una periodizzazione articolata si è dimostrata necessaria per capire quali tasselli si aggiungono, quali si spostano e, soprattutto, quando (e quindi perché) ciò avviene, nell'immagine dell'italiano proposta dal cinema americano. Il passaggio dalla Mano Nera al gangster, da *The Italian* al *Padrino* non è affatto meccanico. Se non si comprendono le possibilità combinatorie, che si articolano nel tempo, non si può capire la stabilità relativa dello stereotipo e la possibilità di usare la stessa immagine del criminale italo-americano, mangia-spaghetti, che ama la famiglia e i bambini, prima per terrorizzare l'America WASP negli anni dieci, poi per incuriosirla nei venti, affascinarla nei trenta e arrivare al culto trasgressivo dei Soprano oggi.

Dall'alto di una posizione socio-culturale consolidata, la comunità italoamericana attuale ha cominciato a guardare indietro, verso le radici, rivendicandole. Negli anni settanta, l'italoamericano si è mosso dalla marginalità al proscenio, fino a imporsi attraverso l'affermazione di tanti registi e attori italoamericani, che ha i caratteri di un fenomeno collettivo. L'imponente filmografia propone una galleria di corpi e di voci, non solo anagraficamente di origini italiane, ma espressione di una cultura italiana dello spettacolo diventata oggi, per loro tramite, dominante: De Niro, Pacino, Turturro, Travolta, Di Caprio, Stallone, Cage, ma anche De Vito, Aiello, Gardenia, Sciorra, Liotta, Pesci, senza dimenticare registi come Coppola, Scorsese, De Palma, Michael Cimino, Joe Dante, Abel Ferrara, Quentin Tarantino, Nancy Savoca, Penny Marshall (Marasciulli), Richard LaGravanese, Tom DiCillo e Marylou Tibaldo-Bongiorno. Evidente il ribaltamento avvenuto: nel muto americano gli attori italiani facevano apparizioni sporadiche e alla regia non si contavano molte firme in vocale, mentre ora sembra che il mondo dello spettacolo americano sia composto in prevalenza da italoamericani. Alle origini di questa cultura dello spettacolo la tradizione delle famiglie teatrali italiane, che coinvolge per esempio i Coppola, per via di Francesco Pennino, il nonno materno di Francis F. Coppola. Pennino era un musicista affermato, compositore di canzoni napoletane, che la madre del regista aveva portato anche in anni recenti a Piedigrotta; madre che, a sua volta, è stata attrice nella tipica azienda di famiglia del teatro italoamericano. I Coppola costituiscono una dinastia dello spettacolo, che include, tra gli altri, l'attrice Talia Shire, sorella del regista, Nicholas Cage, nipote, e lo stesso regista, che ama lavorare con ascendenti (il padre Carmine) e discendenti (i figli Sofia e Roman). Coppola esibisce orgogliosamente sia le origini italiane sia il debito familiare: è tornato in Italia per realizzarvi episodi dei vari Padrini (1972, 1974 e 1990) e ha arruolato tecnici del cinema italiano. Il regista inoltre, ha reso omaggio al nonno nel Padrino 2, mettendo in scena la canzone Senza mamma, tratta dalla sua più famosa sceneggiata, usando come fondale un'immagine che richiama il logo della casa di edizioni musicali Pennino, una baia immaginaria, in cui si rispecchiano da un lato il Vesuvio dall'altro i grattacieli di New York; sintesi perfetta, questa, dello spettacolo italoamericano, dei suoi debiti con il vecchio e il nuovo mondo. Nello stesso flashback Il Padrino 2 attribuisce a Vito Corleone esperienze che richiamano immagini e intreccio del già citato The Italian, nella messa in scena e nella tragica fine del neonato, rimandando al ciclo anti-italiano della Mano nera, con i tentativi di rapire ragazzine, il salumiere Luigi ecc. Solo che adesso queste storie, intrise di pregiudizi e ingiustizie, le racconta un italoamericano.

Difficile stabilire quanto sia cambiato invece lo stereotipo dell'italoamericano, che sembra uno dei più stabili nell'immaginario collettivo: cibo, mafia, passione e famiglia sono ancora gli ingredienti dominanti nel raccontare questa comunità. L'eredità di generazioni di attori immigrati e dei personaggi che ripetono sullo schermo produce una continuità che si va trasformando, però, da stereotipo a leggenda,

ostentando essa quei caratteri atemporali e astorici che segnalano un immaginario fortemente radicato nell'inconscio collettivo, ovvero una mitologia. I volti cambiano ma si assomigliano, come i personaggi interpretati da Gravina per Stroheim e quelli bruschi di Vincent Gardenia, che smentiscono lo stereotipo dell'italiano spaghetti, mandolini e buonumore, per proporre la versatilità magistrale di una maschera intrisa di umanità, a volte dolente, capace di scoppiare in risate liberatorie, esprimendo una varietà di emozioni, cui il contratto mondo interiore WASP non sa ancora dare sfogo.

Il Padrino con voce soffocata che sussurra "Questa è una proposta che non si può rifiutare", le camiciole sgargianti di Tony Soprano, le arie d'opera e le cucine che profumano di ziti al forno: l'immagine è talmente forte che il successo politico di una Nancy Pelosi o la figura dello sceriffo Rudolph Giuliani ci appaiono come delle anomalie più che delle regole nella percezione dei nostri connazionali americanizzati.

Nella stagione 1972-1973 Francis Coppola firma *Il padrino* e Martin Scorsese *Mean Streets*, testi basilari sia per la rinascita del cinema americano sia per la costruzione dell'immagine italaomericana. Se la prima osservazione è data per scontata, poca riflessione è stata fatta su questo secondo aspetto e sulla loro coincidenza: dal Padrino a Tony Soprano il dominio planetario dei media americani ha infatti la carismatica fisicità del gangster italoamericano. L'immagine della cultura italoamericana contemporanea sembra nascere con questi due film, che associano violenza e valori, religione e famiglia, la metropoli e il capitalismo avanzato con il melodramma meridionale. Questa rappresentazione degli italoamericani, riappropriata da registi col cognome in vocale, non è affatto lontana da quella del passato, imbevuta di pregiudizi, fissata nel fiasco di vino col piatto di spaghetti che troneggiavano sul desco, associato a un attaccamento alla famiglia, così marcato da evocare l'incesto (*Scarface*), a pratiche religiose quasi animistiche, percorso da una violenza primitiva, e popolato ora da Guido, il "trezzo" in canottiera e capelli impomatati, *macho* e violento.

Come abbiamo visto, l'italiano in Nord America era gangster o pugile, ma altrettanto spesso cantante o musicista, ma poco è cambiato con Coppola e Scorsese, con David Chase (Chiesa) produttore e autore dei *Soprano* (1999-2007), con la serie dei Rocky o con il canta-ballerino Travolta e i crooner come Michael Bublé. Per parte loro *Il padrino* e *Mean Streets* portano alle estreme conseguenze i tratti dello stereotipo e se ne impadroniscono, conferendo, però, ad essi un pathos che agevola l'identificazione nei personaggi, e che si trasforma, in piena epoca di trasgressione (anni settanta) e aggressività (ottanta), in carisma, sia per gli attori che interpretano questi film che per i personaggi. L'italoamericano smette di essere un vicino scomodo e folcloristico per diventare una manifestazione non necessariamente positiva, ma incisiva della cultura etnica – cultura che i movimenti politici degli anni Sessanta avevano valorizzato, a partire da quella afroamericana.

Una caratteristica interessante che collega il cinema italaomericano alle sue

matrici italiane in un modo più articolato è la figura del "Dir-actor", "il regist-attore", interprete e autore, come Vittorio De Sica o Boberto Benigni. Esemplare è Bronx di De Niro (1993, scritto dall'attore Chazz Palminteri) che propone il conflitto tra l'immagine maschile di un padre di sangue (vero esempio da seguire) e un padrino che sollecita la fantasia del ragazzo italoamericano. Stanley Tucci con Big Night (1996) ha dimostrato che anche saper fare una buona cucina è una professionalità, tipicamente nostrana. Prodotti talvolta in modo indipendente, man mano che si allontanano da Hollywood alcuni di questi film ritoccano in modo significativo lo stereotipo, correggendone alcuni tratti. John Turturro ha diretto tutti film di ambientazione italoamericana: Mac (1992) mette in discussione il rapporto padre-figlio e sottolinea l'importanza del saper fare bene il proprio lavoro – un lavoro onesto e faticoso; Romance & Cigarettes (2004) è un'autentica opera rock ambientata nella working class italoamericana, fuori dagli stereotipi gangsteristici e domestico-culinari, con un inedito Gandolfini fedifrago e una straordinaria Susan Sarandon, entrambi italoamericani militanti. Meno noti ma davvero interessanti i film di Steve Buscemi e Vincent Gallo. Buffalo '66 (1998) è una malinconica autobiografia, nella quale, come molti registi italoamericani, Gallo fa buon uso della colonna sonora, che in parte ha composto. Solo il casting di Ben Gazzara, Angelica Huston e Christina Ricci, per associazione, suggerisce un'ambientazione italoamericana. Mosche da bar (1996) di Buscemi ha un cast quasi totalmente italoamericano eppure il funerale non ha nulla del folclore riservato di norma a queste scene. Il protagonista Tommy Basilio, meccanico disoccupato, beve e si fa di coca, passando tutto il tempo al bar; autodistruttivo e tipico perdente, ha un suo peculiare carisma, se è vero che la sua colpa è aver messo incinta la donna del suo datore di lavoro Rob (Anthony La Paglia). Come nel film di Vincent Gallo, quella proposta da Buscemi è una famiglia ben lontana dallo stereotipo italoamericano: divisa e litigiosa. Il suo è un film di loser, disforico quanto pieno di humor, che, come il magnifico True Love di Nancy Savoca (1989) e il cinema di Turturro, ha un'incredibile capacità di mantenere il fragile equilibrio tra identificazione e distacco ironico. Buscemi ha diretto anche diversi episodi de I Soprano, una serie il cui barocco violento ha portato alla massima spettacolarizzazione televisiva il gangster con la sua famiglia, di sangue e d'affari.

I gangster italoamericani continuano dunque a popolare il cinema hollywoodiano e la televisione, ovvero le comunicazioni di massa, mentre altri film, che come abbiamo detto sono distribuiti con la scarsa efficacia del prodotto indipendente, e firmati da donne, da registi sensibili o da attori stanchi di interpretare malavitosi con l'accento meridionale, cominciano a raccontare un'altra realtà. Spesso sono film di esordio di carriere che poi non proseguono necessariamente sui toni dell'etnicità e hanno il sapore di un'autobiografia che chiede con forza di essere esplicitata. Da un punto di vista stilistico questi lavori sembrano avere dei tratti costanti: una cura speciale per l'uso della musica, una regia che agevola la recitazione naturalistica, uno

spazio per l'ambientazione sociale. Se i film di gangster sono dominati dal conflitto padre/figlio, quelli del cinema italoamericano indipendente hanno spesso al centro una figura materna che, come nei *Soprano* non è affatto la rassicurante presenza domestica che si sarebbe supposto. È la madre del film di Vincent Gallo, fanatica di baseball, che non ha mai accudito il figlio, o la serie delle madri che si preoccupano di sposare le figlie ma non di vederle felici, o la madre che solo in ultima istanza accetta di stare accanto al marito in difficoltà, sia in *Romance & Cigarettes* che in *Brooklyn Lobster* (Kevin Jordan, 2005), perché cerca una propria autonomia da un maschio italiano ostinato.

La presenza femminile, alla regia e tra i personaggi, rimanda a un carattere non secondario della cultura dell'emigrazione (e dell'assimilazione): è sulla pelle delle donne che si giocano, anche oggi, i conflitti di civiltà o più semplicemente gli scontri su come vestirsi, chi frequentare, come comportarsi; per questo l'incarico di analizzare, rappresentare e contestare il patrimonio culturale tocca spesso alle donne, come si evince dalla filmografia italoamericana. I ruoli di genere hanno tuttora un peso specifico molto rilevante nella cultura italoamericana, ma in alcuni film recenti come Puccini for Beginners di Maria Maggenti (2005) e nel riuscitissimo corto Nunzio's Second Cousin di Tom De Cerchio (1994) si affronta il tema dell'omosessualità, forse l'ultimo tabù questo, dopo la mafia e la religione, da affrontare all'interno della cultura italoamericana, prima di chiudere i conti con l'(eventuale) assimilazione. La generazione che firma questi film è successiva, socio-culturalmente e cinematograficamente, a quella degli anni settanta e ottanta; viaggia sulla scia dell'affermazione sofferta, gridata, di questa eredità culturale, ma ha cominciato a ribaltare lo stereotipo italoamericano come un calzino, come nel caso dell'ordinatissimo ingegnere Al Fountain, interpretato da Turturro e proposto da DiCillo in Box of Moonlight (1996).

La sensazione prevalente nel vedere alcuni di questi film indipendenti è quanto poco ci sembrino italoamericani, il che ci rende consapevoli del persistere anche in noi dell'odioso stereotipo; e quindi anche delle sue trasformazioni. Nel nuovo secolo non c'è più bisogno né di difendersi né di affermarsi né di spiegarsi; gli italoamericani hanno iniziato a parlare di sé senza l'urgenza dialettica di raccontare se stessi; ma proprio perché raccontano le storie che a loro interessano, ci rivelano cosa sono diventati oggi: degli americani di serie A, che non si vergognano più delle loro radici e anzi possono prendersi in giro o raccontare la malinconia di una famiglia in crisi, in quella lenta dissolvenza della cultura etnica che la globalizzazione ha trasformato in scontro manicheo di civiltà.

# Note

- Per la bibliografia alla base di quanto segue, cfr. Ilaria Serra, Immagini di un immaginario, Verona, Cierre, 1997; Paola Casella, Hollywood Italian, Milano, Baldini & Castoldi, 1998; Giovanna Muscio, Piccole Italie, grandi schermi, Roma, Bulzoni 2004; Quei bravi ragazzi. Il cinema italoamericano contemporaneo, a cura di Ead. e Giovanni Spagnoletti, Venezia, Marsilio 2007.
- Gian Antonio Stella ed Emilio Franzina, Brutta gente. Il razzismo anti-italiano, in Storia dell'emigrazione italiana, II, Arrivi, a cura di Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi ed Emilio Franzina, Roma, Donzelli, 2002, p. 293.
- <sup>3</sup> Kevin Brownlow, *Behind The Mask of Innocence*, Berkeley, University of California Press, 1990, p. 316.

# **EMIGRAZIONE STUDIES**

# **STUDI** MIGRATION

# International journal of migration studies

N. 170 VOLUME XLV **APRIL-JUNE 2008** 

#### Table of contents

Latin America: Migrants, Nations and Identities edited by E. SCARZANELLA

- E. SCARZANELLA, Introduction
- M.R. SCHPUN, Japanese Immigration to Brazil: Five Generations in a Century
- J.A. Bresciano, Italian Immigration to Uruguay According to the Most Recent Historiography (1990-2005)
- A. Schneider, Becoming a "Third Subject": Artists of European Origin and the Appropriation of Indigenous Cultures in Argentina
- E. GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Experience of Diversity. Argentineans in Spain
- A. MERINO HERNANDO, Re-Inventing One's Culture at the Local Level: The Difficulty of Being Peruvian in Spain
- C. PAGNOTTA, Emigration From Ecuador: A Gender Analysis
- L.N. HERNÁNDEZ NOVA, The migratory journey of a family from the "pueblo joven" Villa Maria del Triunfo: from Ayacucho to the neighbourhoods of Lima, to Turin (1995-2006)
- S.R. FARRIS, The woman and the integration process. The results of a study conducted in Italy
- L. LUATTI, Intercultural centres in Italy: role, activities, future. Some observations about a field research
- R. RABBONI, «Just come, and America will provide everything!». Memories of the Journey (1903-1904) of an immigrant from Mantua
- A. BERGAMASCHI, Migratory trends and national identity in contemporary Japan
- M. SANFILIPPO, A Missed Chance? A Book About the Letters from Migrants by David A. Gerber

#### **Book reviews**

CENTRO STUDI EMIGRAZIONE - ROMA Via Dandolo, 58 - 00153 Roma - Italy Tel. 06.58.09.764 - Telefax 06.58.14.651 E-mail: studiemigrazione@cser.it - Web site: www.cser.it

ISSN 0039-2936 € 18,00 L'idea non poteva che venire dagli immigrati stessi, e realizzata alla maniera degli immigrati : con i mezzi che la tecnologia del momento permetteva e la grinta di chi è deciso a raggiungere il fine voluto. E sarà senz'altro sorta come una delle tante iniziative imprenditoriali che i dirigenti della stazione televisiva di lingua italiana di Montreal (CFCF) avevano escogitato in quegli anni per attirare l'interesse degli italiani della città alla loro programma settimanale *Teledomenica*.

Dopo tutto, i costi erano minimi. Un cineoperatore, forse accompagnato da un assistente, inviato per le strade montagnose del basso Mezzogiorno, col compito di fermarsi nei vari comuni e invitare gli abitanti locali a "parlare" ai loro familiari e parenti stabilitisi a Montreal, e farlo davanti alla cinepresa, dopo averli assicurati che tutto ciò che avrebbero detto in quei pochi secondi o minuti sarebbe arrivato a destinazione in una delle domeniche successive. I comuni che vediamo sono soprattutto calabresi, ma avrebbero potuto essere anche campani, molisani, o siciliani, e il risultato sarebbe stato analogo.

Eppure, i bassi costi e la relativa semplicità operativa erano del tutto sproporzionati in rapporto all'immensa emozione prodotta tra i telespettatori montrealesi nel vedere i loro familiari d'oltre oceano sullo schermo – e in più, la domenica ad ora di pranzo; e vederli mentre indirizzano proprio a loro le espressioni di commozione e affetto che normalmente accompagnano quelle parole.

Da buona iniziativa imprenditoriale, niente di sorprendente se, una volta esaurita la loro funzione, le pizze dei filmati vennero lasciate ammucchiate in uno scantinato, accanto a vecchi mobili e oggetti scartati, in attesa del momento opportuno per sbarazzarsene. E là rimasero, accumulando polvere, e venendo occasionalmente spostati da un angolo all'altro dell'immenso ripostiglio. E ciò fino al 2005, quando un incontro fortuito tra l'allora presentatore di *Teledomenica* e il regista Paul Tana condusse al recupero dei filmati, al loro trasloco presso la Cinémathèque di Montreal, e al loro restauro.

Nel suo ultimo documentario – *Ricordati di noi!* – Paul Tana racconta appunto questo recupero e gli interventi di restauro resi necessari per riportare in vita questi filmati<sup>1</sup>. Si tratta di un medio metraggio, ma pur non di meno il regista riesce a ricreare il contesto emotivo in cui l'emigrazione verso il Canada continuava a separare famiglie senza peraltro intaccare i legami affettivi che spaziavano attraverso l'Atlantico.

Sono gli anni che precedono la scoperta degli "italiani nel mondo" – scoperta che faranno qualche anno dopo politici e politicanti nazionali e regionali. Inimma-

96 Bruno Ramirez

ginabile quindi che in quegli anni la rete di stato – la RAI – avesse potuto pensare a qualcosa del genere; quasi inconcepibile che una tale iniziativa potesse venire da quello stato per chi l'emigrante era qualcuno che si era volontariamente sottratto al destino della nazione, e come tale andava dimenticato, quasi letteralmente "sottratto" dal totale, tranne per i grattacapi burocratici che avrebbe potuto causare nei consolati di mezzo mondo.

Se chi emigrava e si stabiliva in Canada aveva in qualche modo bruciato i ponti con lo stato-nazione Italia, aveva, però, mantenuto col proprio paese o frazione di paese quei rapporti che per lui o lei contavano veramente.

A Roma i funzionari dell'ISTAT che regolarmente sottraevano individui e famiglie dai loro bilanci demografici non erano certamente consci dell'esistenza di una "autostrada transatlantica" sulla quale scorrevano in ambo i sensi notizie, speranze, rassegnazioni ed emozioni, e il cui veicolo principale era la semplice lettera. Ed ecco che nel mezzo di questo immenso dialogo transatlantico e transnazionale dai mille reticoli locali e di quartiere – coi suoi ritmi, i suoi rituali e a volte i suoi lunghi silenzi – viene improvvisamente a inserirsi ciò che molti italiani di Montreal avranno forse percepito come l'ultimo miracolo della tecnologia: i loro familiari, parenti, e paesani – proprio loro – che appaiono in TV, nel decoro di luoghi familiari e per di più con messaggi pensati e diretti proprio a loro.

Erano anche gli anni in cui Pasolini osservava e analizzava quell'insieme di fenomeni che stavano rapidamente trasformando il volto del paese, e in cui lui vide l'omologazione della società italiana, sotto l'impulso di una cultura di massa di cui la televisione era lo strumento principale, quello che più di tutti appiattiva gusti e interessi, e ristrutturava le abitudini serali di milioni di abitanti.

Eppure, anche un processo tanto metodico, invadente e capillare come quello svolto dalla sempre più onnipresente TV non poteva del tutto eliminare delle crepe nel sistema: come quella che si produceva quando il nostro camioncino solitario di *Teledomenica* si fermava in un paese, forzava una pausa nella vita quotidiana *villageoise*, e per qualche minuto trasformava i suoi abitanti in autentici "protagonisti" di immagini, di parole e di sentimenti, collegando così, anche se non instantaneamente, due universi emotivi separati dall'Atlantico e dalla realtà dell'emigrazione. A questi protagonisti era stato chiesto di inviare soprattutto saluti, ma alcuni di loro colgono questa opportunità straordinaria per trasgredire alle regole del gioco, e tra i messaggi di saluti, amore, e affetto, inviano altri tipi di messaggi: come il tizio di Carolei Calabro che annuncia la morte della mucca, o un altro di Dipignano che spiega, con evidente tristezza, che quell'anno la vigna è andata male, o ancora quello che sollecita contributi per i preparativi della festa del paese.

Il ventaglio dei messaggi inviati e l'impaccio dei protagonisti nel trovarsi in quattro e quattr'otto al centro in una *mise en scène* spesso improvvisata danno a questi filmati una distinta autenticità e fanno pensare più al "cinéma vérité" che ad

una tradizionale emissione televisiva. Inoltre, percorrendo l'insieme di questi filmati di *Teledomenica* emerge inevitabilmente una silhouette della gerarchia sociale che in quegli anni caratterizzava molti di questi comuni di emigrazione: notabili e parroci che sanno come sfoderare un linguaggio rituale e cerimoniale. O il sensale che non esita a rammentare ai suoi interlocutori quanto utili siano stati i suoi servizi per facilitare l'emigrazione di centinaia dei suoi compaesani. O ancora, lo studente liceale che approfitta dell'occasione per sfoggiare qualche frase in inglese, e il cui sguardo di furbizia e sicurezza lasciano immaginare che presto prenderà il volo. E poi tanti semplici uomini, donne e bambini, molti dei quali appaiano quasi increduli che le loro parole pronunciate davanti a un congegno mai visto in precedenza – e magari considerato magico – possano arrivare ai loro parenti e familiari attraverso un televisore ben installato durante un pranzo domenicale.

Nella sua modestia, ma anche nella sua ricchezza documentaria, il piccolo nuovo film di Paul Tana viene ad aggiungersi al bagaglio visuale sull'esperienza migratoria e transnazionale degli italiani finora prodotto nel Quebec. E ci aiuta a percepire i vari modi – a volta evidenti, altre volte meno evidenti – in cui le dinamiche di genere sono state parte integrante di quella esperienza, sia per perpetuare – se non rafforzare valori patriarcali – sia come terreno di contestazione e di lotta che si apre a nuove possibilità emancipatorie.

Allo stesso tempo, ora che questi filmati sono ospitati e protetti come meritano esserlo, in un certo senso essi sono rinati come "siti di memoria" – una memoria sempre pronta ad essere riattivata da successivi ricercatori e cineasti per chi l'emigrazione è stata ed è ancora parte integrante della realtà italiana e canadese.

#### Note

Paul Tana, *Ricordati di noi!* (Prod. UQAM et Locomotion, Montréal, 2007, 26 minuti). L'opera cinematografica di Tana è stata in gran parte dedicata al tema dell'immigrazione degli italiani nel Quebec e alle loro varie esperienza di vita, e include *Caffé Italia, Montréal* (1985), *La Sarrasine* (1992), e *La Déroute* (1998). Per una breve discussione del contributo cinematografico di Tana, cf. Bruno Ramirez, *Immigrazione e culture minoritarie sugli schermi canadesi*, "Studi Emigrazione", 169 (2008), pp. 73-86.

# FONDAZIONE CARIVIT

La FONDAZIONE CARIVIT è persona giuridica privata, senza fini di lucro, dotata di piena autonomia statuaria e gestionale.

Essa trae origine dall'atto costituivo del 1 settembre 1854 con il quale emeriti cittadini della Provincia di Viterbo, decisero di dar vita alla Cassa di Risparmio della Provincia di Viterbo quale organismo a vantaggio della realtà socio-economica viterbese.

La FONDAZIONE CARIVIT opera nell'ambito del territorio della Provincia di Viterbo per scopi di utilità sociale e di promozione dello sviluppo economico, intervenendo nei settori:

- Arte, attività e beni culturali
- Educazione, istruzione e formazione, incluso l'acquisto di prodotti editoriali per la scuola
- Sviluppo locale ed edilizia popolare locale
- Ricerca scientifica e tecnologica
- Salute pubblica, medicina preventiva e riabilitativa
- Volontariato, filantropia e beneficenza



Si può affermare che l'amalgama di nazionalità è una caratteristica saliente del cinema. Attori, produttori e registi, creatori di studi e di circuiti di sale, scenografi, addetti alle luci, operatori, e infine tecnici di tutti i tipi originari di diversi paesi furono gli artefici del prestigio del cinema, e non solo di quello nordamericano e inglese. Che cosa sarebbe Hollywood senza tedeschi come Ernest Lubitsch e Curtis Bernardt, austriaci come Joseph Von Sternberg e Erich Von Stroheim, francesi come Jean Renoir e Julien Duvivier, ungheresi come William Fox e Adolph Zukor, inglesi come Charles Chaplin e Alfred Hitchcock, italiani come Frank Capra e polacchi come Samuel Goldwin? E lo stesso si può osservare per altre cinematografie. È il caso dell'ungherese Alexander Korda, in Inghilterra, e del brasiliano Alberto Cavalcanti, che fu un personaggio chiave dell'avant garde in Francia e del movimento di documentaristi della GPO Film Unit in Inghilterra.

Il cinema brasiliano non fu immune da una notevole influenza di tedeschi, argentini, armeni, spagnoli, estoni, francesi, inglesi, ungheresi, nordamericani, polacchi, portoghesi, russi, cechi. Assieme ai brasiliani nativi tutti costoro contribuirono a scrivere la storia del cinema brasiliano. Comunque, superiori a questa pleiade babelica per numero furono gli italiani. Se la prima esibizione cinematografica in Brasile, avvenuta in Rua do Ouvidor nel 1896, fu promossa da un francese chiamato Henri Paillie, le prime riprese furono opera di Vito Di Maio. Nato a Napoli il 14 aprile del 1852 e giunto in Brasile nel 1891, Di Maio installò una sala per gli spettacoli con la lanterna magica in Rua do Ouvidor n. 149, che nel 1894 vendette a Paschoal Segreto, per poi partire alla volta dell'Europa, dove comprò un apparecchio, probabilmente l'Animatografo di Paul e il 6 maggio del 1897 proiettò nel Cassino Fluminense di Petropolis, un'elegante città di villeggiatura estiva di Rio de Janeiro, quattro film: *Ponto Terminal da Linha de Bondes de Botafogo, vendo-se os Passageiros Subir e Descer; Uma Artista Trabalhando no Trapézio do Politeama; Chegada do Trem a Petrópolis e Bailado de Crianças no Colégio, no Andaraf*¹.

Di Maio fu un giramondo infaticabile. Tra il 1899 e il 1901 promosse proiezioni a San Paolo. Nel 1905 era di nuovo a Rio de Janeiro a proiettare pellicole nel caos del Passeio Público, per una platea di cui faceva parte Artur Azevedo. Nel 1906 lo ritroviamo nel Teatro Maceioense, nello stato di Alagoas! Il 13 gennaio del 1907 è all'Eden Parque, a Vitória, nello stato di Espírito Santo. Nello stesso anno giunse anche a Fortaleza, dove si stabilì definitivamente e dove morì il 26 aprile 1926.

100 Márcio Galdino

## 1. I fratelli Segreto, Giacomo Rosario Staffa e gli altri

I fratelli Segreto, Gaetano (1866-1908) e Paschoal (1868-1920), originari di San Martino Cilento, giunsero in Brasile nel 1883. A Rio de Janeiro lavorarono assieme vendendo biglietti della lotteria e come giornalai, riuscendo ad organizzare un pionieristico sistema di rivendite di giornali, che funzionò. All'epoca la maggioranza dei giornali pubblicati in città aveva la redazione e gli uffici in Rua do Ouvidor. Gaetano ottenne la distribuzione esclusiva del giornale della sera "A Notizia", fondato nel 1894 da Manuel Jorge de Oliveira Rocha, il più attraente, ben fatto e quello di maggior tiratura.

Nel 1893 nacque in città il gioco dei *bichos* (una specie di tombola, con gli animali al posto dei numeri), che si diffuse come un'epidemia e fu poi criminalizzato come gioco d'azzardo. I fratelli Segreto presero allora contatto con José Roberto da Cunha Sales (1840-1903), assai conosciuto nella capitale della Repubblica per i suoi "magici" prodotti farmaceutici, il più celebre dei quali era "Virgolina", "per far tornare allo stato di donzella chi non lo è più". Cunha Sales sfruttava il gioco dei *bichos* in modo clandestino nel Pantheon Ceroplástico, parente povero del Museu Grévin di Parigi, situato in Rua do Ouvidor, che per sua scarsa larghezza era definita "viuzza delle novità", sopra al Café Java, punto vendita dei biglietti per giocare.

Il 27 novembre 1897 Cunha Sales fece richiesta di licenza, registrata con il n. 8663. Paschoal si associò a Cunha Sales e assieme crearono il Salone Novità Parigi a Rio. Intuendo il futuro brillante dell'industria estremamente redditizia del divertimento, acquistò da Vito Di Maio, che anche lui era installato in Rua do Ouvidor, al n. 49, dal 1891, una lanterna magica. Visto il successo delle proiezioni di immagini animate promosse da Henri Paillie con il nome di Omniografo, Paschoal non ebbe più dubbi: ottenne una licenza, numero 2598 e comprò sale nella Capitale Federale, a Santos, a San Paolo e Campos, nel nord dello stato di Rio de Janeiro. Fu ribattezzato dalla stampa Ministro dei Divertimenti, produsse decine di film e reportage su questioni locali.

Intanto nell'anno 1896 Gaetano Segreto si sposò con Elisa Saccardi, da cui ebbe dieci figli. In questo stesso anno i due fratelli richiesero al capo della polizia del Distretto Federale che fossero cancellate le note di entrata di entrambi nella Casa di pena per "alcune piccole mancanze durante la loro infanzia", spiegando di essere "attualmente uomini benvoluti nella società, stimati e considerati". Il direttore della Casa di pena informò che "l'italiano Paschoal Segreto ha registrate in questa casa 13 entrate, ultima delle quali il 5 febbraio 1888. Gaetano ha 9 entrate, l'ultima il 10 febbraio dello stesso anno". Nel 1896 Paschoal fece giungere dall'Italia il fratello più giovane Alfonso e l'anno seguente lo spedì a Parigi perché imparasse a filmare negli Établissementes Pathé Frères. Nel 1898 Alfonso era di ritorno con un equipaggiamento completo e iniziò una serie di decine di filmati, che si prolungherà fino al 1901.

Il coinvolgimento di Gaetano Segreto nella vita della colonia italiana nel Distretto Federale aumentò progressivamente: creò il Circolo Operaio Italiano (1890) e fondò il giornale "Il Bersagliere", di cui fu direttore. Il 24 dicembre del 1897 chiese la licenza per un "apparecchio indicatore urbano". Era massone, deputato della loggia massonica Fratellanza Italiana, a Rio de Janeiro, e della Loggia Cavour, a San Paolo. Morì in Italia nel 1908. Alfonso Segreto è dei fratelli quello di cui meno si sa: sono ignoti sia il luogo che la data di morte. Probabile che sia avvenuta in Italia, poiché secondo informazioni fornite dai familiari dopo la morte di Paschoal, nel 1920, a causa di incomprensioni con i nipoti Alfonso fece ritorno nella sua terra natale. Abbiamo anche la registrazione di un altro fratello, João, nato l'8 dicembre 1882 e morto a Rio de Janeiro il 22 giugno 1931.

Gli italiani si sparpagliarono nell'immenso territorio brasiliano. Nel Rio Grande do Sul Francisco di Paola realizzò le prime proiezioni il 4 novembre 1896. Nel Nord José Felippi arrivò a São Luís, nel Maranhão, all'inizio di giugno del 1902, proveniente da una stagione al Teatro Politeama di Belém do Pará, con un apparecchio inglese Bioscope. Nel 1904 i fratelli Domenico e Giuseppe Fellipi realizzarono a Pelotas Vistas da União Gaúcha, Centro de Tradições, e a Porto alegre Vistas do Passeio: O Grêmio Tamandaré pela Bacia do Guaíba e A Retirada do Povo que Assistiu à Festa das Dores, proiettando inoltre nel Teatro S. Pedro A Defesa da Bandeira Nacional.

Le principali informazioni su Giacomo Rosario Staffa ci vengono da una nota pubblicata nella rivista "Cinearte" il 16 novembre 1927, a mo' di necrologio, intitolata Quem foi Staffa (Chi era Staffa)2. Giacomo Rosario Staffa nacque a Cosenza il 3 novembre 1869 in una famiglia di origine albanese. A 12 anni, il 13 luglio 1883, si imbarcò con destinazione Rio de Janeiro. Fece il venditore del giornale "O Corsário", un pasquino di proprietà di Apulchro de Castro, un nero che optò per la strada "della canagliata, della aggressione personale, dell'offesa come forma per guadagnare denaro", secondo un articolo di Joel Rufino dos Santos<sup>3</sup>. Per questo Staffa fu arrestato assieme con 25-30 altri ragazzi che vendevano questo giornale, diventato una vera mania nella Rio degli anni 1881-1883, e "O Jacobino" di Deocleciano Martyr, un giornale di orientamento florianista4. Fece il venditore di caramelle sulle barche di Niterói e di biglietti della lotteria: "Feci persino la capoeira. Io ero del gruppo dos nagôas"<sup>5</sup>. A 15 si ammalò di febbre gialla, a 22 (1891) fece il conduttore di tram nella Companhia de Vila Isabel. Lavorò per la polizia in occasione della Revolta da Armada<sup>6</sup>. Si guadagnò da vivere vendendo i biglietti del citato gioco dos bichos. Si sposò con la professoressa Joana Fiscina, madre dei suoi sette figli. Si stabilì in Rua do Ouvidor, con un negozio di cartoline postali, nel 1902. Fu nel 1905, a Napoli, che Staffa, già in possesso di un piccolo capitale, vide un suo conoscente guadagnare abbastanza denaro da vivere comodamente grazie ad una sala di proiezione di film. Decise di fare lo stesso in Brasile.

Così il 10 agosto 1907 inaugurò il Cinematógrafo Parisiense, investendo 100 contos. Fu la prima sala permanente di proiezione di cinema in Brasile. Cominciò

102 Márcio Galdino

con la pellicola *Vida*, *Paixão e Morte de N. S. Jesus Cristo*. Il giorno della prima proiezione fu quasi travolto dalla quantità di denaro guadagnato. Nelle installazioni di un antico laboratorio di fiori artificiali c'erano due magazzini che Staffa trasformò in sale di proiezioni, tanto numeroso era il pubblico. Il denaro veniva messo dentro scatole da scarpe. Le colonne delle sale erano cave e dovevano essere risistemate tutti i giorni. Da Rua de Ouvidor si spostò sull'Avenida, nel 1913, con i film della Nordisk, e in una stagione guadagnò più di mille contos.

Un minuzioso riassunto dei film di Nordisk veniva pubblicato su mezza pagina dei giornali come un piccolo romanzo, all'inizio le traduzioni erano della moglie, in seguito di Manuel Lavrador. Staffa fece anche il produttore di alcuni film, e dei reportage su fatti locali che proiettava nella sua sala, senza arrivare in ogni caso ai livelli dei Segreto e di altri produttori proprietari di sale. In quest'epoca pionieristica del cinema le case di produzione usavano i film di argomento locale come strategia per attirare pubblico.

Poi venne la guerra alla compagnia danese, che era distribuita dai tedeschi, e fu boicottata. Staffa passò allora alla produzione teatrale e al settore alberghiero.

## 2. Film italiani con soggetto e personaggi brasiliani

In un articolo come questo sarebbe interessante analizzare anche le produzioni italiane dedicate a temi e personaggi brasiliani. Il primo lavoro che ho trovato fu proiettato nel Pavilhão Internacional, di Paschoal Segreto, il 10 gennaio 1908 ed era intitolato *Garibaldi*, o guerrilheiro do Sul e o herói da unificação da Itália. Diceva l'annuncio: "Pellicola bellissima e di grande interesse, che presenta diversi episodi della vita di questo eroe, dall'incontro con Anita Garibaldi. I combattimenti nel Sud, la morte di Anita ferita in battaglia – fino all'incontro in Italia con Vittorio Emanuele dopo i combattenti". Questo film non figura nella filmografia allestita per il bicentenario di Garibaldi nel 2007.

Il giorno 21 settembre 1910 il Cinema Soberano proiettò il film intitolato *Anita Garibaldi*, "grandiosa azione storica in cui Giuseppe Garibaldi si distingue nei gloriosi fatti d'arme in Santa Caterina, si incontra casualmente con l'elegante e simpatica Anita Ribeiro. Innamorato di lei, la fa diventare sua sposa e sua compagna inseparabile sui campi di battaglia. L'eroina brasiliana tanto ammirata nel vecchio come nel nuovo mondo. Episodio storico e fatti di guerra in cui tanto si distinse l'intrepida patriota". Secondo la citata filmografia questa pellicola è di Mario Caserini e Maria Camerini interpreta l'eroina dei due mondi.

Nel 1914 uscì al Cinema Teatro Phenix *O Gaúcho*, grande dramma in due parti prodotto dalla nota fabbrica Savoia di Torino, che "mostra tutta la psicologia sensuale e impetuosa degli abitanti del Rio Grande do Sul". Il comico André Deed

(1884-1938), all'epoca una celebrità internazionale, si presentò a Rio nel 1913 e realizzò il film *Lo stivale del Brasiliano* (1916), proiettato a Rio de Janeiro con il titolo *O Truque do Brasileiro*. Filmato dal celebre Segundo de Chomon, il film racconta le peripezie di un individuo che "avendo appreso dai giornali che un brasiliano elegante fa molte conquiste, ostenta ricchezza coperto di gioielli e si veste in modo ridicolo per facilitare le sue conquiste".

Il 27 giugno del 1926 il giornale "O Estado de S. Paulo" pubblicò un articolo intitolato *Exploração ignóbil*, sfruttamento ignobile. Un film offensivo per il Brasile era stato prodotto dalla Compagnia Drammatica dell'attrice Italia Almirante. Il lungo reportage riferiva di una pellicola con circa 150 metri occupati da scene di danza che furono realizzate nel Jardim de Aclimação, che teoricamente si svolgevano in una abitazione di schiavi all'interno della fazenda di un ricchissimo portoghese: "Ad un certo punto un artista non si trattiene e per scherzo afferra una nera ed esce con lei, danzando. I danzatori si allarmano e il capo della danza separa i due, con aria feroce. Ma questo non gli basta e per vendicarsi va verso il gruppo di artisti, prende un'attrice ed esce con lei a ballare. Invano i colleghi tentano di strapparla a quelle braccia, a quella moltitudine cenciosa, sudata, di aspetto ripugnante. Inizia la lotta. E, alle grida di tutta la gente, compare il fazendeiro, con stivali, cappello largo da cowboy, un tipo anacronistico, che strappa la ragazza dalle mani del nero, butta per terra l'aggressore e lo blocca con il frustino, sordo alle imprecazioni fatte in ginocchio. Mentre il compagno viene colpito i neri fanno smorfie di terrore".

#### 3. Musical e "Cinemetrofonia"

Come in Francia anche in Brasile ci fu a partire dal 1908 una grande produzione di musical. Gli attori venivano ripresi mentre cantavano arie di opera (*Vissi d'arte* si trasformò in leit motiv), operette, *zarzuelas*<sup>8</sup> e canzoni popolari, principalmente italiane, come *Ciribiribin* e *Torna a Surriento*, in dialetto napoletano, per attirare la platea degli immigrati, che non era piccola.

Toccò a un altro italiano, Francisco Marzullo, interpretare uno dei primi film con un soggetto girati in Brasile, Os estranguladores de Rio (1908), ispirato a un fatto di cronaca nera. Nel Rio Grande do Sul Nicola Petrelli filmò nel 1908 la Primeira Partida de Futebol entre o S. C. Pelotas e o S. C. Rio Grande e nello stesso anno Jacinto Ferrari girò O Carnaval de 1908, a Porto Alegre, che fu proiettato nel Teatro S. Pedro. Nel 1911 Guido Panello, a Pelotas filmò Festa na União Gaúcha, prodotto da João Simões Lopes e inoltre Chegada e Movimento do Primeiro Visconde de Pelotas. E di nuovo a Porto Alegre, A Tragédia da Rua dos Andradas. Ancora a Pelotas i fratelli Grecco realizzarono Clube dos Atiradores, lanciato nel febbraio del 1913.

104 Márcio Galdino

Molti immigrati italiani lavorarono come fotografi e ritrattisti. Uno di essi, L. Musso, proprietario di un atelier in Rua da Carioca, a Rio de Janeiro, era famoso per essere il fotografo preferito dell'élite della città. Si conserva un suo film del 1913, dal titolo *Viagem ao Brasil de uma missão diplomático-militar da Alemanha*, in cui compare tra gli altri il Maresciallo Hermes de Fonseca, 13° presidente della Repubblica. e ci sono riprese del Corcovado e del Pão de Açúcar.

Paulo Benedetti, nato in Italia nel 1864, giunse in Brasile nel 1897 e ottenne una licenza per apparecchi per la produzione e combustione di gas acetilene, allora usato per l'illuminazione. Spirito inquieto, si dedicò a varie invenzioni finché un'esplosione quasi lo uccise. Si trasferì allora a San Paolo e installò il Cinematógrafo Japonês, quindi cominciò a spostarsi nell'interno del paese. Nel 1908 lo ritroviamo a Barbacena, in Minas Gerais, dove piazza il suo apparecchio nel cortile del Teatro della città e cambia il nome della sua firma in Cinema Mineiro, proiettando pellicole italiane e francesi. Il 7 settembre del 1911 proietta un reportage dal titolo *Inauguração da Herma de Correia de Almeida*, nell'agosto del 1912 *Raid de Infantaria da Linha de Tiro* e *Procissão de N. Sra. da Boa Morte*.

Quello stesso anno Benedetti inventò la parola "Cinemetrofonia" per battezzare la sua invenzione, brevettata nel 1912. In una intervista alla rivista "Cinearte", nel 1929, raccontò che "l'idea di un commento musicale sincronizzato mi venne a causa della mancata armonia che non poche volte avevo osservato tra la musica suonata dall'orchestra e il film che passa sullo schermo! [...] alcune volte ci sono scene drammatiche e l'orchestra riempie le orecchie della gente con una musica allegra!". Realizzò dunque "un film coordinato in modo speciale" sull'aria All'idea di quel metallo portentoso, dall'opera Il Barbiere di Siviglia, che proiettò il 19 maggio 1912. Nel 1913 ottenne una nuova licenza per l'invenzione e propose un altro film esemplificativo, il 19 ottobre. Con i suoi due brevetti di "Cinemetrofonia", Benedetti mobilita la comunità italiana di Barbacena – come provano le firme sullo statuto della Compagnia - e fonda l'Opera Filme per sfruttare la sua invenzione. Con tutto già organizzato e con un capitale già sottoscritto in azioni, realizza la pellicola Una trasformista Original, che il volume dedicato al cinema dell'Encyclopédie Bordas, pubblicata a Parigi negli anni ottanta, ancora colloca tra i più importanti film prodotti al mondo in quell'anno, il 1915.

La stella del film era Brasilia Lazzaro, diplomata alla Scuola Drammatica; vi recitava inoltre una coppia di artisti ambulanti di nome Ferreira. Era diviso in cinque parti, tre delle quali sincronizzate con il fonografo e l'orchestra, e le altre solo con quest'ultima. Brasilia aveva una voce gradevole nei ruoli da operetta e nel film interpretava brani d'opera e canzoni italiane, come la romanza *M'appari tutto amor*, da *Martha* di Flotow. I dischi furono registrati a Rio, nella casa discografica Edison di Frederico Figner.

Non era un cortometraggio. Se consideriamo che ogni parte occupava circa 300 metri di pellicola, il film complessivamente doveva durare circa 40 minuti, risultando

dunque di media lunghezza. Nel 1928 Pedro Lima assistette ad un proiezione del film e scrisse su "Cinearte": "Film musicato e sincronizzato, con visioni intercalate, trucchi e tutto cantato. Per il periodo in cui fu girato, denota un progresso straordinario, il che giustifica l'entusiasmo del pubblico quando fu proiettato a Barbacena". Nel 1941 in un articolo su "O Jornal" aggiunse: "*Uma trasformista Original* aveva come operatrice Rosina Cianello, forse la prima donna al mondo impiegata con questo compito. Questo film che ancora oggi si conserva in frammenti, potrebbe a ragione essere accolto nel Museo del Cinema, se noi disponessimo tra i tanti nostri musei di uno destinato a salvaguardare ciò che già è stato realizzato nell'Arte delle immagini".

Vittorio Capellaro esordì dirigendo, nel 1915, un film pubblicitario intitolato O Último Efeito Benéfico do Radium. Era in tournee in Brasile con la Compagnia Teatrale Alberto Capozzi ed elementi della troupe furono impiegati per girare la pellicola. La parola "radium" nella fattispecie non era né più né meno che un richiamo, con una valenza scientifica che non superava il livello della pubblicità di una marca di sapone. Nello stesso anno Capellaro dirige Inocência, dando inizio alla sua lunga filmografia basata sull'adattamento di classici della letteratura brasiliana. Sempre più integrato nella realtà del Brasile, nel 1916 realizzò O Guarany. Tanto grande fu la fascinazione del cineasta per la storia immaginata da José de Alencar che dieci anni più tardi filmerà una seconda versione. Mostrò una faccia meno nota della sua carriera dirigendo come documentarista Instituto Butantan, in cui mostrò il grande allevamento di serpenti e l'utilizzazione del veleno per la preparazione del siero antiofidico scoperto dal dottor Vital Brazil.

Sempre nel 1916 l'attore Franco Magliani, di cui non si ebbe più notizia, diresse *Luciola*, tratto da un'opera di José de Alencar. Pedro Lima commenta in modo entusiastico la creazione di Lúcia Maria da Glória, che "in un abisso di perdizione conserva la purezza dell'anima", e che era interpretata da Aurora Fulgida. Aurora Fulgida era una figlia di Bucarest, splendidamente dotata di una educazione artistica grazie all'influenza decisiva dell'atmosfera della penisola italiana. "Al principio ho preso il lavoro come scherzo", ha dichiarato. Solo dopo aver imparato il valore del lavoro, la sua bellezza artistica e soprattutto la responsabilità che ricadeva sulle sue spalle si interessò veramente al personaggio di *Luciola*, interpretando fedelmente l'eroina di José de Alencar.

Nel 1916 a San Paolo la Paulista Filme produsse *Dioguinho*, diretto da Guelfo Andaló e ripreso da João Stamato, sulle prodezze di un bandito che alla fine del XIX secolo terrorizzò lo stato di San Paolo. Interpretato da Giorgina Marchiani, nel ruolo di Mariquinhas, la donna del bandito, Antônio Latari in quello di Dioguinho e Elvira Latari. Vittorio Capellaro nel 1917 realizzò con il sistema del connazionale Benedetti *O Cruzeiro do Sul*, il film più oscuro della sua filmografia, quindi ritornò in Italia con un viaggio rischiosissimo a causa dei sottomarini tedeschi, e si arruolò per svolgere il servizio militare.

106 Márcio Galdino

Nel corso della prima guerra mondiale, mentre era intensissima la campagna per l'introduzione del servizio militare obbligatorio, Guelfo Andaló, uno dei molti italiani che vivevano i cambiamenti politici come fossero vero cinema a San Paolo, girò *Patria Brasileira*, pellicola cui non fu forse estranea la Liga de Defesa Nacional: il suo segretario generale, il poeta Olavo Bilac, sarebbe addirittura intervenuto direttamente durante le riprese della sequenza del giuramento alla bandiera.

In tempi di intensa propaganda civica e di forte nazionalismo furono prodotti lavori come Heróis Brasileiros na Guerra do Paraguay o A Morte Gloriosa do Tenente Antônio João, o, ancora, A Retirada da Laguna, per la direzione di Achilles Lambertini, membro della Familia Lambertini (esattamente così, dato che era anche una ragione sociale), che non solo formò una compagnia teatrale, ma anche un curioso gruppo di produzione cinematografica. La prima biografia filmata del patrono civico del Brasile, Tiradentes ou o Mártir da Liberdade, diretta da Felice Perassi, fu annunciata come "colorata per mezzo di viraggio chimico". La Familia Lambertini che portò dall'Italia una grande tradizione teatrale realizzò O Grito do Ipiranga, diretta da Giorgio e con nel cast Achilles, Emma, Luiza, Vittorio e lo stesso Giorgio, che talvolta lasciava la cinepresa. Più pomposo il titolo del film dei piemontesi Arturo e Giuseppe Carrari, Grandiosa Manifestação em Regozijo à Vitória dos Aliados.

Terminata la guerra Capellaro ritornò in Brasile ed entrò in contatto con proprietari di sale suoi compatrioti, come Alberto Sestini e Gustavo Pinfildi, entrambi a Rio. Come distributore itinerante lo stesso Capellaro viaggiò nel Nordest del paese, dove incontrò Luiz Severiano Ribeiro, un ragazzo che voleva mettersi in affari con le sale cinematografiche e che diventerà successivamente uno dei maggiori proprietari di sale del Brasile. In seguito Capellaro riprese la sua attività di produzione e direzione. Nel 1918 realizzò *Iracema*, con un personaggio affidato a sua moglie Giorgina, il cui negativo fu distrutto in un incidente nel laboratorio di Alberto Botelho. L'anno seguente lo filmò di nuovo, con una diversa equipe.

A Petropolis, nello stato di Rio de Janeiro, Henrique Pongetti diresse *A Estrangeira* (1919), che lui stesso ha rievocato così: "Al cinema io andavo con lo spirito di uno studioso della sua arte e della sua tecnica. Non ero un semplice spettatore in cerca di svago rilassante e digestivo. Tanto tormentai mio padre con l'idea di produrre film a Petropolis che un giorno mi prese sul serio e scrisse una lettera al commendator Guazzoni, direttore della Cines, parlando di un accordo di co-produzione. Sì, fui un pioniere frustrato della co-produzione. Ricevemmo una risposta negativa ma molto cortese. La Cines viveva facendo spettacoli monumentali, come *Quo Vadis?*"

Nel 1920 Vittorio Capellaro, noto per la sua preoccupazione di portare sullo schermo i romanzi classici della letteratura brasiliana, realizzò *Os Garimpeiros*. Aveva scoperto nelle sue letture, di italiano ormai pienamente integrato nella cultura brasiliana, la bellezza del libro di Bernardo Guimarães, e le immense possibilità di una sua trasposizione in immagini. In questo film, grazie all'ingegno di Paulo Benedetti, di cui fu impiegata la "Cinemetrofonia" nella famosa modinha<sup>9</sup> *Hei de Amar-te Até Morrer.* Capellaro concepì una scena veramente avanzata per l'epoca: le immagini di alcuni personaggi riflesse in un lago, evidentemente a testa in giù; ma gli spettatori, non abituati a queste libertà, cominciarono a fischiare, rendendosi conto della gaffe solo quando lentamente la cinepresa cominciò ad alzare l'inquadratura mostrando gli interpreti.

Guilherme Rogato, stabilitosi a Maceió, capitale dello stato di Alagoas, fondò la Rogato Film e girò O Carnaval de 1921 e poi A Inauguração da Ponte de Cimento em Vitória, Quebrângulo. Tra il 1925 e il 1926 realizzò il documentario Terra de Alagoas, proiettato nel 1927. Assieme a Edison Chagas, di Pernambuco, fondò la Alagoas Filme e nel 1931 diresse il primo lungometraggio filmato nello stato, Un Bravo do Nordeste.

Gilberto Rossi, originario di Livorno, fu uno dei più attivi tecnici di cinema nello stato di San Paolo. Realizzò numerose pellicole sponsorizzate ma produsse anche i seguenti film di finzione: Quando Deus Castiga, 1919; Exemplo Regenerador, 1920; A Culpa dos Outros, 1920; Prelúdio que Regenera, 1921; Do Rio a São Paulo Para Casar, 1921; Carlitinhos, 1921; O Segredo do Corcunda, 1924; Gigi, 1925; Fragmentos da Vida, 1929; A Escrava Isaura, 1929; Palhaço Atormentado, 1946 e Os Mistérios do Campo Santo, 1952. Dopo quest'ultimo film si dedicò ai cinegiornali con la sua impresa Rossi Fimes.

Eugenio Centenaro adottò il nome d'arte di E. C. Kerrigan e diventò una figura mitica del cinema brasiliano. Affermando di essere un regista nordamericano, uscito dagli studi della Paramount, si presentava come un signore di aspetto distinto, con stivali e pantaloni alla zuava, fumando la pipa e parlando ininterrottamente. Si faceva chiamare Eugenio Maria Piglinioni Rossiglione de Farnet, il che spiegava il suo accento italiano. Lo ritroviamo dovunque si filmasse: a Campinas, nello stato di San Paolo, per dirigere *Sofrer Para Gozar*, 1924, e *A Carne*, 1925; nella stessa capitale dello stato, ancora nel 1925, regista di *Quando Elas Querem*; a Guaranésia, stato di Minas Gerais, nel 1926, per *Corações em Suplício*; infine a Porto Alegre, nel Rio Grande do Sul, per *Amor Que Redime*, 1928 e *Revelação*, 1929.

### 4. La Benedetti Filme e il Circuito Nacional dos Exibidores

La Benedetti Filme si installò al n. 153 di Rua Tavares Bastos (una strada che con i suoi zig zag sembra tracciata dagli scenografi di *Il Gabinetto del Dottor Caligari*) nel quartiere Catete di Rio, in un edificio che fungeva da abitazione e laboratorio. Vi lavoravano, oltre al proprietario, sua moglie Antonietta, la cugina Rosina Cianello, Yolanda e Milde Micheline e C. Leonello, che era elettricista. Benedetti vivrà lì per il resto dei suoi giorni. Inizialmente si dedicò alla preparazione dei testi in portoghese

108 Márcio Galdino

per i film stranieri che i proprietari di sale compravano e fece lavori di laboratorio per altri cineasti, come Francisco de Almeida Fleming (1900-1999), di Minas Gerais.

Tra il 1922 e il 1923 si realizzò a Rio l'Esposizione commemorativa del Centenario dell'Indipendenza del Brasile. In base all'art. 43 del regolamento della competizione gli espositori che la giuria avesse ritenuto degni di massima considerazione per l'importanza e il valore assoluto dei loro prodotti sarebbero stati premiati con varie onorificenze, la più alta delle quali era il *Grande Prêmio*. Ebbene, i giurati della classe 8, cinema e fotografia, tra cui due veterani del cinema nazionale come Alberto Botelho (1883-1973) e Antônio Leal (1876-1946), autore di *Os Estranguladores* (1908), uno dei primi film di finzione brasiliani, assegnarono a Benedetti il *Grande Prêmio* per l'invenzione del "film cinematografico musicale". Il premio gli fu consegnato il 22 ottobre del 1923. Benedetti richiese una nuova licenza e fondò la Benedetti Filme.

A San Paolo Arturo Carrari creò la Escola de Artes Cinematográficas Azzurri, che come altre sorte negli anni venti era molto malfamata, a causa di numerose denunce: queste scuole erano attività tipiche di profittatori che puntavano ad estorcere denaro agli allievi per poi lanciarsi nell'avventura della realizzazione di film. Le "scuole" erano duramente attaccate dalla stampa, che le definiva come antri di estorsione, i ragazzi e le ragazze che vi si iscrivevano erano descritti come ingenui che si lasciavano ingannare dai professori. A San Paolo la più nota era appunto la Azzurri, che con un cast formato dal corpo degli alunni realizzò nel 1922 *Amor de Filha. O Misterioso Roubo dos 500 Contos do Banco Italiano de Descontos*, per dimostrare che la Escola de Artes Cinematográficas era attiva. Il film raccontava la storia di una rapina e fu per un certo tempo proibito dalla polizia.

Due ex alunni della scuola Azzurri, Aquiles Tartari e Francisco Madrigano, fondarono a propria volta delle scuole. Quella del primo, Escola Anhangá, realizzó *Piloto 13* nel 1929 e *Amor e Patriotismo* nel 1930; a quella del secondo, Escola Internacional, si devono quattro produzioni: *Filmando Fitas*, 1926; *Orgulho e Mocidade*, 1928; *Os Milagres de N. Sra. da Aparecida*, 1927 e *Enquanto São Paulo Dorme*, 1929, le ultime tre dirette da Madrigano.

Nel 1924 Alberto Traversa dirige *O Segreto do Corcunda*, dramma ambientato in una fazenda; presentava il classico triangolo amoroso, senza tralasciare niente di ciò che poteva piacere agli amanti del genere poliziesco con una trama da romanzo d'appendice. Nello stesso anno nel suo studio-laboratorio Paulo Benedetti crea come detto la sua casa di produzione, la Benedetti Filmes, il cui primo lavoro – *A Gigolette* – è la rievocazione di un carnevale con intreccio che comincia in un martedì grasso. La pellicola fu diretta da Vittorio Verga e fu utilizzata la "Cinemetrofonia". In Minas Gerais Igino Bonfioli, che aveva un atelier fotografico a Belo Horizonte cominciò nel 1920 a realizzare film pubblicitari e sui principali avvenimenti politici e sociali nella capitale dello stato. Nel 1923 produsse, diresse e fotografò *A Canção da Primavera* e nel 1929 fu autore della fotografia di *A Tormenta*.

Quanto al Rio Grande do Sul, nel 1923 Carlos Comelli realizzò *No Pampa Sangrento* ou *Pampa Ensangüentado*, lungometraggio che mostra la visione ufficiale della Revolução Farroupilha<sup>10</sup>, la guerra tra le fazioni repubblicana e federalista, con riprese dei gaúchos a cavallo, pronti per la lotta e armati di lance e una scena antologica; la cinepresa con un movimento lento offre una panoramica completa del vestiario dei gaúchos dell'estremo sud del Brasile, fino ad arrivare al leggendario Honório de Lemos. L'anno successivo Comelli filmò *O Desembarque das Tropas Baianas e Centenário da Colonização Alemã*. Nello stesso anno, il 1924, Italo Manjeroni fece *Obras do Cais do Porto*. Data invece al 1925 *Grêmio Porto-alegrense e S.C. Pelotas*, opera de Ludovico Rossi e Antônio Bagani, che nel 1926 lanciarono *Caravana Paulista*.

Pedro Comello, che aveva un atelier fotografico a Cataguases, nello stato di Minas Gerais, quando Humberto Mauro stava filmando *Valadião*, o *Cratera*, in 9,5 millimetri, con una cinepresa Pathé Baby, per amatori, gli rivelò che possedeva una 35 millimetri professionale. Fu allora che cominciarono le riprese di *Os Três Irmãos*, che non fu ultimato per far spazio alla fondazione della Phebo Sul-America. Comello sarebbe stato il responsabile della fotografia di *Os Três Irmãos* e delle due prime produzioni della nuova impresa, che furono *Na Primavera da Vida*, 1925 e *O Tesouro Perdido*, 1926.

La formazione e l'iniziazione ai misteri della settima arte di Humberto Mauro, il padre del Cinema Novo brasiliano, furono così fortemente marcate dall'influenza di Pedro Comello, che in disaccordo con lo stesso Mauro sui soggetti da questi selezionati per le riprese creò la Atlas Filme, con cui realizzò *Senhorita Agora Mesmo* (1926), interpretato dalla figlia Eva Nil. Nonostante l'eccellente qualità della fotografia di Pedro Comello, si trattò di un lavoro onesto e curioso, perché mostrava vedute di una città dell'interno del paese, ma in ogni caso la pellicola era inferiore a quelle girate da Humberto Mauro.

In possesso della miglior apparecchiatura di Rio e grazie alle conoscenze acquisite nel campo della produzione, distribuzione e proiezione nelle sale dei film con le sue esperienze precedenti, Benedetti decise di produrre lungometraggi di finzione. Chiamò il suo connazionale Vittorio Verga per dirigere *A Gigolette* e *O Dever de Amar*, entrambi lanciati nel 1924. Il primo fu un successo di pubblico con le sue danze sincronizzate, che entusiasmarono le platee. Il secondo, lanciato il 29 dicembre del 1924 fu sabotato dalla distributrice Empresa Matarazzo. Inoltre Pedro Lima e Ademar Gonzaga si irritarono con il regista Verga, che fu costretto a lasciare.

Benedetti allora fece arrivare due celebrità italiane: Carlo Campogalliani, che si farà notare in decine di film come regista e attore (la sua interpretazione di Napoleone in *Epopéia Napoleônica*, del 1914, è considerata una delle migliori, se non la migliore del cinema muto) e sua moglie Letizia Quaranta, che impersonò *Cabiria* nel 1914, nel famoso film di Patrone. Associandosi con il produttore italiano Federico Valle, radicato a Buenos Aires, Benedetti promosse la prima coproduzione interna-

110 Márcio Galdino

zionale del cinema sudamericano, *A Esposa do Solteiro* o *A Mulher da Meia Noite*, girata a Rio de Janeiro e Buenos Aires. Utilizzando il sistema della Cinematrofonia Benedetti sincronizzò il tango *Buenos Aires*. Il film fu proiettato in Argentina con il titolo *A Esposa do Solteiro* e in Italia come *Madame Renée*, *la moglie dello Scapolo*.

Nel 1926 Benedetti, assieme a Al Szekler, Mario Novis, André Guimard, Vittorio Verga, alla Companhia Brasil Cinematografia (cioè a Francisco Serrador), alla Frota Companhia, a Augusto Pugualioni, Justino Rebelo Amaral, Luís Severiano Ribeiro, Roldão Barbosa, Antônio Tibiriçá, José del Picchia, Gustav Zieglitz e F. Matarazzo, creò il C.N.E. (Circuito Nacional de Exibidores), una società cooperativa per lo sfruttamento e la produzione di film brasiliani. La nuova società, che aveva dentro tanti interessi, promosse un concorso di bellezza femminile tra le frequentatrici delle sale associate, allo scopo di scegliere una star per una produzione e finì per ricavarne un film-reportage, che la stampa dell'epoca bollò come una forma di sfruttamento. Benedetti che presiedeva il C.N.E. se ne allontanò e Verga riuscì a trovare un finanziamento per il film che diresse intitolato *Sinfonia da Floresta*, accolto con scherno da Pedro Lima e Ademar Gonzaga. Ancora nel 1929 il Circuito realizzò alcune pellicole come *Romanza*, con Vicente Celestino, ma poi scomparve.

Nel 1927 l'italo-brasiliano Ludovico Persici, residente nella città di Conceição do Castelo, nello stato di Espírito Santo, disegnò, brevettò e costruì una macchina capace di filmare, copiare e riprodurre film, con la quale realizzò alcune pellicole.

Instancabile nella sua sete di invenzioni Benedetti sviluppò un procedimento per colorare i film che la stampa dell'epoca definì "processo di colori naturali". Il sistema che Benedetti presentò nel 1927 era di tipo additivo. Quando alcuni inviati della Fox Film giunsero a Rio per scegliere una coppia di brasiliani per Hollywood si recarono ovviamente nei laboratori della Benedetti Filme, allora il migliore studio esistente. Là, Josè Matienzo e Paul Ivano (1899-1982), l'operatore preferito di Rodolfo Valentino, poterono assistere alle prove colorate realizzate da Benedetti e interpretate da Lia Torá e Olimpio Guilherme, la coppia scelta.

Una volta diffusasi la notizia Benedetti ricevette proposte di acquisto dell'invenzione, anche di inglesi che offrirono dieci mila sterline, tuttavia si rifiutò di vendere. Silva Nobre ha scritto: "Per coloro che se lo ricordano, il procedimento utilizzato da Benedetti superava di molto, per la nitidezza, la chiarezza e il perfezionismo, le prove straniere che più ebbero successo sugli schermi brasiliani" Grazie agli investimenti nelle apparecchiature il laboratorio di Benedetti alla fine degli anni venti era il migliore del paese. In esso furono sviluppati, copiati e, chiaro, dotati di testi, i film di Humberto Mauro *Tesouro Perdido*, 1927: *Brasa Dormida*, 1928 e *Sangue Mineiro*, 1929. Anche Carmen Santos utilizzava i suoi servizi. Fu Benedetti a introdurre la tecnica dello sviluppo di pellicole pancromatiche, sostituendo quelle ortocromatiche, e fu opera sua il perfetto lavoro di laboratorio per *Limite*, di Mario Peixoto, il primo film brasiliano interamente fotografato con pellicola pancromatica.

Nel 1929 il canto del cigno della Benedetti Filme fu *Barro Humano*, successo di critica e botteghino. Benedetti mise a disposizione del gruppo di giovani della rivista "Cinearte" la sua competenza per la realizzazione di questo film, uno dei migliori del cinema muto brasiliano. La lavorazione fu molto lenta. Cominciò a essere girato il 20 novembre 1927 e fu lanciato il 16 giugno 1929. I testi furono scritti da Álvaro Moreyra (1888-1964) e disegnati da J. Carlos (1884-1950). Il film fu esportato in Argentina, dove fu intitolato *Los Venenos Sexuales*, e anche in Portogallo. Una delle interpreti di *Barro Humano* è Gracia Morena, nome d'arte di Grazia Strobi Ranger, nata a Genova, figlia di un brasiliano e di una spagnola.

Dieci giorni dopo l'uscita di *Barro Humano* fu lanciato a Rio de Janeiro *Broadway Melody*, e la data è considerata l'inizio del cinema sonoro in Brasile. Fu un vero tsunami nel mercato delle sale. Tutti volevano i film sincronizzati. Di questa produzione sono registrate le uscite a San Paolo dei film *Anedota*, *Bole Bole*, *Galo Garnizé*, *Vamos Falar do Norte*, tutti con il Bando de Tangarás, formato da Almirante, Alvinho, Henrique Brito e Noel Rosa; *Café com Leite*, con Pinto Filho e Calazans; *Deliciosa*, con Glauco Viana; *Estoy Borracho*, e *Mary*, con Francisco Pezzi; *Guerra ao Mosquito*, con Pinto Filho; *Jura* e *Yayá*, con Araci Cortes.

Sulla rivista "Cinearte" nel 1929 Benedetti affermò di aver studiato a Lucca, città con una forte tradizione musicale che rimonta al secolo IX e che vantò nel XIX secolo musicisti come Alfredo Catalani e Giacomo Puccini. Non sorprendono dunque le competenze e il buon gusto musicale di Benedetti. La sua educazione musicale e le sue capacità di orologiaio gli permisero di sincronizzare musica e immagini in movimento. A Rio era entrato in contatto con l'allora noto maestro Luigi Maria Smido, che morirà nel 1943, con Alberto Nepomuceno (1864-1920) e Vila Lobos (1887-1959). La sua preoccupazione per la musica traspare nei pezzi sonori che produsse per i suoi film, dall'aria del *Barbiere di Siviglia*, nel 1912, passando per l'operetta *Uma Trasformista Original*, nel 1915, per la modinha *Hei de Amar-te Até Morrer*, in *O Garimpeiro*, del 1920, per arrivare al tango de *A Gigolette*, agli arrangiamenti del maestro Gaó per *Barro Humano* e infine alla serie di corti con artisti come Araci Cortes (1904-1985), Almirante (1908-1980) e Noel Rosa (1910-1937).

Lo studioso italiano Mario Verdone scrisse di Benedetti: "Era un vero uomo orchestra. Fu il primo in Brasile a preoccuparsi della musica adattata alle scene del film" mentre Alberto Cavalcanti (1897-1982), il brasiliano che si affermò a livello internazionale lavorando in paesi come Inghilterra, Francia, Germania, scrisse nel suo libro *Filme e Realidade* che "Se le idee di Benedetti, tanto avanzate per l'epoca, fossero state sfruttate meglio, il cinema brasiliano sarebbe progredito molto più rapidamente".

Benedetti sosteneva la sua attività scrivendo testi per i film muti. Nel cinema muto i testi erano tagliati e sostituiti da una traduzione in portoghese. Questa traduzione veniva stampata tipograficamente (di rado veniva caligrafata, procedimento un

112 Márcio Galdino

po' più caro che fu usato per *Barro Humano*) e filmata per sostituire i testi originali. Era un lavoro semplice. Con il cinema sonoro sorse il problema della lingua. I primi film – come *Broadway Melody* – erano in inglese. Dato che era una novità, all'inizio la cosa non turbava molto il pubblico, che non comprendeva la lingua ma andava comunque a sentire e vedere l'innovazione dei *talkies*, i dialoghi. Ma non durò molto e presto si tentò di doppiare i film, il che faceva salire i costi. Benedetti, che già era in grado di sincronizzare la partitura con le immagini e conosceva il metodo di registrazione su lastra metallica, fondamentale per preparare i sottotitoli, presentò la soluzione miracolosa ai suoi clienti, le compagnie americane.

Nel 1932 Vittorio Capellaro, che aveva già 55 anni, ed era appassionato di letteratura brasiliana, immaginò una storia, preparò un soggetto sull'epopea delle "Bandeiras" e realizzò O *Caçador de Diamantes*. Per la prima volta il suo studio fu utilizzato per il montaggio di interni, valorizzatissimi grazie al materiale e alle luci acquistate dal cineasta-produttore. Visto oggi (il film è stato conservato) conferma la sua qualità tecnico-artistica.

In occasione del 25 giugno 1932, nell'episodio della Revolução Constitucionalista, un cinegrafista italiano di nome Pellai, amico di Capellaro, fu colpito da una pallottola di fucile e subì l'amputazione di un braccio. Nel 1935 Capellaro fece una satira feroce intitolata *Fazendo Fita*, che voleva mostrare la realtà del cinema brasiliano. I crediti della presentazione dicevano che la casa produttrice era la S. O. S., il regista era un matto, la fotografia era di un cieco, il suono di un sordo e il soggetto di un analfabeta. Nel film erano descritte le peripezie attraverso cui si passava per realizzare una pellicola con le condizioni dell'epoca e, nel finale, come soluzione di tutti i problemi, i tecnici del film dentro il film decidevano di presentarsi spontaneamente per essere internati nel Manicomio di Juqueri.

### 5. I continuatori

Francisco Capello, nato il 23 settembre del 1911 a Paola, in provincia di Cosenza, sbarcò a Rio de Janeiro il 4 luglio del 1927 e si impiegò all'inizio come lavoratore a giornata. Nel 1929 decise di organizzare un inedito commercio a Praça de Valença, nello stato di Rio de Janeiro, e tra i prodotti c'era materiale per il Cine Roma, del marchio Januzzi e Ielpe: pubblicità, dischi di Vitaphone, pellicole cinematografiche. Da lì passò alle sale cinematografiche, con una rete che si estese fino al Rio Grande do Sul. Nel 1946 creò la Tapuia Filmes e produsse *O Homem que Chutou a Consciência*, diretto da J. Rui; *Folias Cariocas*, diretto da Miguel Jorge e *A Mulher de Longe*, diretto da Lúcio Cardoso, ma rimasto incompiuto<sup>14</sup>.

Il 4 novembre del 1949 Franco Zampari e Cicillo Matarazzo fondarono la Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Nel 1953 era già diventata il maggior studio cinematografico brasiliano. Dal palco del Teatro Brasileiro da Comédia, gli italiani crearono in pratica il cinema brasiliano professionale. Il successo della Vera Cruz e l'esempio dei mecenati italiani contagiò altri imprenditori. Comparve la Maristela, capitanata dagli Audrá. Il suo inventore fu l'italiano Mario Civelli, che si faceva passare per l'assistente di Rossellini in *Roma città aperta*. Anche dopo il fallimento di questa casa di produzione Civelli riuscì a coinvolgere altri industriali nella Multifilmes.

Negli anni quaranta si ripeté il fenomeno degli italiani che adattarono per il cinema testi della letteratura brasiliana: si possono citare *Iracema*, diretto da Vittorio Cardinalli; *Caminhos do Sul*, 1949, da un libro di Ivan Pedro Martins, produzione di Andrea di Robillant; *Presença de Anita*, 1951, da un libro di Mário Donato, diretto de Ruggero Jacobbi; *O Comprador de Fazendas*, 1951, da un libro di Monteiro Lobato, per la regia Alberto Pieralisi; *Floradas na Serra*, 1954, da un libro di Dinah Silveira de Queirós, diretto de Luciano Salce; e *Seara Vermelha*, 1963, da un libro di Jorge Amado, diretto da Alberto D'Aversa.

All'epoca si trovavano in Brasile anche alcuni validi direttori della fotografia, come Ugo Lombardi, Alberto Attili, Amleto Daissé e, superiore a tutti, Aldo Tonti, con una lunga e importante filmografia. Portarono il loro contributo anche altri registi con esperienza di cinema nella penisola, come Riccardo Freda, che in Atlântida girò *O Caçula do Barulho*, nel 1949, e Camillo Mastrocinque, che fu contrattato da un impresa che ebbe vita effimera, l'INCA (Indústria Nacional de Cinema Artístico) e realizzò *Areão*, presentato in Italia col titolo *La Prigione di Sabbia*.

Senza dubbio anche cameraman e tecnici delle luci contribuirono al pari di direttori e produttori al perfezionamento dei professionisti brasiliani, dato che la Vera Cruz e la Multifilmes erano studi in cui lavoravano fianco a fianco gli inglesi della Ealing e gli italiani di Cinecittà. Si può dire che esista una tradizione brasiliana di lavoro nel cinema, molto familiare. La convivenza con tecnici di altri paesi, con una cinematografia più avanzata, fu decisiva per il miglioramento dei film brasiliani, rappresentò una vera rivoluzione.

Dobbiamo ricordare pure i nomi di Mario Civelli e di altri nati in Brasile o in Italia, gli Stamato, i Latini, Tambellini, Scollamieri, Gianelli, Massaini, Pongetti, Tartaglioni, Campiglia, Carrari, per arrivare agli Zampari, Carlo e Franco, che costruirono i magnifici studi della Vera Cruz a São Bernardo do Campo.

Ancora negli anni sessanta, l'italo-brasiliano Rogerio Sganzerla diresse *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), punto di transizione tra l'estetica del Cinema Novo e la l'innovazione sperimentale e, ancora nel quadro della produzione della Boca do Lixo di San Paolo, filmò il suo secondo lungometraggio, *A Mulher de Todos* (1969), entrambi caratterizzati da un dialogo ironico, con contaminazioni con il cinema di genere e la narrativa classica.

Nel 1970 fece la sua apparizione Andrea Tonacci con il film intitolato *Bang Bang*, una opera prima articolata attorno a sequenze che si ripetono, sovrapponendo-

114 Márcio Galdino

si liberamente, anche se a caratterizzarle fortemente dando unità all'insieme sono lo stile della fotografia, la colonna sonora, le scene, i dialoghi e la stessa azione.

Sganzerla girò anche il cortometraggio *Linguagem de Orson Welles*, 1985, e *Nem Tudo é Verdade*, 1987, un lungo di finzione sul cineasta americano in terra brasiliana. Viene sviluppato nella pellicola il tema del fare cinema in Brasile, in questo caso come compito hollywoodiano a rovescio. Nel 1998 girò il lungometraggio *Tudo é Brasil*, un documentario con immagini di Carmen Miranda e Grande Otelo, tra gli altri, che riprendeva il fallimentare *It's All True*, girato in Brasile negli anni quaranta dal creatore di Citizen Kane.

(traduzione di Federica Bertagna)

### **Note**

- Cfr. Jorge J. V. Capellaro e Paulo Roberto Ferriera, Verdades Sobre o Início do Cinema no Brasil, Rio de Janeiro, Funarte, 1996.
- <sup>2</sup> Quem foi Staffa, "Cinearte", 90, 16 novembre 1927.
- <sup>3</sup> Cfr. "Anais da Biblioteca Nacional", 116 (1996), pp. 98-103.
- <sup>4</sup> Da Floriano Peixoto (1839-1895), militare e uomo politico brasiliano che governò il paese tra il 1891 e il 1894 imprimendo un orientamento nazionalista e centralizzatore.
- La capoeira è una lotta brasiliana di origine africana. Alla fine del XIX secolo a Rio de Janeiro esistevano diversi gruppi di capoeira che si affrontavano per contendersi gli spazi della città: quello dos Nagôas era uno dei due principali.
- Ribellione di unità della marina militare brasiliana contro il governo di Floriano Peixoto nel 1893
- Per la filmografia cfr. http://www.garibaldi200.it.
- <sup>8</sup> Genere lirico-drammatico spagnolo in cui si alternano scene cantate, ballate e parlate.
- <sup>9</sup> Musica popolare brasiliana.
- Il conflitto separatista avvenuto tra 1835 e 1845 nell'allora provincia del Rio Grande do Sul, nel sud del Brasile fu conosciuto come Guerra de los Farrapos o Revolución Farroupilha.
- <sup>11</sup> Silva Nobre, À Margem do Cinema Brasileiro, São Paulo, Nova Stella, 1986.
- Mario Verdone, Il mondo sonoro del film muto, in Glauco Pellegrini e Id., Colonna sonora, Roma, Bianco e nero, 1967.
- All'inizio della colonizzazione del Brasile, i portoghesi si servirono dei Bandeirantes per sterminare gli indigeni ribelli e gli schiavi fuggiti. Gruppi di uomini partivano da São Paulo e São Vicente e si dirigevano verso l'interno in spedizioni chiamate Entradas o Bandeiras. Le prime erano organizzate dal governo, le Bandeiras erano invece finanziate da singoli (proprietari di miniere, commercianti, ecc). L'obiettivo prevalente era la cattura degli indios e la ricerca di pietre e metalli preziosi.
- Il racconto della sua vita è pubblicato nel libro Memórias de um Imigrante, Rio de Janeiro, Casa Editora Vecchi, 1973.

## Gli italiani nel cinema argentino 1897-2007

Alicia Bernasconi e Federica Bertagna

### 1. Introduzione

I lavori dedicati a mettere in risalto gli apporti forniti dagli italiani alla società e alla cultura argentine solitamente sottolineano la loro presenza nella letteratura, nella musica o in ambiti accademici<sup>1</sup>. Il contributo che essi diedero alla formazione e allo sviluppo del cinema argentino, sia come interpreti, fotografi, registi e sceneggiatori, sia come soggetti di finzione nei film, è rimasto invece in ombra<sup>2</sup>. Una simile omissione è senza dubbio legata alla ritardata accettazione del cinema come oggetto di cultura (posteriore alla seconda guerra mondiale) e all'ancora più tardivo suo ingresso nelle università come materia autonoma (negli anni sessanta in Italia, nel decennio successivo in Francia<sup>3</sup>, Inghilterra e Stati Uniti).

Questo saggio si propone di recuperare tale presenza degli immigrati italiani nelle pellicole di finzione destinate all'uscita nelle sale commerciali<sup>4</sup> e di analizzarne l'evoluzione in tre periodi, che corrispondono ai ritmi dell'immigrazione italiana in Argentina. Il primo va dalla fine dell'Ottocento alla Grande guerra; il secondo racchiude gli anni tra le due guerre; e il terzo comprende l'ultimo cinquantennio, diviso a propria volta in due epoche distinte: quella che coincide con la fase finale della grande immigrazione italiana in Argentina; e quella che, dalla metà degli anni ottanta ai giorni nostri, fu segnata per un verso dal prepotente ritorno della problematica migratoria in Argentina, con un importante sviluppo degli studi, e per l'altro da una significativa attività delle Regioni a favore dei loro emigrati e dei discendenti e da un nuovo fenomeno di emigrazione di argentini verso il continente europeo.

## 2. Dagli esordi del cinema alla prima guerra mondiale

Gli inizi del cinema argentino furono opera di immigrati. Infatti, la prima pellicola realizzata nel paese, *La bandera argentina*, venne filmata nel 1897 da Eugene Py, un immigrato nato a Carcassonne che era arrivato a Buenos Aires come falegname nel decennio precedente. Tale partecipazione risulta meno impressionante se collocata nel quadro del mondo del lavoro della città di Buenos Aires al principio del Novecento, quando gli stranieri prevalevano numericamente nella maggior parte delle attività. Verso la conclusione di questo periodo, i musicisti, i fotografi e gli operatori cinematografici stranieri, per citare alcune delle professioni vincolate al settore

che ci interessa, erano il doppio o il triplo dei loro colleghi nati in Argentina<sup>5</sup>. Tra tutti gli stranieri, gli italiani, seguiti dagli spagnoli, erano i più numerosi.

Non deve sorprendere dunque che la prima pellicola basata su un soggetto, La Revolución de Mayo (1909) fosse opera di un immigrato italiano, Mario Gallo, giunto in Argentina nel 1906 e associatosi con l'impresario catalano Julián de Ajuria, che successivamente fu l'iniziatore del sistema di affitto dei film. L'anno precedente allo scoppio della Grande guerra Mario Gallo avrebbe girato il primo Juan Moreira della cinematografia argentina, con un unico ruolo affidato a uno spagnolo<sup>6</sup>. Nello stesso periodo sbarcò in Argentina il giovane cameraman Emilio Peruzzi, che curò la fotografia di una quindicina di pellicole nei quindici anni seguenti. Nel 1911 giunse a Buenos Aires Federico Valle e montò dapprima un laboratorio per sottotitolare le pellicole e poi la casa di produzione Cinematografía Valle, dove avrebbe lavorato in collaborazione con il peruviano José Bustamante y Ballivian. Per anni Valle si dedicò a produrre pellicole industriali di propaganda commerciale, ingegnose e di grande successo tra il pubblico, il che gli permise di riunire intorno a sé un gruppo di specialisti e di affrontare la produzione di notiziari (il famoso Settimanale Valle, che durò fino al dopoguerra) e di realizzare il primo pionieristico lungometraggio di animazione. Si trattava di una satira politica sul governo di Yrigoyen chiamata El apóstol (1917). A Quirino Cristiani, nato a Pavia ed emigrato bambino con la sua famiglia quando suo padre rimase senza lavoro, si devono i più di cinquanta mila disegni che il film richiese. Cristiani fu altresì iniziatore di un'attività itinerante di proiezione di pellicole nei quartieri poveri dove non esistevano sale di cinema<sup>7</sup>. Quasi contemporaneamente Valle produsse una seconda satira, stavolta un lungometraggio con marionette intitolato Una noche de gala en el Colón o la Carmen criolla, perché l'azione si svolgeva nel teatro Colón di Buenos Aires nel corso di una rappresentazione dell'opera di Bizet. Durante il conflitto europeo uscì il film di maggior successo del cinema muto argentino, Nobleza Gaucha, che annoverava tra i protagonisti l'italiano Arturo Mario ed aveva tra i personaggi un "cocolichesco italiano"8.

Ancora a un italiano, Atilio Lipizzi – che, come tanti che si dedicarono anche ma non solo al cinema in questi anni, intervenne in tutte le fasi, proiezione, commercializzazione, distribuzione, riprese e realizzazione del film – si deve tra i vari lavori *Federación o muerte* (1917), versione filmica di un feuilleton di ambiente rosista<sup>9</sup>, che aveva come protagonista il siciliano Ignacio Corsini. Nello stesso 1917 uscirono inoltre il primo *Santos Vega*, di nuovo con Corsini tra gli interpreti, e i primi film dell'argentino José Agustín Ferreyra, *Una noche de garufa*, con fotografia di Atilio Lipizzi, e *El tango de la muerte*, con la partecipazione del marchigiano Nelo Cosimi. Quest'ultimo ebbe ruoli anche in film posteriori di Ferreyra, come *Campo afuera* e *La vuelta al pago*, entrambi del 1919, e di netto taglio *criollista* (corrente predominante nel cinema dell'epoca)<sup>10</sup>, e in altri successivi<sup>11</sup>.

Conveniamo, con Pierre Sorlin e Francesco Cassetti, che "il cinema rivela zone sensibili, che abbiamo chiamato punti di fissazione, ossia, questioni, speranze, inquietudini, in apparenza assolutamente secondarie, la cui importanza è segnalata dalla loro ricomparsa sistematica da un film all'altro [...] il cinema ci dice quello che la società letteralmente vede, a quali figure chiave affida i suoi pensieri, che rielaborazioni realizza; e parallelamente, quali disattenzioni, quali censure, quali interdizioni la attraversano. Insomma, il cinema non ci dà una immagine della società, ma di ciò che la società ritiene debba essere un'immagine, compresa una possibile immagine di sé stessa; non riproduce la sua realtà, ma una maniera di trattare il reale"<sup>12</sup>. In tale prospettiva, sembra chiaro che questo cinema, realizzato in larga misura da immigrati, cercava di offrire un'immagine della società in cui era centrale il "criollismo" e il fenomeno dell'immigrazione, onnipresente nella realtà quotidiana, non era incluso nel modo di trattare il reale. Nei film realizzati dagli italiani in Argentina in questo periodo fu dominante la tematica locale.

# 3. Dalla conclusione della grande guerra alla fine dell'epoca d'oro del cinema argentino

Terminato il conflitto riprese l'immigrazione italiana in Argentina. Assieme ai nuovi immigrati sbarcarono anche altri che erano già stati nel paese prima della guerra. Uno di essi fu il già citato Emilio Peruzzi. Nelo Cosimi, un marchigiano che, s'è visto, aveva cominciato a fare film come attore negli anni del conflitto, debuttò da regista nel 1922 con tre produzioni che già nei titoli rivelavano il loro carattere localista: *Buenos Aires también tiene, El remanso* e *Mi alazán tostao*.

In questo periodo le società di mutuo soccorso delle diverse collettività contribuirono alla diffusione del cinema nelle medie e piccole località del territorio argentino, creando nelle proprie sedi sale di proiezione<sup>13</sup>. La radiofonia prese avvio nel 1920 e si andò affermando nel corso del decennio, quando furono fondate nuove emittenti e comparvero gli altoparlanti che permettevano di riunire la famiglia intorno all'apparecchio. Poco prima del 1930 iniziò la fase di transizione al sonoro, una novità che si adattava perfettamente al cinema argentino, la cui produzione all'epoca ruotava in buona parte attorno a figure note della musica popolare. In questi anni, il romano Mario Parpagnoli filmò *Adios Argentina*, pellicola muta, ma accompagnata da musica registrata, per la quale gli uruguaiani Fernán Silva Valdés e Gerardo Matos Rodríguez composero il tango del titolo, i cui versi alludevano alle emozioni provate dall'emigrante:

Tierra generosa, / en mi despedida / te dejo la vida / temblando en mi adios. / Me voy para siempre / como un emigrante / buscando otras tierras, / buscando otro sol.

Nel 1931 furono presentati i primi film col sonoro sincronizzato. In *Muñequitas Porteñas*, di José Agustín Ferreyra, si assistette al debutto professionale di Mario Soffici – che era arrivato in Argentina a nove anni dalla sua città natale, Firenze, e del quale torneremo a parlare – e ad interventi di Serafín Paoli tendenti al "cocolichismo". Lo stesso regista filmò l'anno dopo *Rapsodia Gaucha*, con Ignacio Corsini protagonista, ma la pellicola non poté uscire nelle sale perché i dialoghi risultarono incomprensibili.

Gli anni tra il 1933 e il 1942 sono considerati l'"epoca d'oro del cinema argentino"14. Marca l'inizio di questa fase l'esordio del cinema sonoro propriamente detto, con, tra le altre, due pellicole di grande impatto: Los tres berretines e Tango, seguite l'anno successivo da Riachuelo (1934), di Luis José Moglia Barth, in cui un picaro (Luis Sandrini), sottrae l'orologio dalla tasca di un italiano raffigurato in modo caricaturale. Il successo commerciale di quest'ultima pellicola permise alla casa produttrice Argentina Sono Film, fondata dal varesino Angelo Mentasti, di consolidarsi. Nel 1936 Mentasti riunì per la realizzazione di Puerto Nuevo Luis César Amadori e Mario Soffici. Il film rifletteva la nuova realtà della disoccupazione al principio degli anni Trenta, situando l'azione in una villa miseria (una baraccopoli), e tra i personaggi c'era un italiano che gestiva una modesta trattoria. I due registi, nati l'uno a Pescara e l'altro, come detto, a Firenze, saranno fondamentali nel cinema argentino dei tre decenni successivi. Come il già citato Quirino Cristiani, tra gli altri, furono portati in Argentina dall'immigrazione di massa di famiglie italiane tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento; e in Argentina trascorsero la loro infanzia, si svolse la loro formazione e si sviluppò la loro carriera.

Soffici, nato nel 1900 e giunto in Argentina nel 1909, passò buona parte della sua adolescenza a Mendoza<sup>15</sup>. A quindici anni cominciò a legarsi agli ambienti circensi della città e quindi intraprese una carriera di attore che lo portò in Spagna nel 1929, dove conobbe il regista argentino José Agustín Ferreyra ed entrò in contatto con il mondo del cinema.

Il cinema sonoro non arrivò solo in Argentina: venne accompagnato dagli sforzi per controllare i suoi contenuti, e da scontri per la distribuzione e la proiezione nelle sale delle pellicole. Mario Soffici in un'intervista ha sottolineato al riguardo: "fino al 1930 ho conosciuto la vera Libertà, la libertà di espressione che ti permetteva di parlare con assoluta franchezza, nei teatri, sulle riviste. A partire dal 1930 tutte le forme di espressione cominciarono a essere frenate. La prova è nel fatto che di lì in avanti non fu possibile toccare temi religiosi, né quelli politici profondi o i temi sociali" La Ley de Propriedad Intelectual, ideata da Roberto Noble e Marcelo Sánchez Sorondo, prevedeva la creazione dell'Instituto Cinematográfico Argentino, la cui funzione era "promuovere l'arte e l'industria cinematografica nazionale, l'educazione generale e la propaganda del paese all'estero, mediante la produzione di pellicole per l'istituto e per terzi" La fondazione dell'Istituto fu progettata per reazione ai

contenuti dei film prodotti sino ad allora, in cui predominavano il mondo del tango, il cabaret e il genere picaresco. Come direttore tecnico fu designato Carlos Alberto Pessano, ammiratore di Mussolini, al pari di Sánchez Sorondo (quest'ultimo aveva visitato vari studi cinematografici in Germania e in Italia), e direttore della rivista "Cinegraf", dalla cui colonne attaccò a più riprese il cinema popolare. L'Istituto, oltre a produrre film educativi e di propaganda, aveva il compito di vietare l'esportazione di pellicole che danneggiassero l'immagine dell'Argentina. Come commentò con ironia il giornale "La Prensa", si trattava di un progetto di "protezione" che provocava il rifiuto unanime dei presunti beneficiari<sup>18</sup>.

Di nuovo per decreto fu disposto che "le produzioni cinematografiche destinate alle sale del paese, che interpretino del tutto o in parte fatti legati alla storia, alle istituzioni o alla difesa nazionale saranno sottoposte all'approvazione del soggetto da sviluppare". Nel 1937 una prima sceneggiatura di *Cadetes de San Martín* (Soffici), che raccontava il conflitto tra un figlio cadetto al Colegio Militar – dove fu ideato e condotto il colpo di stato che il 6 settembre 1930 depose il presidente Yrigoyen – e il padre – sostenitore invece dei settori del radicalismo che difendevano Yrigoyen – fu rifiutata dal Ministerio de Guerra, e *El escuadrón azul* (Nelo Cosimi) fu duramente attaccato dalla critica per aver presentato una immagine disonorevole di un ufficiale.

Il cinema di questo decennio fece frequentemente ricorso ad adattamenti di opere teatrali, con notevole successo di pubblico. Le due forme principali del teatro popolare erano all'epoca il "sainete" e il "grotesco" .A quest'ultimo genere appartiene *Mateo* (1937), di Daniel Tinayre<sup>20</sup>, che presenta il dramma di un italiano conduttore di carri messo in crisi dalla motorizzazione del trasporto, il cui linguaggio con accento italiano si differenzia da quello volutamente argentino dei suoi figli. La storia di *Giacomo* (1939), di Augusto Vatteone, è invece quella di un immigrato arricchito e sfruttato dall'amante e dal fratello, che lo riducono in miseria. Viene originalmente dal teatro anche *Así es la vida* (1939), di Francisco Mugica. La famiglia-paradigma è *criolla* e gli immigrati che la frequentano (il padrino italiano e l'amico spagnolo) sono figure collaterali. Preteso modello di una famiglia argentina, condanna la politica di comitato e rispetta, però esclude, il socialista ateo che vuole sposare la figlia, giustificando l'infelicità della medesima in nome del rispetto dei principi famigliari<sup>21</sup>.

Sempre nel 1939 uscì quella che a lungo sarebbe stata considerata una delle migliori pellicole del cinema argentino: *Prisoneros de la tierra*, di Soffici, che, combinando le storie di tre racconti dello scrittore uruguaiano radicato in Argentina Horacio Quiroga, mostrava le miserie dello sfruttamento di piantagioni di yerba mate della provincia di Misiones, il condizionamento fisico e psicologico che l'ambiente impone all'uomo e la sua ribellione di fronte all'ingiustizia. Soffici riconobbe di essere stato influenzato dal drammaturgo francese Henri-René Lenormand e dal romanzo *La vorágine*, del colombiano José Eustasio Rivera.

Diverso il percorso di Luis César Amadori, nato a Pescara nel 1902 ed emigrato a Buenos Aires sei anni più tardi. Attivo militante in organizzazioni studentesche da giovane, lavorò poi come giornalista di spettacoli, quindi come autore, attore e regista teatrale, prima di essere iniziato alla cinematografia da Mentasti nella già citata pellicola Puerto Nuevo, cui fece seguito El Pobre Pérez. Entrambe avevano come protagonista Pepe Arias. Poco tempo dopo, nel 1938, Amadori fu ingaggiato dalla casa di produzione di Luis Sandrini, uno degli attori argentini di maggior successo al botteghino (e uno dei meno apprezzati dalla critica). Tra quell'anno e il 1951 diresse quattro film della famosa star. Nelle sue prime produzioni, realizzò un tipo di cinema sociale, vicino a quello di Soffici e a quello di Ferreyra, con personaggi di netto taglio popolare. Successivamente passò alla commedia brillante, alla commedia comica e al melodramma. In Argentina filmò in tutto una quarantina di pellicole, in cui l'ambiente di Buenos Aires è sempre presente e l'asse portante è rappresentato dall'attore, convertito in stella. Nei suoi soggetti usò con frequenza la figura dell'usurpazione, ovvero introdusse personaggi che sembrano o fingono di essere quello che non sono, e in diverse occasioni ripeté schemi di copioni di successo. Non apprezzava il cinema d'autore e si dichiarò a favore del cinema popolare. Filmava con uno stile agile, e non privo di raffinatezze e tocchi magistrali. Fu molto discusso per i suoi stretti rapporti con il Secretario de Prensa y Difusión del governo peronista, Raúl Apold, e per aver accettato di rappresentare l'Argentina alla Conferenza sulla libertà dell'informazione che si tenne a Ginevra nel 1953, quando la censura ufficiale aveva costretto alla chiusura vari periodici<sup>22</sup>.

Verso il 1941 si calcola che diecimila persone vivessero di cinema in Argentina. In dieci anni di produzione sonora erano uscite 300 pellicole. Non tutto, nondimeno, andava per il meglio. Di fronte alla crescente penetrazione del cinema argentino in America latina (dove all'epoca era argentino il 34% dei film proiettati nelle sale), ma anche oltreoceano, dalla Francia alla Turchia, il Dipartimento di Stato statunitense decise infatti nel 1942 di bloccare l'esportazione di pellicola vergine al Plata. Il boicottaggio e la congiuntura bellica internazionale concorsero a determinare il crollo della produzione di film (da 56 nel 1942 a 24 nel 1944)<sup>23</sup> e la decadenza degli *studios*. A entrare in crisi fu anche il modello di un'industria cinematografica di largo consumo che aveva funzionato sin lì appropriandosi dei generi hollywoodiani (melodramma e musical soprattutto) e riscrivendoli nella cultura popolare del *criollismo* e del tango.

## 4. Dal dopoguerra agli anni settanta

Dopo che nel 1944 il regime militare aveva introdotto le prime misure protezionistiche a difesa della cinematografia nazionale, il presidente eletto Juán Domingo Perón nel 1947 le rafforzò, nel quadro di una politica di marcato interventismo dello

stato che segnò non solo il suo decennio di governo, ma anche i successivi<sup>24</sup>. I meccanismi di controllo sui contenuti delle pellicole creati dai conservatori negli anni Trenta vennero resi sistematici. La risposta dei cineasti fu il ricorso all'adattamento di opere della letteratura universale<sup>25</sup>, come modo di eludere la censura o accedere agli aiuti previsti dalla legge<sup>26</sup>.

Mentre proprio in seguito all'avvento di Perón diversi attori e registi argentini scelsero l'esilio<sup>27</sup>, dopo la sospensione provocata dal conflitto riprese l'immigrazione europea, che il presidente argentino puntò ad agevolare e nello stesso tempo a selezionare. Gli italiani tornarono così a sbarcare in massa in quella che da oltre un secolo era una delle loro mete preferite. Per tanti di essi probabilmente la scoperta e la conoscenza della cultura del paese passarono proprio attraverso le numerosissime sale cinematografiche della capitale argentina, come ha ricordato Vanni Blengino descrivendo i suoi primi mesi di immigrato: "Buenos Aires aveva in serbo altre sorprese creative. Si trattava di un mondo che già conoscevo, il linguaggio più universale e familiare: il cinema. Le sale cinematografiche non andavano cercate come a Bra o a Savona, come perle rare. Buenos Aires pullulava di cinema. Nella via Lavalle i cinema occupavano centinaia e centinaia di metri, interi isolati, da una parte all'altra della strada, con programmi per tutti i gusti, dai cartoni animati ai film proibiti ai minori di diciotto anni"28. Sale di proiezione in tutti i quartieri della città moltiplicavano l'offerta di pellicole argentine, americane ed europee, queste due ultime in versione originale sottotitolata, modalità appropriata per un pubblico di immigrati - che costituivano una parte importante degli spettatori - e che gli argentini continuano a preferire anche oggi.

In modo non dissimile da quanto era avvenuto all'epoca dell'"alluvione immigratoria" e del cinema delle origini, di questa che fu l'ultima massiccia ondata di arrivi dalla penisola (circa 440.000 tra 1945 e 1955), destinata ad esaurirsi verso la fine degli anni cinquanta, facevano parte anche cineasti e tecnici già formatisi in Italia. Costoro, non diversamente dai normali emigranti, in alcuni casi intendevano semplicemente lasciarsi alle spalle gli orrori della guerra; in altri erano delusi dal nuovo governo democratico instaurato in patria, meno progressista rispetto alle attese. E non mancava neppure chi, al contrario, era stato costretto ad abbandonare l'Italia perché compromesso col regime sconfitto e quindi ormai impossibilitato a lavorare.

Un'esponente di quest'ultima categoria, l'attrice Doris Duranti, star e simbolo del cinema dei "telefoni bianchi" nell'Italia fascista, nonché amante del gerarca Alessandro Pavolini, che provvide a metterla in salvo in Svizzera prima di essere catturato e fucilato con Mussolini alla fine della guerra, ha ricordato in una sorta di memoria autobiografica che personaggi del cinema un po' da tutto il mondo cominciarono ad affluire in Argentina "non appena fu ufficiale la notizia che produttori e padroni di sale avevano firmato nella segreteria privata del presidente Perón l'accordo sui dieci centavos di ogni biglietto venduto" 29. L'esperienza della Duranti in Argentina fu pe-

raltro breve e del tutto negativa: dopo una serie di tentativi andati a vuoto, girò un unico film – *Alguien se acerca* (1948) – che non arrivò neppure nelle sale. A dirigerlo fu un altro italiano da poco al Plata, Piero Ballerini, a propria volta alla prima e ultima regia nel paese sudamericano.

Altrettanto fugace e fallimentare si rivelò il passaggio per Buenos Aires di Ernesto Remani, che in realtà si chiamava Ernst Rechenmacher ed era nato nella Merano non ancora italiana del 1906. Diresse nel 1952 il primo lungometraggio a colori argentino, *El gaucho y el diablo*, ma la pellicola si rivelò un vero e proprio disastro, artistico e tecnico, e portò alla rovina la casa produttrice, inducendo lo stesso Remani a lasciare l'Argentina per il Brasile, un percorso comune ad altri cineasti giunti dall'Italia oltreoceano in questi anni, che nel suo caso sfociò in una carriera di buon livello.

Completamente diversi i motivi che determinarono l'insuccesso di Aldo Fabrizi, che nella triplice veste di regista (esordiente), sceneggiatore (assieme al citato Piero Ballerini e a Fulvio Palmieri) e protagonista firmò nel 1948 *Emigrantes*, la storia di una famiglia di Roma che emigra in Argentina subito dopo la fine della guerra. Pellicola questa su cui vale la pena soffermarsi anche perché si trattò della prima coproduzione sonora italo-argentina e della prima interamente dedicata all'immigrazione postbellica dall'Italia. Il film fu proiettato in una sala della Fundación Eva Perón, alla presenza della moglie del presidente argentino, che tuttavia a quanto sembra se ne andò senza attendere la fine, perché scontenta della seconda parte, quella "argentina"<sup>30</sup>. Dopo un inizio dedicato alla partenza e al viaggio in nave, *Emigrantes* passava a descrivere i problemi di adattamento della famiglia di immigrati a Buenos Aires, evidenziando in particolare, oltre alla nostalgia, le loro difficoltà nel trovare un alloggio. Per quanto si facesse cenno positivo in alcuni dialoghi all'impegno del governo argentino per sanare la situazione, la sottolineatura era tutta sulla soluzione fai da te adottata dagli immigrati: costruirsi la casa da soli.

Circa trent'anni dopo l'uscita del film, Fabrizi spiegò che la sua idea era mostrare che gli italiani sono sempre costretti ad abbandonare la patria e che restare lontani dal Bel Paese è per loro un grosso sacrificio<sup>31</sup>: in uno dei dialoghi del film gli emigranti sono in effetti descritti come "carne" che lascia l'Italia. Anche se la pellicola si chiudeva facendo presagire un radicamento in Argentina della famiglia protagonista, è chiaro che un'ottica del genere non poteva risultare gradita al governo peronista, che in quella fase stava puntando proprio sull'immigrazione di operai e tecnici dall'Italia per la realizzazione del primo piano quinquennale.

Da un diverso punto di vista, anche uno degli interpreti principali del film, Adolfo Celi, espresse fortissime riserve sul risultato. In una lettera del dicembre 1948 da Buenos Aires all'amico regista Luciano Salce, Celi, ormai in procinto di recarsi in Brasile<sup>32</sup>, rievocò il periodo delle riprese di *Emigrantes* come la "terribile esperienza Fabrizi", e definì il film "puzzolente, nauseabondo, vigliacco, presuntuoso e niente vero"<sup>33</sup>. Probabile che al di là dei limiti oggettivi della pellicola, retorica e poco verosi-

mile in molte parti, pesassero nel giudizio di Celi gli umori che gli rendevano insopportabili gli ambienti italiani di Buenos Aires e che avevano indotto lui e numerosi altri cineasti ad allontanarsi dall'Italia democristiana di fine anni Quaranta.

Qualche problema ci fu anche sul set di un altro film dedicato alla storia di un europeo giunto in Argentina dopo aver perso tutto a causa della guerra, *Volver a la vida* (1949), di Carlos Borcosque. Il protagonista, il noto attore Amedeo Nazzari, rifiutò infatti il copione che gli fu sottoposto al suo arrivo a Buenos Aires. In seguito all'intervento di Eva Perón fu riscritta la sceneggiatura (che l'incaricato delle modifiche peraltro rifiutò di firmare) di una pellicola la quale col suo messaggio positivo era certamente più in linea con la visione governativa e in generale con un immaginario nazionale legato ad una concezione assimilazionista dell'immigrazione, quella rappresentata sul grande schermo per tutti gli anni quaranta e oltre soprattutto dai personaggi di Niní Marshall, Cándida e Catita<sup>34</sup>; e proposta nel decennio successivo tra gli altri da Mario Soffici (*Pasó en mi barrio*, 1951).

Tra i cineasti italiani giunti nel dopoguerra che riuscirono invece a inserirsi apparentemente senza difficoltà nel clima politico e culturale argentino figurano i registi e sceneggiatori Arturo Gemmiti e Alberto D'Aversa. Il primo diresse *El puente* (1950) e poi *Crisol de hombres* (1954), paradigma in epoca peronista di un tema classico del cinema argentino, l'esaltazione delle Forze Armate e della vita militare, qui raccontata attraverso una descrizione idilliaca del servizio di leva<sup>35</sup>. Il secondo, dopo aver combattuto nella Resistenza, aveva intrapreso in Italia una carriera nel cinema e nel teatro. In Argentina tra il 1950 e il 1955 diresse cinque film (tra cui *Mi divina pobreza*, nel 1951 e *Muerte civil*, nel 1954; l'ultimo, *La novia*, rimase incompiuto), mise in scena spettacoli teatrali di notevole successo e insegnò Estetica all'Università di La Plata, prima di emigrare nuovamente, pure lui in Brasile, nel 1957<sup>36</sup>.

Anche l'attrice Emma Grammatica divenne popolare in Argentina grazie ad alcune riuscite stagioni teatrali. Al cinema ebbe ruoli in *Pobre mi madre querida* (1948), di Homero Manzi e Ralph Pappier, un musical ispirato al tango omonimo di José Betinotti; e nel dramma *Mi vida por la tuya* (1951), in cui la storia di un impiegato che grazie a un credito riesce a procurare alla madre una casa serve al regista Roberto Gavaldón per celebrare lo stato protettore e fautore del progresso sociale.

Un'altra attrice, Adriana Benetti, lavorò in due pellicole, entrambe del 1952. Nel melodramma *Donde comienzan los pantanos*, di Antonio Ber Ciani, la protagonista, una donna orfana maltrattata dall'uomo cui si è unita, viene protetta da un italiano. In *Las aguas bajan turbias* il regista Hugo del Carril, diversamente dal Soffici del citato classico *Prisioneros de la tierra*, risolse il tema dello sfruttamento dei lavoratori delle piantagioni di yerba mate negli anni venti chiave progressista e con un finale non drammatico in sintonia con l'ideologia peronista. In *Esta tierra es mía* (1961) proprio Soffici sarà diretto da del Carril nel ruolo di un italiano proprietario, radicato nel paese ed alleato dei lavoratori rurali contro i grandi monopoli.

La caduta di Peròn nel 1955 portò al fallimento molti *studios*, costringendo all'esilio i registi legati o identificati col presidente deposto, messi al bando dai militari della cosiddetta "Revolución Libertadora". Amadori si recò in Spagna in una sorta di esilio e lì continuò a girare film per più di un decennio. Si chiuse così di fatto l'epoca classica del cinema argentino. Come è stato notato, la scomparsa l'anno seguente di uno dei suoi volti più rappresentativi, l'attore spagnolo Enrique Muiño, "delimita casual pero sintomáticamente el fin de una era, la de la industria, los modelos genéricos y las estrellas de brillo indiscutible" <sup>37</sup>.

Dopo un breve interludio segnato dall'invasione di pellicole straniere, già nel 1957 si tornò al cinema sussidiato dallo stato, ma l'imposizione della censura con lo strumento del *certificado de exibición* (l'autorizzazione all'uscita del film) costrinse i registi dentro un canone clericale e conservatore. Nello stesso tempo si assistette ad una istituzionalizzazione e professionalizzazione del settore, con la nascita dell'Instituto nacional de Cinematografía (INC); di scuole e corsi di cinema nelle Università; e di riviste specializzate. Alla decadenza dell'industria fece riscontro lo sviluppo di una nuova estetica: il Nuovo Cinema Argentino, come fu chiamato, si mosse lungo due direttrici principali, una politica e una più intimista. I modelli furono ricercati soprattutto nelle cinematografie di altri paesi, dal neorealismo italiano alla nouvelle vague francese; di contro il cinema argentino degli *studios* fu rifiutato in blocco. Innovativa risultò *Rosaura a la diez* (1958), in cui Soffici traspose il romanzo omonimo di Marco Denevi, presentando non una storia lineare, ma le distinte versioni raccontate da vari testimoni o protagonisti di uno stesso fatto di polizia

Mentre cineasti come Luis César Amadori – all'epoca in Spagna come abbiamo detto – e Catrano Catrani proseguivano con la loro prolifica attività, tra gli apporti di registi italiani che lavorarono in Argentina in questi anni si possono citare, anche perché in qualche modo entrambi collegati alla rappresentazione della collettività italiana nel paese, sia pure in epoche assai distanti tra loro, due film per il resto totalmente diversi: *De los Apeninos a los Andes* (1959), di Folco Quilici, e *Un italiano en Argentina* (1965), di Dino Risi.

Nel primo, una coproduzione ispirata al racconto di Edmondo De Amicis compreso nel libro *Cuore* (1886), la storia di Marco, il bambino partito dall'Italia per rintracciare la madre emigrata in Argentina, servì più che altro da pretesto a Quilici, noto soprattutto come documentarista, per mostrare le bellezze paesaggistiche del paese (la parte argentina fu girata nelle province di Misiones e Jujuy). Si trattò del terzo adattamento del "racconto mensile" di De Amicis, dopo quello muto del 1916 e dopo il lungometraggio diretto da Flavio Calzavara nel 1943, più giocato su toni da melodramma. Nel 1990 fu anche prodotta una mini-serie Tv, a conferma di quanto fosse ancora popolare la storia. L'unica versione completa del bestseller ottocentesco italiano fu invece il *Corazón* girato dal già citato Borcosque nel 1947<sup>38</sup>.

Un italiano en Argentina, di nuovo una coproduzione distribuita in Italia con il titolo Il gaucho, schierò, oltre a Risi e a Vittorio Gassman reduci dal successo del Sorpasso, un cast di attori navigati (Nino Manfredi, Amedeo Nazzari e Silvana Pampanini) e fu sceneggiato da Ettore Scola. Si trattò quasi di un film d'occasione. Girato durante una partecipazione di Risi al Festival di Mar del Plata, aveva per protagonista l'addetto stampa cialtrone e truffaldino di un produttore romano, invitato al Festival (Gassman), mentre il personaggio forse più riuscito, l'italiano arrivato per fare l'America ma rimasto povero, fu inserito all'ultimo momento nel copione solo perché Manfredi si trovava negli stessi giorni in Argentina in tournée con una compagnia teatrale italiana<sup>39</sup>. Anche se non mancavano alcune trovate divertenti, come la scena in cui Gassman rientrato all'alba in albergo si metteva a urlare nei corridoi "Sveglia! Sveglia, che è tornato Perón", la commedia nel complesso risultò mediocre, con personaggi caricaturali come l'italiano arricchito di Nazzari, che peraltro danno l'idea di quanto la visione che si aveva in Italia dei connazionali in Argentina fosse approssimativa e superficiale già allora, a breve distanza dalla conclusione dell'emigrazione dalla penisola nel paese.

Anche in Argentina l'interesse del cinema per le collettività straniere, mai centrale, era andato nel frattempo scemando, di pari passo con l'esaurirsi dell'immigrazione dall'Europa e dello stesso afflusso di cineasti, che nel corso degli anni sessanta provennero quasi solo dalla Spagna franchista. La situazione che trovarono non era peraltro molto migliore di quella lasciata in patria: dopo il golpe militare di Onganía nel 1966, perdurò e anzi si accentuò la tendenza dei registi a trasporre in un passato più o meno remoto le loro storie, per sfuggire alla "más arcáica censura del mundo"40.

Non stupisce che in questo clima fosse girato il film che presentò l'immagine più negativa dell'accoglienza riservata agli italiani in Argentina nel secondo dopoguerra: *Gente conmigo*, di Jorge Darnell. Uscito nelle sale nel 1967 e basato sull'omonimo romanzo della scrittrice friulana Syria Poletti, che vi ricostruiva l'esperienza della sua famiglia emigrata al Plata, il film racconta, in modo peraltro piuttosto distaccato e poco convincente, la storia di un'italiana che sbarca a Buenos Aires nel 1949 e subisce ogni sorta di disavventure.

A fronte di una discreta attenzione del cinema argentino per il tema della criminalità collegata alla tratta delle bianche (di cui Buenos Aires era stata uno dei terminali tra fine Ottocento e inizio Novecento), con una più o meno marcata sottolineatura del ruolo avuto dagli stranieri in essa<sup>41</sup>. è il solo film di questi anni dedicato al fenomeno della mafia italiana nel paese, diventato invece stereotipo nella cinematografia sugli (e degli) italiani negli Stati Uniti<sup>42</sup>. *La maffia* (1972), di Leopoldo Torre Nilsson, è ambientato nella Rosario degli anni Venti, che più di altre città argentine conobbe forme rilevanti di criminalità organizzata; e ne descrive la corruzione ripercorrendo la carriera criminale di Luciano Benoit e del boss Francesco Donato – Don

Chicho – che pur ispirati a personaggi reali (i nomi però furono cambiati per evitare problemi), come gangster risultarono poco credibilmente verbosi ed intenti a spiegare di continuo le loro azioni.

Intanto, dopo un effimero boom al principio degli anni Settanta, con alcuni clamorosi successi al botteghino, in particolare nel corso del 1974 e del 1975, alla metà del decennio l'estensione della censura portò il cinema argentino vicino all'estinzione. Mario Soffici l'aveva abolita durante la sua breve gestione dell'Instituto Nacional de Cinematografia, però l'aver autorizzato l'uscita senza tagli di *Ultimo tango a Parigi* nel 1974 gli costò il posto, così come al direttore dell'Ente Calificador<sup>43</sup>. Alcuni autori riuscirono comunque a produrre film alternando alle realizzazioni impegnate pellicole commerciali, prima che la dittatura militare instaurata nel 1976 cancellasse la possibilità di fare cinema nel paese, con la chiusura di quasi tutte le produzioni, e l'esilio e la *desaparición* anche di numerosi attori e registi.

### 5. Gli ultimi vent'anni

Lontano dalla previsione orwelliana, il 1984 significò per l'Argentina l'abolizione della censura. L'influenza della struttura statale sulla produzione cinematografica da quel momento in poi fu limitata all'appoggio finanziario (il che non è poco). Dopo la fine della dittatura, un gruppo di marinai abbandonati al loro destino dagli ufficiali che l'unico fuochista sopravvissuto, un immigrato italiano, denuncerà alla stampa, è protagonista di *La Rosales* (1984), metafora di David Lipszyc sulla repressione e l'impunità ispirata al naufragio avvenuto nel 1892 di una nave della marina da guerra argentina<sup>44</sup>.

Bisognerà attendere fino alla metà degli anni novanta per un nuovo film sulla collettività italiana in Argentina. *Anni ribelli* (1994), girato in Italia da Rosalia Polizzi, nata a Buenos Aires ma formatasi come regista a Roma, è ambientato all'epoca della caduta del governo di Perón, nel 1955, e narra la storia di una famiglia siciliana di umili condizioni da un'ottica inusuale: analizza infatti il difficile rapporto tra la cosiddetta "prima" e la "seconda" generazione di immigrati<sup>45</sup>, soffermandosi sui contrasti tra il padre e una figlia adolescente desiderosa di emanciparsi dal condizionamento e dall'eredità culturale della famiglia.

Dopo che al ritorno della democrazia aveva fatto seguito nel decennio menemista una completa liberalizzazione anche nel settore del cinema, nel 1995 fu approvata una legge che aumentò in modo considerevole i fondi a disposizione dell'INC (denominato da quello stesso anno INCAA) per il sostegno alla produzione. Così, dalle 12 pellicole del 1990 si passò alle 63 del 2005. Contemporaneamente, si affermò una nuova generazione di giovani cineasti, che con produzioni indipendenti avrebbero rilanciato la cinematografia argentina a livello internazionale, ottenendo notevole

successo di critica e di pubblico<sup>46</sup>. Pur nella grande varietà delle scelte narrative e formali, questi autori si sono distinti soprattutto per la loro capacità di rappresentare in chiave realista la situazione dell'Argentina, sprofondata alla fine degli anni Novanta in una crisi sociale, politica ed economica che nel 2002 fece salire gli indici di disoccupazione e povertà fino rispettivamente al 20% e al 40% del totale della popolazione.

L'urgenza di descrivere simile realtà, e il fatto che l'Argentina abbia continuato ad essere interessata da flussi immigratori provenienti dai paesi limitrofi, hanno indotto alcuni registi non tanto a porre tale immigrazione – che non è una novità nella storia del paese, ma è rimasta completamente in ombra finché non sono cessati gli arrivi dall'Europa – al centro delle loro pellicole, quanto ad inscrivere questi immigrati nel paesaggio sociale oggetto del racconto, mostrando come essi condividano il destino di impoverimento, marginalità e insicurezza economica degli argentini (*Vladimir en Buenos Aires*, 2002), subendone però al tempo stesso la xenofobia, che in parte consegue proprio dal degrado generale della situazione del paese (*Bolivia*, 2001-2005).

In alcuni casi al contrario sono appunto le caratteristiche della società argentina, cioè il suo essere prodotto dell'immigrazione europea, che sembrano favorire un inserimento indolore delle nuove ondate immigratorie. È questa la visione di Daniel Burman, che nel suo *El abrazo partido* (2004) ritrae le classi medie di Buenos Aires a ridosso della crisi economica del 2001. Come in altri lavori del regista, molti personaggi sono ebrei o immigrati dall'Europa ma il film propone anche un "aggiornamento" dei gruppi stranieri presenti nel quartiere Once e lo risolve in chiave di convivenza pacifica<sup>47</sup>: in una tradizionale galleria di negozi, alle antiche componenti di ebrei e italiani si è aggiunta una coppia di coreani, mentre una divergenza commerciale tra due ebrei viene risolta con una corsa tra due loro dipendenti, un peruviano e un boliviano, integrati in tal modo nel paesaggio etnico.

In un'Argentina non più in grado come in passato di garantire ai nuovi immigrati l'ascesa sociale, e spesso neanche condizioni di vita accettabili, per gli stessi argentini, e in particolare per quelli appartenenti alle classi medie travolte dalle crisi di fine anni novanta, la prospettiva di dover emigrare all'estero è diventata concreta. Tra il 1999 e il 2002 migliaia e migliaia di persone hanno richiesto un passaporto dell'Unione europea, avendone diritto come discendenti di emigrati (italiani e spagnoli in maggioranza); e una parte di esse ha poi deciso effettivamente di partire. Di riflesso, l'emigrazione è entrata a far parte dell'immaginario sociale, sia pure comprensibilmente a fatica, dal momento che l'Argentina è stata fino a pochi anni fa solo un paese di immigrazione (e rimane oggi, si è visto, *anche* un paese di immigrazione), e come tale è abituata a pensarsi. Alcuni cineasti hanno cominciato così a misurarsi con le problematiche legate all'emigrazione, nella sua forma attuale inedita, dato che in precedenza il tema era stato sì affrontato, specie nella fase successiva al ritorno

della democrazia, ma in chiave di sradicamento prodotto dall'esilio, esperienza che del resto era parte del vissuto di vari registi.

In *Un día de suerte* (2002) la regista Sandra Gugliotta ha messo in risalto la peculiarità degli attuali flussi migratori dall'Argentina, cioè il fatto che una quota non piccola dei giovani che espatriano si dirigono nei paesi (in questo caso l'Italia)<sup>48</sup> da dove erano partiti i loro nonni o addirittura i loro genitori. Il film racconta la storia di una ragazza che vive di piccoli lavoretti e anche di piccoli reati nella Buenos Aires in piena crisi del 2002, ed ha come unico orizzonte il sogno di raggiungere in Italia un giovane siciliano con cui ha trascorso una notte d'amore. Alla sua ultima apparizione sul grande schermo, Dario Vittori<sup>49</sup> interpreta il nonno, anche lui siciliano, della ragazza, che ha un passato di lotte operaie ed ancora partecipa ad assemblee politiche. La decisione della nipote di partire per l'Italia lo induce a raccontarle la storia della sua emigrazione. Tra frasi e strofe di canzoni in italiano, egli rievoca il momento della partenza, la speranza di tornare dopo poco tempo a prendere Marietta, l'amore invece mai più rivisto e mai dimenticato, ma quando la nipote lo invita ad andare in Italia con lei le risponde: "io da questo paese di merda non me ne vado più". Giunta a Roma, la protagonista scopre che il ragazzo che intende rintracciare è siciliano ed è rientrato nella sua città, Palermo; una volta lì, però, non trova lui, ma solo i famigliari e sentendo i loro commenti sprezzanti decide di lasciar perdere. Si ferma comunque a Palermo per cercare lavoro, confidando in "un día de suerte".

Altri film presentano un analogo rapporto tra la generazione dei nonni, immigrati dopo la guerra che non sono riusciti a "fare l'America", e quella dei nipoti, che pensano di emigrare o, come la protagonista del film di Luis Ortega, *Caja negra* (2001) – in cui di nuovo si sentono echeggiare canzoni e frasi in italiano – vivono in una situazione di precarietà.

Anche Olinda, la protagonista di *Herencia* (2001) di Paula Hernández, è un'italiana radicata in Argentina da molti anni che ancora canta nella sua lingua madre. Possiede un ristorante a Buenos Aires, frequentato da clienti abituali, ed è sul punto di venderlo. L'incontro con un giovane tedesco arrivato in Argentina per rintracciare la ragazza di cui è ancora innamorato, la stessa ragione per cui Olinda aveva lasciato l'Italia quarant'anni prima, la induce a riflettere sulla sua condizione di straniera, per quanto ormai perfettamente inserita, e a ripensare al paese di origine. La pellicola si chiude con la partenza di Olinda per l'Italia, mentre il giovane tedesco la sostituisce nel ristorante. È un film del tutto privo di riferimenti alla realtà attuale dell'Argentina, che però da un'angolatura particolare torna ad assumerla come paese di immigrati/emigrati e nello stesso tempo, con la sua a-temporalità, consente di mettere a fuoco la mobilità delle persone come una delle condizioni del tempo presente e di ogni tempo.

### 6. Conclusioni

Il cinema argentino sta attraversando da dieci anni una fase di grande creatività artistica, che ha fruttato successi nei maggiori festival internazionali. Vari segnali fanno pensare che non si tratti di un boom effimero. Infatti, in parte perché dopo la crisi del 2001 e la conseguente svalutazione del peso l'Argentina è diventata assai vantaggiosa come location, in parte perché è in grado di garantire alti livelli di professionalità nel settore, sono aumentate le coproduzioni, in particolare con i paesi europei (e in primis, come in passato, con la Spagna) e cineasti di tutto il mondo l'hanno scelta per girare i loro film o, come nel caso del regista Francis Ford Coppola, addirittura per installarvi case di produzione.

Tuttavia, se in questo contesto di collaborazioni e scambi volessimo tentare di capire quale posto occupi oggi l'Argentina nell'immaginario degli italiani basandoci sui film che in vario modo ce ne parlano o che lì sono ambientati, dovremmo dedurne che essa ai loro occhi è semplicemente uno sfondo appena un po' esotico (*Tre mogli*, 2001); ovvero che è riassunta nella biografia del suo campione dello sport probabilmente più rappresentativo, nel bene e nel male, di sempre (*Maradona - La mano de Dios*, 2007). Entrambe le regie sono di Marco Risi, figlio di Dino, il cui film *Il gaucho/Un italiano en Argentina* girato a metà degli anni sessanta, s'è detto, già mostrava i segni di una presa di distanza nei confronti degli italiani residenti in Argentina e dello stesso paese sudamericano, che per un secolo tanti in Italia avevano considerato quasi una seconda patria.

In realtà il quadro risulta più sfumato e complesso al tempo stesso se includiamo tra gli sguardi "italiani" o in parte italiani, come pare a noi legittimo fare, l'opera di Marco Bechis. La sua biografia – nato in Cile da padre italiano, cresciuto in Argentina e, dopo essere stato qui imprigionato durante la dittatura del *Proceso* ed espulso dal paese, esule in Italia, dove vive tuttora – è infatti il miglior compendio della storia dell'emigrazione italiana, fatta spesso di andate e ritorni, anche attraverso le generazioni. E due suoi lavori hanno affrontato il tema più tragico della storia argentina del Novecento, i crimini della dittatura militare, con grande rigore e un registro stilistico tanto visionario nelle immagini quanto sobrio nella scrittura: *Garage Olimpo* (1999), documentando l'orrore dei centri di detenzione clandestina; e *Figli/Hijos* (2001) quello della sottrazione dei figli agli oppositori del regime fatti scomparire.

#### **Note**

Ringraziamo Mónica López e Andrea Testa per la loro collaborazione nel reperimento di materiali bibliografici e filmati.

- Per citare solo alcuni esempi, il cinema è stato ignorato come apporto artistico e culturale degli italiani nelle opere di Folco Testena, *L'epopea del lavoro italiano nella Repubblica Argentina* (Milano, Fratelli Bocca Editori, 1938) e di Jorge F. Sergi, *Historia de los italianos en la Argentina*, che include peraltro artigiani e piccoli commercianti (Buenos Aires, Editora Italo Argentina S.A., 1940), o nelle pubblicazioni dedicate ai centenari del Banco de Italia y Río de la Plata (1972) e del Circolo Italiano (1974), mentre il *Diccionario Biográfico Italo Argentino* di Dionisio Petriella e Sara Sosa Miatello (Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 1976) contiene alcuni cenni molto incompleti sotto il titolo "cinema, radio e televisione" (appena otto in totale nei tre comparti).
- <sup>3</sup> Fu Marc Ferro a legittimare il cinema come oggetto di studio della storia nel 1976, in *Cinema et Histoire*, affermando che "il film, immagine o meno della realtà, documento o finzione, intreccio autentico o pura invenzione, è Storia" (Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, nouvelle édition refondue, Paris, Gallimard, 1993, p. 40).
- <sup>4</sup> Youssef Yshaghpour, Le cinéma. Histoire et thèorie, Tours, Farrago, 2006, p. 15.
- Secondo i dati dei censimenti argentini del 1904 (riferiti alla città di Buenos Aires) e del 1914 (Terzo Censimento Nazionale). Si noti che in Argentina vige lo *ius soli* e pertanto si considerano argentini tutti i nati nel paese, indipendentemente dalla nazionalità dei loro genitori.
- Dei cinque Juan Moreira filmati in Argentina, i primi tre furono realizzati da stranieri stabilitisi nel paese. A quello di Gallo del 1913 fecero seguito quello dell'uruguaiano Ernesto Queirolo nel 1923; e quello del marchigiano Nelo Cosimi nel 1936. Bisognerà aspettare il 1948 per la prima versione diretta da un argentino, Luis José Moglia Barth, con musica dello spagnolo Alejandro Gutiérrez del Barrio, fotografia dello statunitense Bob Roberts e direzione artistica del cinese Ralph Pappier.
- <sup>7</sup> Il progetto ebbe vita breve, perché le autorità municipali lo proibirono.
- <sup>8</sup> Domingo Di Núbila, *La época de oro. Historia del cine argentino*, I, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998 (edizione aggiornata e ampliata), pp. 17-18. Con l'espressione l'autore vuole sottolineare i tratti stereotipati del personaggio: per *cocoliche* si intende in Argentina il gergo tipico degli immigrati dalla penisola, che si esprimevano mescolando spagnolo e un italiano infarcito di termini dialettali.
- Da Juan Manuel de Rosas, político e militare argentino, governatore della Provincia de Buenos Aires dal 1829 e a capo della Confederación Argentina dal 1835 al 1852.
- Sul *criollismo* nel cinema si veda Elina Mercedes Tronchini, *El cine argentino y la construc- ción de un imaginario criollista*, in AA.VV., *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*, Buenos Aires, FAIGA, 1999, pp. 103-169. Il termine *criollo* indica l'argentino
  figlio del paese, ovvero di genitori anch'essi nati in Argentina e per estensione tutto ciò che
  è argentino.
- La leyenda de Puente del Inca, El arriero de Yacanto e Odio serrano, girati tra 1923 e 1924, parzialmente in esterni a Mendoza e Córdoba.
- Francesco Cassetti, Les théories du cinéma depuis 1945, Paris, Armand Colin Cinéma, 2005, p. 146-147. Traduzione dal francese e corsivi sono nostri.
- Si veda Cine argentino. Industria y clasicismo, 1933-1956, a cura di Claudio España Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000, 2 voll.
- Domingo di Núbila ha anche intitolato così il primo volume della sua già citata Historia del Cine Argentino.
- A questo contesto attribuì più tardi la sua predilezione per gli spazi aperti e le riprese in esterni
- Mariano Calistro, Claudio España, Oscar Cetrángolo, Andrés Insaurralde, "Mario Soffici, realizador", in AA.VV., Soffici, testimonio de una época, Buenos Aires, INCAA et al., 2001, p. 39. Riprodotto da Reportaje al cine argentino: los pioneros del cine sonoro, Buenos Aires, ANESA, 1978.

- Legge 11723/33, art. 69, paragrafo d), disponibile al sito http://www.secyt.gov.ar/ 11723. htm.
- 18 César Maranghello, Prisoneros de la tierra y su importancia en la estructuración de un pensamiento argentino, in Soffici, testimonio de una época, cit., p. 61.
- <sup>19</sup> Il sainete nella Spagna del Sette, Otto e Novecento era una pièce teatrale in un atto a carattere giocoso, e, normalmente, popolare. In Argentina Armando Discepolo introdusse un giro drammatico in questo genere, transformandolo nel "grotesco criollo".
- María Valdez, Prólogos normativos, in Cine Argentino. Industria y Clasicismo, a cura di C. España, cit., pp. 54-55.
- Un remake del 1977, diretto da Enrique Carreras durante la dittatura militare, sostituì alla "colpa" di essere socialista e non accettare il matrimonio in chiesa quella di dedicarsi alla politica.
- Claudio España, Luis César Amadori, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina,1993; Amadori. Entrevistado por Andrés Muñoz, "Mundo Argentino", n. 1545, 4 de septiembre de 1940, riprodotto in Sylvia Saítta e Luis Alberto Romero, Luis César Amadori, "Página 12", 21 febbraio 2006.
- <sup>23</sup> César Maranghello, *Cine y Estado. Del proyecto conservador a la difusión peronista*, in *Cine argentino. Industria y clasicismo*, a cura di España, cit., vol. I, p. 55.
- <sup>24</sup> César Maranghello, *Breve historia del cine argentino*, Barcellona, Laertes, 2005.
- <sup>25</sup> Emilio Bernini, *Un cine "culto" para el pueblo. La transposición como política cultural del primer peronismo*, disponibile nel sito http://www.unsam.edu.ar/home/peronismo.asp?m=19&s=52&s=121.
- Il decreto 1668 del luglio 1950 escludeva dai benefici le pellicole mancanti dei requisiti; in settembre un nuovo decreto stabilì che "per accedere ai benefici [...] le pellicole dovranno riflettere in modo esatto l'elevato stato culturale, i costumi e la vera ideologia del popolo argentino". Dovevano soddisfare i parametri soggetto, scene e dialoghi.
- La partenza di attori e attrici argentini portò Amadori, che mai ebbe problemi a lavorare durante il governo peronista, a filmare tre pellicole in Messico.
- <sup>28</sup> Vanni Blengino, *Ommi! L'America...*, Reggio Emilia, Diabasis, 2007, pp. 122-123.
- Il riferimento è alla legge 12.999 del 1947, che abolì il sistema precedente di vendita a prezzo fisso delle pellicole, la quale impediva ad autori e produttori di trarre vantaggio dal successo di un film. Cfr. Doris Duranti, *Il romanzo della mia vita*, a cura di Gian Franco Venè, Milano, Mondadori, 1987, p. 235.
- Giovanni Ottone, Gli italiani in Argentina, in Il cinema argentino contemporaneo e l'opera di Leonardo Favio, a cura di Pedro Armocida, Daniele Dottorini e Giovanni Spagnoletti, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 120-130.
- Aldo Fabrizi, Ciavéte fatto caso?, a cura di Marco Giusti, Milano, Mondadori, 2002, p. 206
- A San Paolo per conto dell'ingegnere e mecenate italiano Franco Zampari Celi avrebbe assunto la direzione del Teatro brasileiro da comedia e lavorato nella casa di produzione cinematografica Vera Cruz assieme ad un gruppo di attori e cineasti suoi connazionali (tra cui lo stesso Salce).
- 33 Stralci della lettera, datata 30 dicembre 1948, sono in Luke Ciannelli, *In fuga dall'Italia de degli anni cinquanta*, "Alias", supplemento de "il manifesto", n. 38, 29 settembre 2006.
- Mariano Mestman, *Imágenes del inmigrante español en el cine argentino. Notas sobre la candidez del estereotipo*, "Secuencias. Revista de historia de cine", 22 (2006), pp. 27-47.
- José Fuster Retali e Ricardo Rodríguez Pereyra, *El grito sagrado: el cine argentino durante el periodo peronista*, disponibile all'indirizzo http://letras-uruguay.espaciolatino. com/aaa/fuster\_jose/grito\_sagrado.htm.
- <sup>36</sup> Si veda la sua biografia nell'*Enciclopedia Itaú cultural de Teatro*, disponibile all'indi-

- $rizzo: \ http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\_teatro/index. \ cfm? fuseaction=personalidades\_biografia\&cd\_verbete=688.$
- <sup>37</sup> Claudio España, El modelo institucional. Formas de representación en la edad de oro, in Cine Argentino. Industria y clasicismo, a cura di Id., cit., p. 58.
- <sup>38</sup> G. Ottone, Gli italiani in Argentina, cit., p. 128.
- Si vedano le testimonianze sul film di Dino Risi ed Ettore Scola (che racconta di aver steso praticamente giorno per giorno il copione nella sua stanza all'hotel Alvear, sulla base del programma di visite a *estancias* e aziende che avrebbero consentito di ambientare le varie scene), tra gli extra dell'edizione italiana del dvd.
- <sup>40</sup> C. Maranghello, *Breve historia del cine*, cit., p. 179.
- <sup>41</sup> È il caso per esempio di *El camino del sur*, di Juan Bautista Stagnaro (1988).
- 42 Cfr. Quei bravi ragazzi. Il cinema italoamericano contemporaneo, a cura di Giuliana Muscio e Giovanni Spagnoletti, Venezia, Marsilio, 2007.
- Mónica Cabrera, Manuel Romero, Mario Soffici, in La Página de Tomás Abraham, disponibile all'indirizzo http://www.tomasabraham.com.ar/seminarios/tensarg-rs.htm.
- Eduardo Jakubowicz e Laura Radetich, La historia argentina a través del cine. Las "visiones del pasado" (1933-2003), Buenos Aires, La Crujía, 2006, p. 161.
- Sulla problematicità del concetto di generazione, in generale e nello specifico dell'emigrazione italiana in Argentina cfr. Fernando J. Devoto, Le migrazioni italiane in Argentina: il problema dell'identità, delle generazioni e del contesto, in Itinera. Paradigmi delle migrazioni italiane, a cura di Maddalena Tirabassi, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 2005, pp. 309-339.
- <sup>46</sup> Cfr. i saggi raccolti in *Il cinema argentino contemporaneo*, cit.
- <sup>47</sup> Cfr. M. Coudannes, Convivencia cultural y retornos familiares: una imagen no conflictiva de la Argentina in crisis, "Estudios interdisciplinarios de América Latina y El Caribe", XVII, 2 (2006), pp. 133-135, che considera a ragione la lettura di Burman idealizzata.
- Secondo i dati presentati alla fine del 2006 alla XVI Cumbre Iberoamericana, il maggior numero di argentini residenti all'estero vive negli Stati Uniti (130.000); seguono Spagna (103.000) e Italia (52.000), i due paesi da cui discende il 90% della popolazione del paese.
- <sup>49</sup> Dario Vittori, nato in Italia ed emigrato bambino, divenne nel secondo dopoguerra un protagonista della scena teatrale argentina.

Risulta compito non facile tracciare i dati quantitativi del fenomeno, compito reso ancor più difficile dal fatto che non è sempre evidente la distinzione tra la produzione cinematografica o televisiva italoaustraliana e quella angloaustraliana e che molto del lavoro degli scrittori/registi italoaustraliani, soprattutto della seconda generazione, viene svolto in produzioni non legati all'ambiente italoaustraliano. Si può comunque notare che vi sono sei scrittori/registi di prima generazione – in particolare Giorgio Mangiamele e Fabio Cavadini – che hanno prodotto circa una trentina di lavori cinematografici, soprattutto documentari. Per la seconda generazione e le successive vanno segnalati una trentina di scrittori/registi – in particolare Jan Sardi, Rosa Colosimo, Monica Pellizzari, Franco Di Chiera, Luigi Acquisto e Tony Luciano – i quali hanno dato vita a un centinaio di produzioni.

Prima degli anni settanta, periodo che segna l'inizio del multiculturalismo e il risultante interesse (anche se di natura alquanto frammentaria e poco sistematica) da parte delle istituzioni e del sistema politico australiano alla promozione della cultura dei gruppi di provenienza non angloceltica, ben scarsa risultava l'attività da parte di italiani nell'industria del cinema australiano. Un attore italiano, Ernesto Crosetto, si trova in uno dei primi film prodotti in Australia, *Mutiny on the Bounty* (1916), e negli anni trenta Joe Valli e Charles Zolli recitavano in film quali Tall Timbers (1937) e Typhoon Treasure (1938), ma nel ruolo di scozzesi o soldati australiani – una sola volta venne affidato a Zolli il ruolo di un personaggio italiano, il signor Spigoni, nel film Splendid Fellows (1934). Altri contributi al cinema australiano furono dati da Thomas Marinato (di probabile origine italiana) - regista, tra l'altro, di Sydney's Darlings (1926) e del breve documentario Thar she blows (1937) sulla crudeltà della caccia alle balene - e da Armando Lionello il quale negli anni venti gestiva a Brisbane la Modern School of Cinema Acting che comunque dovette chiudere in seguito agli scandali scaturiti dal modo in cui trattava le sue aspiranti attrici e dalla scarsa qualità dei film da lui diretti quali Retribution (1921), scritto e recitato dall'allieva Thorene Adair. Fatto assai interessante è la scoperta da parte di Gino Moliterno nel 2005 che è stato un italoaustraliano di terza generazione, Paul Clark – il padre cambiò il cognome da Tizzani a Clark durante la seconda guerra mondiale – a interpretare il ruolo del meticcio Joe in Jedda (1955) di Charles Chauvel, il primo film narrativo australiano girato a colori e con attori aborigeni nel ruolo dei protagonisti e il primo film australiano presentato al festival del cinema di Cannes.

134 Gaetano Rando

Un vero e proprio filone "italoaustraliano" inizia, però, solo nel secondo dopoguerra con l'operato di Giorgio Mangiamele (Catania 1926 – Melbourne 2001) il quale è emigrato in Australia nel 1952 con il preciso obiettivo di fondare l'industria cinematografica australiana, visione chiaramente profetica anche se il suo contributo si rivelò di natura piuttosto marginale nonostante la sua induscitibile bravura come cineoperatore e regista. Purtuttavia l'unico nome italiano riportato nel lavoro fondamentale di John Baxter¹ sul cinema australiano è quello di Mangiamele e il lungometraggio da lui realizzato *Clay* (1965), che tratta della relazione esistenziale tra la scultrice, Margot, e il latitante, Nick, ricercato per omicidio, è stato il primo film australiano ad essere ammesso in concorrenza al festival del cinema di Cannes. Oltre a *Clay* Mangiamele conta al suo attivo sette film, prodotti tra il 1953 ed il 1970, nonché cinque documentari e un breve film narrativo sulla Nuova Guinea finanziati dal governo di quel paese prodotti all'inizio degli anni ottanta. Cinque produzioni di Mangiamele trattano temi che riguardano l'emigrazione.

Il Contratto (1953), di impostazione neorealista e incompiuto in quanto manca la colonna sonora, si occupa delle difficoltà e la risultante angoscia affrontate dai protagonisti fatti venire in Australia con passaggio assistito e con l'obbligo di dover accettate qualsiasi lavoro assegnato nei primi due anni di permanenza in Australia i quali una volta arrivati trovano che i lavori promessi non esistiono in quanto il paese sta attraversando un breve periodo di recessione<sup>2</sup>. Anziché un futuro migliore la realtà australiana li mette nella necessità di dover lottare per la sopravvivenza anche se alla fine sembra che la loro condizione inizi a dare segni di miglioramento grazie all'interessamento dei compaesani, non degli australiani.

Non è più reperibile il cortometraggio *Unwanted* (1957) – soggetto di Bob Clarke, fotografia e regia di Mangiamele – le cui copie sono andate disperse. A giudicare dalle testimonianze coeve, è stato girato in meno di due mesi ed è "la semplice e dolorosa storia di un immigrato clandestino [John] che sbarca in Australia". Dopo aver trovato lavoro ed essersi inserito serenamente tra gli altri suoi connazionali conosce una giovane ed avvente australiana (Margaret) e sboccia un tenero idillio. L'idillio comunque è ostacolato dai genitori come pure dal pretendente australiano Bruce, *ocker* tutto birra e cavalli, il quale, una sera quando è più ubriaco del solito, minaccia i due con una rivoltella involontariamente ferendo Margaret e poi riesce a convincere la polizia che è stato John a sparare il colpo. Quale conseguenza John, la cui scarsa conoscenza dell'inglese non gli consente di difendersi, viene processato, dichiarato colpevole ed espulso dal paese. È tuttavia un film a lieto fine equivocamente posto tra illusione e realtà (e come tale ricorda in un certo senso il realismo magico di De Sica). Quando la nave sta per salpare la porta della cabina di John si spalanca all'improvviso ed appare Margaret bella e sorridente pronta ad affrontare al suo fianco le incognite dell'avvenire.

*The Brothers* (1958) prende in esame come il nuovo ambiente può mettere a dura prova valori tradizionali della cultura di origine e come i protagonisti possono

ideare modi assai diversi di "cavarsela" nel nuovo paese. Il fratello maggiore di Peter coglie l'occasione di appropriarsi di soldi appartenenti al datore di lavoro e rischia di finire nei guai. Peter (interpretato da Ettore Siracusa), umile venditore di giornali, nel tentativo di aiutarlo, cerca a sua volta di appropriarsi dei soldi vinti da un australiano ubriaco alle gare ippiche, tentativo che però sfocia nel drammatico confronto sul denaro che anziché rendere le cose più facili servono solo a far diventare le persone peggiori. Quale risultato Peter non prende i soldi dell'australiano ubriaco condannando così il fratello al carcere.

The Spag (1961) è stato prodotto in due versioni e inizia un discorso sulla possibilità di fratellanza tra australiani ed emigranti, inquinata però dalla presenza di elementi "cattivi." Nella prima versione il protagonista Giovanni/Johnny, un giovane meccanico italiano emigrato recentemente in Australia, viene sottoposto ad ingiurie e discriminazioni sul posto di lavoro e alla fine muore per salvare un ragazzo australiano nipotino della padrona di casa (proprio colui che lo aveva a più riprese deriso) che sta per essere investito da un automobilista ubriaco. Per l'emigrante CALD4, difatti, non c'è né comprensione né accettazione né giustizia, né l'Australia si rivela paese del fair go. Gli operai australiani lo deridono perché è emigrante, perché non parla inglese, perché risparmia tutto lo stipendio per comprare "a great big house" (in realtà ha anche la vecchia madre in Italia da mantenere), perché mangia sempre spaghetti. Anche se Giovanni, nonostante la scarsissima conoscenza dell'inglese, si rivela un operaio molto bravo, viene licenziato in tronco quando reagisce alle angherie il colmo avviene quando la gavetta di spaghetti è buttata a terra – di uno degli operai e non è in grado di poter fornire le debite spiegazioni. La seconda versione, quella che poi viene proiettata al pubblico, è il racconto dei tentativi del ragazzo Giovannino/ Tony, umile venditore di giornali, di racimolare soldi per cercare di aiutare la madre quando muore il padre all'improvviso. La madre vuole tornare in Italia, anche se lui non è del tutto convinto della proposta del ritorno in quanto ha stretto amicizia con l'australiano John, studente universitario, il quale gli insegna l'inglese e con altri del quartiere tra cui il vecchio padrone di casa Mr. James ed alcuni commercianti della zona. La vita di Giovannino comunque è resa assai difficile da tre ragazzi australiani, personaggi tipo tra ocker e teppismo, i quali, nonostante i tentativi di John di proteggerlo, lo sottopongono a continue angherie, ingiurie e percosse chiamandolo "dago kid" e buttando a terra la gavetta con gli spaghetti che la madre gli aveva dato per pranzo in una scena visualmente suggestiva in cui Giovannino sta dividendo gli spaghetti con un cane affamato. Proprio quando arrivano i biglietti per il ritorno in Italia Giovannino, nel tentativo di evadere i suoi aguzzini, è investito da un furgoncino alla guida di un australiano ubriaco e muore.

Ninety-Nine Per Cent (1963), unica commedia prodotta da Mangiamele, tratta la vicenda di Pino un emigrante italiano vedovo, grasso e basso il quale decide di risposarsi quando il preside della scuola del figlio lo accusa di non poter badare al

136 Gaetano Rando

ragazzo in modo appropriato. Data la carestia in quel periodo di donne disposte a sposare un italiano – tema ripreso poi in *Bello onesto emigrato in Australia sposerebbe compaesana illibata* di Luigi Zampa – Pino si rivolge ad un'agenzia matrimoniale e viene assicurato dal gestore che ha una probabilità del 99% di trovare una bella Australiana bionda. Quando però prende contatto con la donna segnalata dall'agenzia viene respinto, nonostante il suo carattere fondamentalmente simpatico, e non resta che il figlio a consolarlo.

Esaurita questa prima fase produttiva Mangiamele passa poi al cinema d'arte ed ai documentari. Il tema dell'emigrazione italoaustraliana non viene ripreso fino alla fine degli anni settanta con una nuova ondata di registi arrivati dall'Italia oppure nati in Australia da genitori italiani. Tale ripresa coincide con l'arrivo del multiculturalismo che incrementa in modo notevole la produzione di materiale cinematografico riferentesi all'ambiente italoaustraliano come di altri ambienti CALD. Gran parte della produzione cinematografica italoaustraliana resta comunque ai margini del cinema australiano, anche se meno emarginata rispetto alle attività letterarie e teatrali che risultano maggiormente circoscritte nell'ambito della collettività italoaustraliana. La produzione cinematografica italoaustraliana adopera soprattutto la lingua inglese in parte per motivi di pubblico e consiste soprattutto di cortometraggi di fiction, documentari drammatizzati e documentari veri e propri distribuiti nella maggior parte dei casi al di fuori dei normali circuiti commerciali oppure trasmessi dal canale televisivo dello Special Broadcasting Service<sup>5</sup>. Gli italoaustraliani della prima e delle successive generazioni si trovano anche in altri settori dell'industria conematografica e televisiva australiana senza necessariamente occuparsi di tematiche "italoaustraliane", oppure occupandosene in minima parte rispetto alla produzione complessiva<sup>7</sup>. Tenuto conto di questi incroci talvolta non nettamente separabili si propone in questa sede di trattare documentari e film prodotti da emigranti italiani e dai loro discendenti relativi a temi che trattano l'emigrazione, le sue conseguenze e le diversita culturali e linguistiche.

Fabio Cavadini, emigrato in Australia nel 1969, lavora da oltre un trentennio alla produzione di documentari. La sua carriera australiana ebbe inizio come operatore per *We Stop Here* (c1977), un film di 55 minuti con regia a cura del fratello Alessandro, che racconta una contestazione promossa dagli aborigeni di Palm Island nel 1957. Fabio Cavadini ha anche collaborato a documentari sulle lotte del movimento operaio come *Kemira: Diary of a Strike* (1984) che racconta il lungo e aspro sciopero indetto dai lavoratori della mineria di carbone "Kemira" di Wollongong. Cineasta particolarmente impegnato, ha diretto insieme a Suzi Walker *The other side of the coin* (Il rovescio della medaglia) (1979) che si basa sull'espulsione da parte delle autorità australiane di Ignazio Salemi, giornalista italiano venuto in Australia per fondare il giornale della FILEF "Nuovo paese". Salemi venne espulso in seguito alle reiterate insistenze, non rispondenti a verità, avanzate dagli elementi ultraconservatori della

collettività italoaustraliana di Melbourne che lo ritenevano una spia comunista e il giornale, politicamente orientato a sinistra, una minaccia alla loro posizione privilegiata. Partendo da questo fatto il film documenta un dibattito sui diritti degli emigranti in Australia promosso da un gruppo di italiani che vive nel vecchio quartiere di Wooloomoloo a Sydney in condizioni assai disagiate e con scarsi mezzi economici. In questo modo esplora il lato negativo dell'esperienza emigratoria mettendo in rilievo le difficoltà del vivere quodiano e le conseguenze personali dell'alienazione.

L'impegno politico-sociale di Cavadini va comunque oltre l'ambiente italoaustraliano e in certi casi presenta anche elementi di denuncia. È del 1992 A wall of secrecy, indagine di una grave e poco chiara vicenda orchestrata dai servizi segreti australiani e l'FBI americano nei confronti di alcuni elementi del Pan African Congress, in particolare una giovane madre di Canberra. Concrete City (1994) prende in esame lo sfruttamento del quartiere proletario di Pyrmont, vicinissimo al centro di Sydney, da parte di imprenditori edili che lo stanno trasformando in una giungla di cemento con casinò, grossi e costosi complessi residenziali e eliporto. La controversa visita in Australia nel 1995 del linguista ed attivista americano Noam Chomsky è il soggetto di *The American professor's visit* (1998). La drammatica situazione del popolo dell'isola di Bougainville, che nel 1989 si era ribellato alla multinazionale che gestiva la mineria di rame (una delle più grandi del mondo) la quale stava distruggendo l'isola e fu di conseguenza soggetto a sansioni ed isolamento durati quasi un decennio (tanto che i Bougainvillesi dovettero arrangiarsi alla meglio per sopravvivere), viene raccontato in An evergreen island (2000) e Starting from zero (2001) presenta la storia di tre persone del Timor Est che dopo ventiquattro anni di esilio in Australia ritornano nella propria terra, ridotta agli estremi nonostante la conquista dell'autonomia politica, per partecipare al lavoro di ricostruzione. Altro filone importante dell'opera di Cavadini è la minuziosa indagine dei molti aspetti pluriculturali e plurietnici dell'Australia in documentari come Silvanje (1992), che profila le attività dell'omonimo complesso musicale interculturale composto da musicisti di origini assai diverse e ritenuto emblematico delle molte culture presenti in Australia, e *Colour bars* (1996) che segue i sentimenti e le aspirazioni di quattro giovani – libanese, cinese, indiano e greco – nati in Australia di genitori non angloceltici.

Le vicende del Timor Est vengono anche riprese da Franco Di Chiera, Luigi Acquisto e Stella Zammataro in *East Timor – Birth of a Nation* (2002), minuziosa indagine sulla creazione del nuovo stato dopo la repressione risultante dall'occupazione da parte dell'Indonesia. La vita e l'attività politica di Malcom Fraser, primo ministro liberale dal 1975 al 1983 molto più umanitario e progessista dei suoi successori (laburisti compresi), è il soggetto di *Life and times of Malcolm Fraser* (2004) di Acquisto e Zammataro. E le esperienze di alcuni australiani che vivono e lavorano in Italia quali Shirley Hazzard, David Malouf e Desmond O'Grady sono ricostruite in *Postcards from Italy* (1990), frutto di collaborazione tra Rosa Colosimo e Luigi Acquisto.

138 Gaetano Rando

Alcuni documentari di Franco Di Chiera prendono in esame aspetti e vicende dell'ambiente italoaustraliano. Gemellaggio - a festival of a generation (1990) riprende il festival ideato come incontro di due culture, quella italiana e quella australiana, tenuto a Fremantle (Australia occidentale) nel 1990 con la partecipazione del Nuovo Quartetto di Roma, il Deckchair Theatre Company e Broccoli Productions. Il discorso culturale viene continuato nel documentario The Joys of women – La gioia delle donne (1992) che racconta la formazione e le attività dell'omonimo coro femminile di Fremantle costituito da donne italoaustraliane di prima e seconda generazione le quali, insieme alla direttrice del coro Kavisha Mazzella, non solo recuperano e cantano con passione le canzoni della tradizione popolare italiana – presentandole anche in tournee in altre citta australiane - ma così facendo realizzano talenti artistici sconosciuti in precedenza e uno spazio tutto proprio. The Artist and the peasant (1990), invece, racconta la storia dello zio di Di Chiera, Giuseppe Mercuri, artista specializzato in ritratti di contadini, al quale negli anni cinquanta venne rifiutato il visto per l'Australia in quanto tesserato del PCI. Hoover's Gold (2006) - regia di Di Chiera e narrazione di Vincent Colosimo – prende in esame un aspetto interessante, ma del tutto sconosciuto della storia dell'immigrazione italiana in Australia attraverso il racconto dell'ingegnere J. Edgar Hoover, che sarebbe poi diventato presidente degli Stati Uniti. Questi, all'inizio del secolo XX operava nell'Australia occidentale e ingaggiò un gruppo di minatori italiani per lavorare in uno dei depositi d'oro piu ricchi del mondo, in particolare la miniera Sons of Gwalia di Leonora8. Di Chiera è stato anche produttore della serie televisiva A Change of Face (1988) che prende in esame il modo in cui l'identità australiana viene rappresentata nel cinema, nel fiction televisivo e nella pubblicità.

A metà strada tra documentario e fantasia è They came, they saw, they concreted (2002) di Andrea Dal Bosco (da una prospettiva prettamente italoaustraliana il titolo si potrebbe tradurre con "venimmo, vedemmo, cemento mettemmo") che non solo racconta con singolare maestria l'epopea di lavoratori ed imprenditori italoaustraliani nel campo dell'edilizia, ma presenta con ottica critica certi aspetti di tale attività. Il documentario di Dal Bosco propone in chiave cinematografica un tema trattato anche nella narrativa italoaustraliana9 come pure negli studi sull'emigrazione italiana in Australia<sup>10</sup> e presenta in modo capillare la storia collettiva dei lavoratori e imprenditori italoaustraliani nella zona metropolitana di Sydney. Questi ultimi non hanno solamente cambiato in modo rilevante il profilo delle abitazioni ma hanno anche realizzato opere di notevole rilievo quali la costruzione dello stadio olimpico di Sydney per le Olimpiadi del 2000 e il restauro dell'ottocentesco Queen Victoria Building, uno dei gioielli architettonici del centro. Meno felice risulta la realizzazione dell'Italian Forum di Leichhardt (la vecchia Little Italy), sorto tra mille scandali, il cui aspetto poco estetico (accentuato dalle immagini del film) contraddice quanto sostengono i promotori che lo presentano come riproduzione "autentica" di una piazza italiana. Dal Bosco è anche produttore di *Cooking for our Princess Mary* (2005), drammatico documentario delle vicende affrontate dai cuochi e gli altri addetti alla cucina nella preparazione di una cena tenuta a Sydney per il principe Federik e la principessa Mary (di origine australiana) di Danimarca. In tale occasione gli ospiti pagavano ben \$3000 per il privilegio di cenare con una principessa.

Racconti del popolo. The voice of the people. Italo-Australian Stories (2003), documentario promosso da Giovanni Sgrò, presidente della FILEF in Australia, e prodotto dall'Arcoiris TV, presenta le storie di dieci lavoratori - cinque uomini e cinque donne) quasi tutti meridionali e di origine contadina - arrivati negli anni cinquanta-sessanta che raccontano delle sconfitte e dei successi riscontrati attraverso tutto l'arco della loro permanenza in Australia vissuta con coraggio e con spirito di ottimismo. Tra l'altro vi è la storia di Domenic Siciliano che ha iniziato l'attività australiana come semplice contadino per poi diventare proprietario di un'azienda agricola, Boosy Fruit P/L, che esporta anche all'estero, della moglie nata in Australia, ma inserita in un contesto familiare tradizionale, dello stesso Giovanni Sgrò che racconta come il padre lo costrinse ad emigrare in Australia per evadere dalla miseria e violenza caratteristiche della Calabria. Nel nuovo continente Sgrò, da semplice imbianchino, venne eletto nel 1979 al senato del governo del Victoria attraverso la sua attività in seno al partito laburista australiano. Joe Mazzeo, provetto cantante e chitarrista, spiega come ha trovato il modo di realizzarsi nel contesto australiano attraverso i rapporti familiari ed il lavoro trentennale presso la Ford, mentre la moglie lavora nell'industria dell'abbigliamento sempre per poter migliorare la vita dei propri figli. Maria Matalone parla di un'infanzia perduta in quanto a causa dell'emigrazione venne a conoscere veramente il padre solo all'età di undici anni, quando la famiglia lo raggiunse in Australia, e a 14 anni dovette andare a lavorare in fabbrica per aiutare la famiglia – all'età di 52 anni realizza il sogno di una vita ottenendo grande successo come cantante di canti popolari calabresi.

La produzione documentaristica della seconda e della terza generazione tende in genere a riprendere certe tradizioni dei genitori e dei nonni. Il cortometraggio *Live to Eat* (2002) di Marco Ianniello esamina l'importanza data dai genitori alle tradizioni gastronomiche del paese di origine tramite la rappresentazione delle attività svolte nella cucina della propria casa che mette a fuoco le vecchie ricette, segreti che non devono trapassare i confini familiari. Ben tre cortometraggi si occupano delle origini contadine di molti italoaustraliani. Molto poetico risulta *The Gardener* (2000) di Damien Cassar in cui il protagonista tredicenne cerca di intuire il passato di Alfredo, il vecchio gardiniere amico del nonno arrivato in Australia quarant'anni fa. *The vegetable mob* (1993) di Carla Drago rivela la passione e la rivalità bonaria ed amichevole di alcuni siciliani di Sydney e di Wollongong, ciascuno dei quali vuole produrre nel proprio orto cittadino i pomodori migliori. *The garden of passion* (2004) di Linda Mirabilio racconta come nonno Enrico, appassionato dei lavori della campagna che

140 Gaetano Rando

aveva imparato in Italia, continui tali tradizioni nella zona metropolitana di Sydney coltivando un prosperoso orto, facendo il proprio vino e anche le scope di paglia. Un breve documentario di Linda Mirabilio – *Horsley Park Massacres* (2005) – propone il discorso della continuazione delle vecchie tradizioni presso le generazione successive tramite la storia del sedicenne Carlo che in un quartiere periferico di Sydney (Horsley Park) riproduce il rito contadino dell'allevamento e l'uccisione del maiale per fare i prodotti suini che si mangeranno nel corso dell'anno. Tale tradizione è, però, contestata dalla cugina Linda la quale ritiene tale usanza ormai superata nel contesto socioculturale della città australiana.

Una presenza significativa in ambiente televisivo è stata registrata da Tony Luciano, figlio del giornalista Giuseppe Luciano<sup>11</sup>, con la serie *Variety Italian Style* trasmessa negli anni settanta e ottanta dai canali commerciali e successivamente dall'SBS, serie che ha fornito continui contatti e aggiornamenti con certi aspetti della cultura (generalmente a livello medio) e della vita italiana. Luciano ha anche prodotto un documentario sull'emigrazione italiana in Australia (*Australia, terra promessa*, 1986) e una serie di documentari sui vini italiani (1988–1989). L'operato di Luciano pertanto è servito a creare un ponte tra le due culture e a presentare aspetti dell'Italia sia agli australiani sia agli italoaustraliani. Tale lavoro ha poi trovato una continuità nella serie tuttora trasmessa dall'SBS *Global Village*, che regolarmente presenta documentari sulla gastronomia e la cultura delle regioni d'Italia.

La produzione di film narrativi risulta altrettanto proficua rispetto a quella documentaristica. Le usanze, le tradizioni, il modo di vita, gli stereotipi e la realtà degli Italiani che vivono in Australia vengono trattati tramite le drammatiche testimonianze delle dissonanze culturali e linguistiche in Italians at Home (1991) di Ettore Siracusa, il quale aveva esordito nel cinema con Mangiamele<sup>12</sup>. Il cortometraggio ha suscitato interesse a causa dello spiccato senso di visualità che fa parte della tecnica cinematografica di Siracusa, tecnica del resto riscontrabile anche in film precedenti quali The Occupant (1985), che prende in esame il rapporto tra il fotografo Peter Lyssiotis e il padre emigrato in Australia da Cipro come pure la nostalgia di quest'ultimo per l'isola natia, e Natura morta Still life (1979), metafora fantasiosa dell'esperienza migratoria, in cui un anziano italiano di Moonee Ponds (alla periferia di Melbourne) si reca ad un'esposizione di fotografie del paese natio, esperienza che gli suscita un senso di isolamento culturale in rapporto alle sue attuali condizioni di vita in Australia. I cortometraggi ed i video di Siracusa sono ispirati da una tradizione di cinema extra-realistico che pone l'enfasi sugli aspetti perplessi e strani del quotidiano nell'esaminare i rapporti tra gli emigranti e l'ambiente urbano. I lavori più recenti passano ad esplorare la memoria migratoria e le forme architteoniche del barocco. The House of Doctor Duende (1997), che riprende in forma cinematogafica il romanzo Baroque Memories (1992) di Paul Carter, presenta un ritratto fictional di Lecce tramite un collage di voci, frammenti di memorie ed intrepretazioni contrapposte che

rende in maniera drammatica il modo in cui gli emigranti riescono a dare un senso al nuovo ambiente tramite la costruzione di referenti nuovi ed innovativi.

Quasi esclusivamente di impostazione "italoaustraliana" risultano i primi cortometraggi prodotti dalla produttrice/regista di seconda generazione Monica Pellizzari (nata a Sydney nel 1960), i quali hanno ottenuto vari premi e riconoscimenti<sup>13</sup>. Rabbit on the moon (1988) è ambientato negli anni sessanta e racconta i contrasti e la confusione affrontati da una bambina nata in Australia da genitori italiani la quale frequenta i primi anni della scuola elementare e deve fare i conti tra le differenze di atteggiamenti, comportamenti e culture tra i familiari da un lano e gli insegnanti e i compagni di classe dall'altro. Episodio particolarmente traumatico del film risulta la sorte del coniglio, al quale la bambina si era affezionata, quando il padre lo uccide perché destinato alla mensa familiare. Velo nero (1988) è la storia di Serafina diventata vedova poco dopo l'arrivo in Australia per raggiungere il marito. Assolutamente priva di familiari e amici e con scarsissima padronanza della lingua inglese, Serafina riesce a sopravvivere lavorando come donna delle pulizie, ma la sua è una vita sacrificata e completamente isolata. Molto vivace e comico, anche se non mancano i lati "seri", è No no nonno (1990) che riporta le vicende e il travaglio di un anziano napoletano un po' zoppicante in salute, ma ancora pieno della voglia di vivere quando i familiari, soprattutto la nuora, decidono di mandarlo a vivere al Sunnyside Rest Home, un ricovero per anziani. Memore della triste sorte dell'amico Gennaro, il quale vi era stato mandato dai suoi, ritiene innaturale l'usanza australiana di spedire gli anziani nei ricoveri negando loro l'ambiente familiare e il contatto quotidiano con gli amici. Non si dà per vinto e chiede aiuto al nipote, adolescente la cui unica passione è il possesso e la guida di una grossa fuoristrada. Dopo una serie di peripezie i due concludono la vicenda dirottando un autobus noleggiato dal ricovero per portare in gita i propri residenti, quando il nonno si improvvisa guida per una gita immaginaria della costa sorrentina. Questo cortometraggio tratta con rara sensibilità il problema attuale della prima generazione di italoaustraliani che sta invecchiando dal punto di vista dell'anziano per cui venir rinchiuso in un ricovero risulta del tutto diverso rispetto alle tradizioni portate dall'Italia di 40, 50 anni fa, dove l'anziano restava parte integrante e attiva della società in cui viveva. Con Just Desserts (1993) la Pellizzari propone una nuova svolta tematica mettendo in rilievo il nesso tra la preprazione del cibo e il ruolo delle donne negli anni settanta in seno ad una famiglia italoaustraliana di forte tradizione cattolica tramite la storia di della giovane, Maria Stroppi, che adopera il cibo per esplorare la propria sessualità. Il lungometraggio Un pugno di mosche (1996) riprende e adatta dei temi presenti in parte della produzione cinematografica precedente della Pellizzari, continua in particolare il discorso relativo alla sessualità, esplora il tema dell'acquisto del potere da parte delle donne ed elabora il tema della vendetta contro i maschi per gli affronti subiti, già trattato nel cortometraggio Best Wishes (c1993). Mars (Maria) Lupi, adolescente italoaustraliana vivace ed intel142 Gaetano Rando

ligente, vive in una piccola cittadina dell'interno e vede contrastate dai genitori le sue ambizioni di studiare per diventare avvocato: essi infatti vogliono che si sposi al più presto. La protagonista si sente oppressa perché il padre, coadiuvato ciecamente dalla madre, reprime inoltre in tutti i modi il suo nascente desiderio di sessualità e di libertà. Il genitore, che produce statue in gesso di vario tipo anche religiose (tra cui una statua della Madonna posata davanti alla chiesa parrocchiale da un elicottero), è molto legato alla chiesa, ma è anche autoritario e maschilista fino al punto di concedersi un'amante. Un po' alla volta Mars trova il modo di ribellarsi, convincendo la madre a seguirla, e infine riesce ad esporre l'ipocrisia del padre umiliandolo davanti ai suoi concittadini.

Un cortometraggio che ha suscitato notevole interesse è Spaventapasseri (1986) di Luigi Acquisto. Ambientato verso la fine degli anni sessanta è la storia raccontata in modo molto soggettivo di una giovane coppia italiana e il figlio arrivati di recente in Australia. A causa dell'emigrazione il mondo fantasioso del bambino viene invaso da un impellente senso di insicurezza scaturito dall'esigenza di integrazione imposta dalla società ospitante<sup>14</sup>, situazione e che ha un certo parallelo con Rabbit on the Moon di Monica Pellizzari. In The Chase (c1993) Acquisto esamina la vicenda del bambino che oltre all'emigrazione deve adattarsi al divorzio dei genitori ed i problemi che ne conseguono. Anche in La scala, lo scalone (Stairs and Staircases) (1985) di Franco di Chiera viene esaminato l'impatto dell'emigrazione sul bambino quando il protagonista Dominic deve affrontare le emozioni e i sentimenti provocati dalla morte della madre. Più positivo risulta Claudia's Shadow (2002) di Ruth Borgobello in cui la la piccola Claudia, emigrata malvolentieri con i genitori e dovendo affrontare l'Australia, terra del tutto straniera, ritrova nel nuovo paese, dopo molte esperienze negative e per certi versi angosciose, il suo raro talento di raccontare le favole grazie alla vicina australiana, anch'essa narratrice di favole in quanto giornalista, attività che porta Claudia a superare le barriere culturali e linguistiche e stabilire un rapporto con i compagni di classe.

La consapevolezza che l'agiatezza e la sicurezza derivanti dal fatto di essere emigrati in Australia si acquista a caro prezzo costituisce il tema di *For a Better Life* (1990) di Nicolina Caia. Questo film prende in esame le reazioni e i sentimenti di un emigrante di mezza età, la famiglia e gli amici, quando arriva la notizia della morte del fratello in Italia e il protagonista si rende conto che la vita nel nuovo paese ha portato a un notevole affievolimento dei legami familiari. La lotta per migliorare le condizioni di lavoro nei contesti industriali in cui sono sfruttate le operaie di origine non angloceltica è presa in esame in *Il frutto del nostro lavoro (the fruit of our labour)* (1989) di Elvira Vacira. Ambientato nel Victoria verso la fine degli anni cinquanta, il film racconta la storia di Lina la quale è costretta a sposare un giovane agricoltore italiano, lo lascia e va a Melbourne dove la sua esperienza di lavoro nell'industria dell'abbigliamento la porta a partecipare alla lotta sindacale.

Frutto di una stretta collaborazione tra Barbara Mariotti, Franco Di Chiera, Luigi Acquisto, Teresa Crea, Monica Pellizzari, Ugo Rotellini ed altri registi/scrittori di origini etniche diverse è la serie televisiva *Under the skin* prodotta da Film Australia e Realworld Pictures nel 1993. In essa, attraverso una serie di episodi trattanti le esperienze traumatiche dei profughi, i conflitti in famiglia e storie d'amore, sono trattati in modo talvolta molto drammatico vari aspetti delle diversità etnico-culturali presenti in Australia compresa quella italoaustraliana. La collaborazione tra Di Chiera e Acquisto, con la participazione di Stella Zammataro alla regia, porta poi alla produzione della miniserie *Once were monks* (1999), racconto fantasioso tra documentario e *fiction*, dei frati del monastero di Saint Francis di Melbourne costretti a lasciare l'isolamento dei pacifici chiostri ed andare a vivere nel vicino *pub* (birreria/albergo) ultramondano, quando il monastero viene soggetto ad opera di ristrutturazione.

Temi particolarmente rilevanti del cinema italoaustraliano, soprattutto per i registi/scenografi della seconda e della terza generazioni sono il contrasto tra le due culture, la questione di identità e i rapporti con i genitori ed i nonni. Il tentativo di una nonna italiana di mantenere un aspetto importante della cultura d'origine, fare il pane alla maniera tradizionale, mentre gli altri componenti della famiglia cercano disperatamente di assimilarsi e dimenticare le proprie origini costituisce il tema di Bread (1991), altro cortometraggio di Nicolina Caia. Anche She's an Angel (1992) di Andrea Dal Bosco, contrapposizione interessante rispetto alle storie d'amore solitamente anglocentriche, si occupa dello scontro tra le usanze tradizionali italiane e i valori imposti dalla società ospitante prendendo in esame i conflitti familiari quando permangono nel contesto della società australiana concetti relativi alla castità e il matrimonio in apparenza superati. I problemi di appartenenza e di identità sono il soggetto di Hey Sista! (2001, regia e scrittura di Jan Cattoni<sup>15</sup>), vivace cortometraggio in un certo senso memore di Looking for Alibrandi<sup>16</sup>, che racconta la storia della quattordicenne Lisa Canavarda. Quest'ultima, di famiglia italoaustraliana non abbiente e di tradizione antifascista, sentendosi respinta dall'ambiente "bene" italoaustraliano del Queensland settentrionale, quando viene derisa da Roberta e la sua cricca, stringe amicizia con la vivace indigena Marlene e diventa campionessa della squadra di pallacanestro aborigena. Diversa risulta la ricerca di identità per il protagonista di Marco solo (2004), di Adrian Bosich, fantasioso racconto di un ragazzino di nove anni alla ricerca del proprio spazio tra arie del teatro lirico italiano e iconografia culturale australiana.

Altri registi presentano punti in comune e situazioni di incontro tra le due culture. Il lungometraggio *Captain Johnno* (1988) di Mario Andreacchio<sup>17</sup> racconta la fratellanza tra due esclusi di provenienze assai diverse. Il ragazzo australiano Johnno, sordo, poco compreso dai suoi compaesani e sempre nei guai, vive in un piccolo paese di pescatori del Sud Australia e, tramite la comune passione per il mare, stringe

144 Gaetano Rando

amicizia con Tony, un pescatore italiano anch'egli emarginato. *Dino, where you been?* (c1990) di Franco Di Chiera racconta l'amicizia tra Jennifer, la piu bella ed intelligente della classe ma poco fortunata nelle relazioni con i ragazzi, ed il compagno di classe, il loquace Dino di origine italiana.

Il cortometraggio Bloody Footy (2005) di Dean Chircop (scenografia di Mario Sinigaglia) è ambientato a Brisbane nel 1975 e presenta il contrasto tra Vito, il quale vuole che il figlio Mario segua la tradizione familiare dedicandoci al calcio, laddove quest'ultimo vuole a tutti i costi far parte di una squadra di football australiano. Dopo tutta una serie di vicende il contrasto culturale giunge a lieto fine e Vito si convince di accontentare il figlio. L'amore e i rapporti di coppia transculturali e le conseguenti difficoltà costituiscono i temi di Dessert: an End in Three Parts (1994) e Love from Guy (1997), di Sandra Lepore, come pure di Acquiring a Taste for Raffaella (1997), sempre di Sandra Lepore, in cui il tema amoroso è abbinato alla gastronomia, quando Raffaella cambia la ricetta dei "biscotti d'amore" della zia aggiungendovi un nuovo e insolito ingrediente. Speak to Me of Love (2000) di Glen Eaves tratta i ricordi del nonno e i rapporti tra nonno e nipote, quando Baldo decide che è giunta l'ora di svelare al nipote più giovane i segreti dell'universo dell'amore e gli racconta le sue ormai lontane storie sentimentali. Meno sereni i rapporti con i genitori in Score (2002) di Damien Cassar e in Desolato (2003) di Thomas Scire: i protagonisti vengono rimproverati dalle rispettive madri le quali, oltre a rinfacciare tutti i sacrifici che hanno fatto per i figli, insistono perché si trovino una ragazza italiana "per bene". I figli si ribellano ciascuno a suo modo alle tradizioni familiari. Il protagonista di Score trova la sua sposa e la neocoppia ripudia insieme i panini al salame (simbolo della cultura e delle usanze dei genitori), mentre in Desolato la mamma di Daniele resta a dir poco allibita, quando il figlio si mette con un partner italiano di sesso maschile, conclusione a sorpresa che riprende il discorso sull'omosessualità nella collettività italoaustraliana abbozzato in Spaventapasseri di Luigi Acquisto.

Questa breve sintesi della produzione cinematografica e televisiva italoaustraliana indica che si tratta di un fenomeno che inizia a divenire consistente con il manifestarsi del multiculturalisno e che in un primo periodo viene caraterizzato da temi
e contesti ben precisi saldamente legati all'esperienza emigratoria italoaustraliana, il
rapporto tra la cultura del paese di origine e quella del paese ospitante e le relazioni
tra italiani e australiani passando poi, soprattutto nella produzione documentaria
ad abbracciare temi di più ampia portata. Una parte considerevole della produzione
cinematografica e televisiva del genere narrativo riporta le esperienze di coloro emigrati in Australia da bambini o nati in Australia. Questo aspetto costituisce una specie di rivendicazione della seconda generazione dell'esperienza talvolta traumatica di
essere cresciuti in Australia e di aver vissuto tra due culture.

La produzione di questo materiale viene solitamente eseguita tramite i cortometraggi distribuiti attraverso circuiti non commerciali, per cui il cinema italoau-

straliano rientra nell'ambito "alternativo" della cultura cinematografica australiana e presenta una visione dall'interno della collettività italoaustraliana, una visione dalla periferia della società australiana. Unitamente ad altri esempi di cinema "alternativo" - e qui si può segnalare in particolare l'espressione cinematografica della collettività aborigena – riprende il volto pluriculturale della società australiana traducendelo in una forma socialmente significativa. Purtuttavia questo tipo di cinema opera ai margini delle istituzioni culturali, finanziarie e politiche del paese, situazione che fornisce uno dei tanti esempi della mancanza di negoziazione culturale tra le culture "etniche" e la cultura dominante angloceltica, a sua volta segno caratterizzante delle relazioni tra gli australiani e i gruppi minoritari che porta alla creazione di stereotipi e alla marginalizzazione. Difatti in tale contesto i personaggi italiani riscontrati nella produzione cinematografica e televisiva angloaustraliana provengono in genere dalla classe operaia, parlano un inglese creolizzante, sono di disposizione anarchica, emotivi e poco affidabili e le donne anziane (soprattutto le suocere) sono grasse, stizzose e normalmente portano abiti neri. Esiste comunque qualche eccezione come Mouth to Mouth (1978) che prende in esame il problema della disoccupazione tra i giovani "etnici" senza fare dell'etnicità uno stereotipo e la commedia Emoh Ruo<sup>18</sup> (1985), il primo film in cui venga riconosciuta l'esistenza di una classe sociale italoaustraliana medio-borghese (anche se in realtà tale classe esiste fin dalla metà dell'Ottocento). Un esempio ulteriore di marginalizzazione è dato nel modo in cui le istituzioni consentono agli Italoaustraliani l'accesso all'industria cinematografica australiana. Secondo Rosa Colosimo:

Se un film non tratta specificamente di una minoranza ... è quasi impossibile, per chi non abbia l'accento australiano e caratteri somatici anglosassoni, trovare lavoro. Per giunta, se l'attore o l'attrice non hanno tutti i caratteri somatici della loro razza – gl'Italiani, per esempio, devono avere capelli neri, occhi scuri ecc. – non troveranno lavoro nemmeno nei cosiddetti film etnici. Sono quindi meno numerosi dei registi e dei produttori, che sono già tanto pochi, le stelle dai caratteri somatici non anglosassoni che brillano nel firmamento del cinema australiano<sup>19</sup>.

Il cinema italoaustraliano, unitamente alla produzione cinematografica di altri gruppi non angloceltici, presenta un aspetto in gran parte sommerso della cultura cinematografica australiana e ha in certi casi conquistato un pubblico al di fuori della collettività italoaustraliana. Questa diffusione è avvenuta in parte tramite il mezzo televisivo<sup>20</sup>, in parte per la possibilità che questo mezzo dà di introdurre maggiore flessibilità e varietà per quanto riguarda l'apporto linguistico, permettendo di glossare con didascalie in inglese i dialoghi che non vengono enunciati in questa lingua. In quanto tale si può ritenere un punto di tramite, sia per gli australiani sia per gli italoaustraliani, tra le culture e le tradizioni italiane, italoaustraliane e australiane

146 Gaetano Rando

anche se di scarsissima importanza come strumento di negoziazione culturale (come del resto risulta pure nel caso di altre forme di espressività artistica italoaustraliane quali la letteratura e il teatro).

Meno legata alla collettività italoaustraliana, la produzione cinematografica e televisiva è riuscita a raggiungere un pubblico più ampio a causa della maggiore diffusione e accessibilità di tali mezzi e al superamento delle barriere linguistiche. In quanto tale agisce in un certo senso come punto di tramite tra australiani ed italoaustraliani anche se poca o nulla risulta la sua importanza come negoziatore tra le due culture.

#### **Note**

- <sup>1</sup> John Baxter, Australian Cinema, Sydney, Angus and Robertson, 1970.
- Si veda Stephen Castles ed Ellie Vasta, L'emigrazione italiana in Australia, in Italo-australiani. La popolazione di origine italiana in Australia, a cura diStephen Castles, Caroline Alcorso, Gaetano Rando ed Ellie Vasta, Torino, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1992, p. 105.
- <sup>3</sup> AA.VV., L'Indesiderato, "La Rivista italiana" (Melbourne), 20 maggio 1957.
- <sup>4</sup> Nel contesto australiano CALD significa "culturally and linguistically diverse" culturalmente e linguisticamenbte diverso dal *mainstream* angloceltico.
- Lo Special Broadcasting Service (SBS) è una rete radiofonica (dal 1975) e televisiva (dal 1979) finanziata in parte dal governo federale australiano che ha il compito di trasmettere programmi, prodotti in Australia o importati, in lingue non inglesi anche se il telegiornale e i vari programmi di attualità e di cultura delle rete televisiva vengono trasmesse esclusivamente in inglese. L'SBS venne stabilito perché il servizio pubblico radiotelesivo australiano (l'Australian Broadcasting Commission) e le reti commerciali trasmettevano e continuano a trasmettere con rarissime eccezioni materiale in lingua inglese prodotto in Australia, USA o Regno Unito. L'SBS inoltre produce in proprio documentari, teledramma, cortometraggi di *fiction* e serie televisivie con una tematica "etnica" e multiculturale.
- Si veda Gaetano Rando, La cinematografia nazionale australiana della seconda metà del Novecento e la rappresentazione del fenomeno migratorio non angloceltico, "Studi Emigrazione", pp. 123–142.
- Va inoltre tenuto presente che nei rari casi in cui il cinema nazionale australiano si occupa di tematiche "italoaustraliane" si può riscontrare la collaborazione di elementi italoaustraliani come il noto comico italoaustraliano Vince Sorrenti che ha collaborato alla scenografia di *Gino* (1993, regia di Ross Matthews), commedia piuttosto brillante centrata sul contrasto intergenerazionale ed interfamiliare del personaggio Gino Pallazetti, e Jan Sardi che ha curato la scenografia di *Moving Out* e la regia / scrittura del lungometraggio *Love's Brother* (2003) si veda G. Rando, *La cinematografia nazionale australiana*, cit.
- Il tema dei minatori italiani nell'Australia occidentale è stato anche ripreso nel romanzo di Emilio Gabbrielli, *Polenta e Goanna*, Firenze, Pontecorboli, 2000.
- Si veda in particolare Antonio Casella, *The Sensualist*, Rydalmere [NSW], Hodder & Stoughton, 1991.
- Si veda, ad esempio, *Italo-australiani*, cit., pp. 154–171, 354, 364.

- Si veda Gaetano Rando, Emigrazione e letteratura Il caso italoaustraliano, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2004, pp. 40–43.
- <sup>12</sup> Si veda Id., La cinematografia nazionale australiana, cit.
- All'inizio della sua carriera Monica Pellizzari si era rivolta a Mangiamele per consigli ed aiuti G. Rando, *La cinematografia nazionale australiana*, cit.
- Luigi Acquisto ha anche curato la regia di Hungry Heart (1987) prodotto da Rosa Colosimo e Nick McLean, racconto di una storia di amore tra un giovane medico e una lavoratrice dell'industria della lana. Anche se il medico, Sal Bono, è di origine italiana, l'etnicità e l'emigrazione risultano temi periferici a quello romantico.
- Jan Cattoni ha anche curato la regia del documentario After Maeve (2005), sensibile esplorazione di come la famiglia Coughlan, arrivata in Australia dall'Irlanda, viene ad affrontare la morte della figlia Maeve di dieci anni, travolta da automezzo mentre andava in bicicletta.
- <sup>16</sup> Si veda G. Rando, La cinematografia nazionale australiana, cit.
- Andreacchio si occupa suprattutto di film narrativi per bambini come *Napoleon* (1997), fantasiosa storia di un cucciolo che vive in città ma che sogna l'avventura, sogno che realizza intraprendendo un arduo viaggio nell'*outback* australiano. Ha anche curato la regia di vari documentari tra cui *Vaudeville* (1992) in cui i vecchi protagonisti del vaudeville (quali Charles Norman, Valantyne Napier, Ron Shand, Ernie Bourne, Olga Varona, Archie Collins) raccontano la storia della scomparsa di questa forma di teatro varietà, quando negli anni trenta arrivò il cinema sonoro.
- ÈE' l'inversione grafica delle parole our home "casa nostra".
- Rosa Colosimo, *Cinema e televisione*, in *L'Australia multiculturale: il caso italiano*, "Il Veltro", XXXII, 1–2 (1988), p. 185.
- Secondo stime ufficiose gliaaustraliani che regolarmente seguono i programmi televisivi dell'SBS sono numericamente poco inferiore a coloro che seguono i programmi della televisione di stato gestita dall'Australian Broadcasting Commission.



# **ASEI** web

ISSN: 1973-347X

Oltre la versione cartacea l'*Archivio storico dell'emigrazione italiana* possiede una versione web che esce regolarmente ogni mese.

A nessuno dovrebbe sfuggire quanto si senta il bisogno di una rivista italiana che tratti il tema delle migrazioni dal punto di vista storico. Nonostante il lodevole impegno degli altri periodici impegnati nel campo, una prospettiva diacronica e trasversale è infatti venuta a mancare, proprio quando si sono invece moltiplicati i segni d'interessamento diffuso (e confuso) per il nostro argomento grazie ai grandi processi di trasformazione in atto nel mondo e nel nostro paese, così spesso legati alla sempre più intensa mobilità delle persone o addirittura di segmenti interi di popolazione.

HTTP://WWW.ASEI.EU - INFO@ASEI.EU

#### PER UNA STORIA POLITICA DELL'EMIGRAZIONE

# Immigrazione italiana, comunismo e antifascismo negli anni tra le due guerre in Argentina: "Ordine Nuovo", 1925-1927

Ricardo Pasolini¹

#### 1. Antifascismo italiano, antifascismo argentino

Sin dall'avvento del fascismo in Italia si ebbero attività antifasciste italiane in Argentina. Dati la rilevante presenza di immigrati nei partiti politici argentini, in particolare quelli socialista e comunista, e il flusso ormai identificabile di esiliati politici nella componente immigratoria, a partire dalla metà degli anni venti è possibile individuare un importante movimento antifascista di origine italiana, che dopo l'assassinio di Matteotti coinvolge anche i partiti della sinistra argentina dell'epoca.

Durante questo periodo iniziale si costituirono varie organizzazioni: l'Unione antifascista italiana, un organismo al quale avrebbero aderito il Circolo Giacomo Matteotti, la Sezione Socialista Italiana, il Gruppo Comunista, il Centro Repubblicano Italiano, l'Unione Proletaria Italiana Reduci di Guerra, l'Alleanza Antifascista Italiana e i gruppi anarchici². Inoltre, nel giugno del 1927, fu collocato nella Casa del Popolo del Partido Socialista Argentino un busto di Matteotti scolpito clandestinamente in Italia e fu organizzato una manifestazione congiunta delle associazioni antifasciste e delle due fazioni del socialismo italiano, la riformista e la massimalista, accolte nel Partido Socialista Argentino. La formazione di gruppi linguistici separati non era infatti accettata, dato che la politica di integrazione del socialismo argentino promuoveva la naturalizzazione degli immigrati³. Di lì in avanti, i legami tra il socialismo locale e quello di origine etnica non mancarono di farsi effettivi, anche se da parte argentina fu criticata la scarsa volontà dei compagni italiani di contribuire alla creazione di un vero movimento politico e sindacale nel paese.

Dal canto suo, il Partito Comunista Argentino (PCA) – a partire da una organizzazione interna che riconosceva le sezioni linguistiche, le quali verso il 1928 rappresentavano il 54% degli affiliati della città di Buenos Aires<sup>4</sup> – incorporò precocemente anche la tematica antifascista su organi di stampa come "Ordine Nuovo" e in altre situazioni. Le fonti mostrano che nel PCA la preoccupazione per la dimensione etnica dell'antifascismo fu presente in modo massiccio nelle sezioni linguistiche, in

particolare in quella italiana. Durante la seconda metà degli anni venti nascono e si sviluppano all'interno di questa una serie di organismi fortemente connotati in senso antifascista: per esempio, il Gruppo Comunista Italiano, l'Unione Proletaria Italiana Reduci di Guerra, la Lega Metallurgica Italiana e la Sezione Buenos Aires del Sindacato Ferrovieri Italiani. Non stupisce che fosse così, dato che gli italiani rappresentavano verso il 1928 circa il 29% del totale degli iscritti alle sezioni linguistiche, seguiti dagli ebrei con il 14%<sup>5</sup>.

Attraverso l'azione del dirigente Vittorio Codovilla – immigrato italiano e membro fondatore del PCA – il partito partecipò anche nel 1925 alla fondazione dell'Alleanza Antifascista Italiana, un organismo che raggruppava i diversi partiti politici italiani nell'esilio. Con tutto, Codovilla non era tanto un dirigente della comunità italiana di Buenos Aires, quanto un intermediario politico tra gli antifascisti di origine italiana, il PCA e l'Internazionale Comunista di cui era delegato in Argentina, in un contesto in cui si stava solidificando la disciplina del comunismo locale rispetto all'organizzazione centrale. Di lì i forti contrasti tra lui e Giuseppe Tuntar, apprezzato dirigente comunista di origine friulana – era stato deputato per il collegio di Gorizia – che aveva affrontato in seno all'Alleanza Antifascista lo stesso Codovilla, proponendo un'unione tra le forze dell'antifascismo in esilio – e soprattutto con la Concentrazione d'Azione Antifascista locale<sup>6</sup> – mentre il II Congresso Antifascista di Berlino (1929) aveva dettato una linea politica decisamente anticoncentrazionista e antiunitaria<sup>7</sup>, il che fu all'origine dell'allontanamento di Tuntar dalla file comuniste<sup>8</sup>.

Una volta prodottasi la scissione che sboccò nella creazione del Partido Comunista de la Región Argentina (PCRA), molti italiani di recente immigrazione entrarono a far parte di quest'ultima entità, in particolare trovandosi a condividere il ruolo giocato fino a quel momento nel dibattito interno al PCA da Tuntar, che però fu espulso perché accusato di deviazionismo "di destra" per le sue posizioni non staliniste.

Nel quadro dell'azione antifascista del Partido Comunista de la Región Argentina, i gruppi nazionali raggiunsero un'importante rappresentanza politica, pubblicando i periodici "L'Antifascista" e "Il Lavoratore", ed ebbero un peso significativo – assieme ai rappresentanti del PCA – nella seconda edizione dell'Alleanza Antifascista Italiana (1927)<sup>9</sup>. Però, poco a poco, i repubblicani, i socialisti unitari e i massimalisti cominciarono ad abbandonare quest'ultima in risposta all'egemonia dei comunisti. Per altri versi, e al di là del numero crescente di adesioni, il PCRA non ottenne mai l'appoggio di Mosca; pertanto molti dei suoi dirigenti tornarono presto nelle file del PC originario.

Verso la metà degli anni trenta il PCA spinse per lo scioglimento dei gruppi nazionali nel movimento operaio argentino, in parte perché la composizione della classe operaia stava cambiando in modo sostanziale, a causa dell'interruzione dell'im-

migrazione transoceanica imposta dal governo di Uriburu e del flusso crescente di migranti interni che si installavano nella cintura industriale attorno a Buenos Aires, accompagnando il processo di sviluppo del modello di sostituzione delle importazioni adottato in risposta alla crisi economica mondiale di quegli anni. Al contempo, il peso di un profilo in qualche modo "nazionale" nella strategia dei fronti popolari che il partito sceglierà a partire dal 1935, al di là di una retorica internazionalista che individuava nel topos della *difesa della cultura* l'elemento agglutinante della lotta antifascista, impose dei limiti all'azione politica di classe, in favore di una strategia di incorporazione di settori sociali della piccola borghesia e dei partiti politici considerati ora come democratici: l'Unión Civica Radical e il Partido Socialista<sup>10</sup>.

È molto interessante osservare che tanto nella rivista "Unidad" (1935-1941), come in "Nueva Gaceta" (1941-1943), le pubblicazioni più note in ambito culturale del PCA, si fece qualche cenno agli esuli solo quando si trattava dei repubblicani spagnoli<sup>11</sup>. Una simile distanza ci fu anche tra la dirigenza del PCA e i comunisti italiani, che nel 1935 avevano costituito il Fronte Unico dei Partiti Operai Italiani. Questa esperienza stabiliva un patto tra il Partito Comunista Italiano e il Partito Socialista nell'esilio, per recuperare l'unità d'azione di tutte le forze antifasciste, dopo la scomparsa della Concentrazione nel 1934. Però la lettura della realtà politica che faceva il PCA fondamentalmente subordinava l'antifascismo alla posizione antimperialista, mentre per il Fronte si trattava di ottenere – almeno in prima istanza – la massima aggregazione di forze possibile in una prospettiva antifascista<sup>12</sup>.

A rigore l'esperienza dell'antifascismo italiano in Argentina, quella delle organizzazioni propriamente politiche, si caratterizza per le marcate differenze ideologiche tra i loro componenti, che provocarono innumerevoli lotte intestine tra repubblicani, socialisti, comunisti e anarchici e quindi una certa sterilità politica, con l'unità dell'azione antifascista che poté essere mantenuta solo in momenti effimeri<sup>13</sup>. In un certo senso, solo nelle associazioni di mutuo soccorso (e in un caso nella stampa periodica, con l'"Italia del Popolo") predominò un antifascismo affettivo che si appoggiava all'ideale politico della tradizione mazziniana, e a un dialogo molto forte con gli ideali globali del socialismo democratico argentino, articolando così in un modo proficuo gli elementi di questo antifascismo con la tradizione liberale argentina<sup>14</sup>.

Ossia, i temi e le azioni dell'antifascismo sono presenti a partire dalla metà degli anni venti con una forte componente etnica costitutiva. Questa componente incorpora i partiti di sinistra locali e le loro organizzazioni collaterali, soprattutto perché nella base sociale degli uni e delle altre predominano gli stranieri, in particolare nel PCA, e in minor misura nel Partido Socialista. Tuttavia, questo antifascismo non riesce a diventare un tema della politica nazionale, in quanto rimane circoscritto all'evoluzione e alle polemiche tra i diversi "antifascismi" della comunità italiana in Argentina. Benché il PCA – nel quadro di una strategia di "classe contro classe" che metteva sulla stesso piano democrazia borghese e fascismo – avesse bollato il governo

di Yrigoyen come "fascistizzante" e il Partido Socialista come "socialfascista", solo a partire dal golpe di Uriburu nel settembre del 1930 differenti partiti e organizzazioni politiche della sinistra argentina cominceranno a interrogarsi sui nuovi tempi facendo ricorso all'immagine di un "fascismo criollo", vale a dire una variante locale di corporativismo che non giunge a modellarsi secondo gli schemi del fascismo tipico – l'esempio italiano – e che viene percepita più come una dittatura reazionaria, un riposizionarsi dell'antica élite oligarchica argentina. Fu di questo tipo la valutazione che del governo di Uriburu diedero Nicolás Repetto, per il Partido Socialista, e il movimento universitario, attraverso la figura di Ernesto Giudici, intellettuale socialista che intorno al 1934 si lega fortemente al PCA¹5.

Però alla volta del 1936 il PCA comincia a vedere nella politica argentina la tendenza ad un processo di "fascistizzazione" crescente, in seno a un sistema democratico imperfetto e fraudolento, che si vede messo in scacco da nemici esterni – l'imperialismo e il monopolio economico – e interni – gli alleati di questi interessi che promuovono le leggi repressive e annullano la libertà di espressione e associazione<sup>16</sup>. Se nel 1931 la dittatura di Uriburu rappresentava una forma di reazione delle élites di fronte agli effetti della democratizzazione favorita dal governo di Yrigoyen, ora la "fascistizzazione" del governo di Justo era considerata come una caratteristica costitutiva del "fenomeno universale fascista, derivato da una gestazione lenta nel seno della reazione imperialista"<sup>17</sup>.

### 2. Comunismo, movimento operaio e antifascismo italiano

Nel quadro di questa evoluzione dell'antifascismo nell'Argentina degli anni tra le due guerre sorge una serie di domande estremamente interessanti, legate a due assi di indagine particolari: la relazione tra l'antifascismo italiano a base operaia e l'antifascismo italiano in termini generali, ossia la domanda relativa alla tensione tra identità etnica e identità di classe, e tra identità etnica e identità politica; e per altri versi, la domanda sul ruolo ricoperto dalla componente idiomatica italiana nella composizione stessa del Partido Comunista Argentino, nel passaggio dalla strategia del Fronte Unico al Fronte Popolare. Vale a dire, nella misura in cui il Partido Comunista Argentino raggiunse un alto livello di penetrazione nel mondo operaio con una forte componente iniziale di immigrati, che posto occupò questo settore interno in un contesto non solo di cambiamento della strategia politica, ma di forte azione dello stato nella repressione del comunismo, come si verifica a partire dal 1931 con la creazione da parte del governo di Uriburu della Sección Especial contra el Comunismo, organo di repressione della Policía Federal, che si incaricava di seguire e perseguire le attività comuniste nel paese? In questo contributo tenterò di sviluppare il primo dei due assi.

Tra il 1925 e il 1943 il PCA sperimentò un processo di crescita e rafforzamento sul piano dell'organizzazione, che gli permise di ottenere una presenza maggiore nel panorama delle forze politiche del periodo, situazione che si verificò non tanto nella sua partecipazione elettorale quanto nella creazione di spazi culturali, organizzazioni contrarie alla guerra, entità antifasciste di carattere nazionale e straniero e organi di stampa vari, che rappresentarono forme alternative di intervento nel contesto di restrizioni all'azione politica prodotto dalla prescrizione imposta dal governo a partire dal 1930.

Tuttavia, l'elemento più significativo consistette nella attrazione che il PCA riuscì ad esercitare sulle forze del movimento operaio argentino. Alla volta del 1940 il PCA era l'organizzazione di maggior peso nel movimento operaio, tendenzialmente superiore alle altre correnti che avevano fatto sentire la loro presenza nel decennio precedente: l'anarchismo, il socialismo e il sindacalismo. I comunisti sembrarono i militanti più efficaci nello svolgere i compiti che si assegnò il movimento operaio dell'epoca: spingere alla mobilitazione i lavoratori in funzione di quelle che venivano chiamate "le rivendicazioni immediate" (aumento dei salari, opposizione ai licenziamenti, miglioramento delle condizioni lavorative); organizzare i lavoratori in nuovi sindacati unitari nei vari settori di attività per potenziare la loro capacità di lotta e negoziazione; rispettare la tendenza all'autonomia sindacale dei lavoratori di fronte ai padroni, allo stato e finanche ai partiti politici; e sviluppare strategie di negoziazione rispetto al governo per ottenere miglioramenti di settore<sup>18</sup>.

In effetti, con solide posizioni nelle attività dei lavoratori tessili, degli addetti ai settori del legno, dell'alimentazione, del congelamento e ad altri rami dell'industria, a metà degli anni trenta l'azione dei comunisti portò anche alla costituzione della Federación Obrera Nacional de la Construcción, uno dei sindacati più importanti di quegli anni e il promotore del grande sciopero del maggio 1936. E tra 1935 e 1942 condivisero con i socialisti la direzione della Conferación General del Trabajo, ovvero la centrale maggioritaria di un movimento sindacale che arrivò ad organizzare il 30% degli operai dell'industria<sup>19</sup>.

Data la composizione e la presenza del comunismo nel mondo operaio, una delle domande che hanno preoccupato tanto gli storici come gli attori politici dell'epoca è stata perché la classe operaia aderì in misura quasi maggioritaria al peronismo, se per più di due decenni ad animarla erano state le diverse correnti della sinistra. Non è lo scopo di questo articolo inserirsi in questo dibattito; lo è invece cercare di presentare alcune idee rispetto al posto occupato dai lavoratori italiani nel mondo operaio argentino, in particolare in rapporto alle questioni centrali del comunismo e dell'antifascismo.

Il processo di penetrazione effettiva del PCA nel mondo operaio iniziò con forza intorno al 1925 e gran parte delle istanze organizzative e rivendicative furono in rapporto con quel settore della classe operaia che era composto in maggioranza da

stranieri, e in misura considerevole proprio da lavoratori italiani. In quel momento, il partito si orientò verso una prospettiva di "proletarizzazione" e impose una struttura fatta di cellule per il reclutamento e l'azione militante. In questo quadro, e come portavoce principale della sezione idiomatica del PCA, si costituì prontamente il Gruppo Comunista Italiano, con Agenore Dolfi segretario.

La dinamica dell'azione politica di questo gruppo, in un contesto in cui era arrivavano in Argentina sia esiliati politici italiani che immigrati per ragioni "economiche", fece sì che il Comitato esecutivo del PCA stabilisse come priorità della sua politica, da un lato, una serie di azioni che tendessero al reclutamento di nuovi affiliati – di qui l'intensificazione degli atti politici e della distribuzione di pamphlet in zone di Buenos Aires come Belgrano, La Boca, Villa Devoto, Villa Crespo, Plaza Once, Avenida Leandro Alem e San Martín, che presentavano secondo le valutazioni dello stesso Comitato esecutivo una potenziale predisposizione alla ricezione del discorso comunista. Per altri versi, il Comitato esecutivo costituì un Comité Central de las Agrupaciones Idiomáticas, formato da due membri del Gruppo Comunista Italiano e due del Grupo Israelita – come già abbiamo segnalato queste sezioni erano quelle che contavano il maggior numero di affiliati tra i gruppi idiomatici –, a cui si sarebbe aggiunto un rappresentante della direzione del Partito<sup>20</sup>.

Al contempo, il Comitato esecutivo approvò una risoluzione in cui si stabiliva che tutti i raggruppamenti che facevano parte del partito dovevano lavorare per assicurare la pubblicazione quotidiana dei periodici più importanti del PCA: "La internacional" – che era nato nel 1917 – e "Avanti", quest'ultimo destinato alla comunità italiana e diretto dal militante Silvio Ravetto. La necessità di contare su un periodico stabile del partito era vista come uno strumento fondamentale per l'azione politica del medesimo e si appoggiava su una serie di dati rilevanti: tra febbraio e marzo del 1925, le sottoscrizioni a "La Internacional" nel mondo operaio erano state all'incirca 300, e la distribuzione degli esemplari destinati alle cellule di fabbriche e laboratori aveva superato le 1000 copie<sup>21</sup>.

Il partito portò avanti una campagna di sottoscrizioni, sollecitò donazioni ai suoi militanti, organizzò diverse attività festive e prese la decisione non solo di assicurare la periodicità giornaliera del suo organo di stampa, ma di convertire l'ultima pagina de "La Internacional" in una pagina scritta in italiano, che abbandonò il vecchio nome di "Avanti" per chiamarsi "Ordine Nuovo". L'obiettivo iniziale era legato alla volontà di contare su un foglio destinato all'operaio italiano in grado di mettere in discussione la supremazia che avevano nella comunità italiana organi come "La patria degli italiani" e "L'Italia del Popolo", periodici considerati dal PCA reazionari, filofascisti o socialisti<sup>22</sup>. Però era anche un modo per organizzare la lotta sindacale degli operai italiani. Fin dall'inizio la pagina italiana si sforzò di chiamare a raccolta gli operai che avevano avuto esperienze nella vita sindacale in Italia e che per questo erano stati costretti all'emigrazione o all'esilio<sup>23</sup>.

In tal modo, il 1º maggio del 1925 apparve "Ordine Nuovo". Almeno durante il periodo preso in esame (1925-1927), da subito il Gruppo Comunista Italiano fissò una serie di contenuti dell'azione periodistica orientati secondo alcune preoccupazioni fondamentali: l'evoluzione della politica in Italia; la situazione dell'antifascismo della comunità italiana in Argentina – pertanto il posto occupato dallo stesso gruppo e il rapporto di forza con gli altri antifascismi fu un tema centrale – e, legati a quest'ultima, i problemi dell'organizzazione operaia e l'esperienza di classe nell'ambito delle cellule di fabbrica e nei laboratori.

#### a) La politica in Italia

La politica del fascismo fu presente sulla pagina di "Ordine Nuovo" a partire dalle critiche che si elaboravano sulle azioni dello stato italiano nei confronti degli oppositori politici, e in particolare dei comunisti. Da un lato, si impugnava il fatto che le carceri del fascismo si fossero riempite di oppositori e di lì si mostravano le caratteristiche repressive del regime. Però nello stesso tempo il carcere appariva come un tratto distintivo della moralità comunista, nella misura in cui l'azione repressiva dello stato assicurava un carattere eroico al militante comunista rispetto al resto degli oppositori politici del fascismo, che svolgevano la loro attività politica partendo dal riconoscimento delle regole del sistema imposto. A rigore, il carcere era un esito quasi inevitabile nel contesto repressivo dato di una strategia di lotta antifascista modellata sulla nozione di lotta di classe. Di qui il fatto che si organizzassero in Argentina una serie di azioni di solidarietà, con lo scopo di assistere economicamente le famiglie dei prigionieri comunisti<sup>24</sup>.

"Ordine Nuovo" criticò con fermezza quelli che considerava atti demagogici del regime fascista, come l'approvazione nel maggio del 1925 della legge che concedeva il voto alle donne, sostenendo che la vera liberazione femminile sarebbe stata raggiunta solo in una società senza sfruttamento di classe. Per altri versi, i progetti di riforma educativa furono visti come politiche reazionarie, ispirate alla tradizione cattolica e prive di ispirazione proletaria, nella misura in cui la classe operaia appariva solo come oggetto dell'educazione e non si riconosceva come portatrice di una cultura particolare<sup>25</sup>.

Altri avvenimenti della politica italiana furono utilizzati dal Gruppo Comunista Italiano per polarizzare opinioni nell'ambito della collettività italiana locale. In pratica, i preparativi dei festeggiamenti per il 25° anniversario dell'assunzione del re Vittorio Emanuele III organizzati dal governo fascista furono una opportunità per criticare il settore monarchico della collettività italiana in Argentina, che manteneva posizioni pro-fasciste sul periodico "Giornale d'Italia". Nell'argomentazione di "Ordine Nuovo", monarchia e fascismo costituivano un fronte alleato contrario agli

interessi del proletariato, per cui Vittorio Emanuele "è il responsabile della strage di Torino, a lui risale la responsabilità del delitto di Lungo Tevere e di tutti i delitti minori, perché ha dimostrato di essere non solo alleato al fascismo, ma ha favorito con la sua condotta, tutta la azione barbara e violenta del fascismo". Così "Ordine Nuovo" faceva appello all'identità di classe sostenendo che fortunatamente la colonia italiana di Buenos Aires era composta da una massa maggioritaria di "autentici lavoratori che non possono dimenticare tutti gli eccidi commessi contro la classe lavoratrice [...] dove il piccolo re ha avuto una grandissima parte di responsabilità" 26.

L'arrivo a Buenos Aires del tenente di aviazione italiano Antonio Locatelli il 9 luglio 1925 fu all'origine di una forte manifestazione antifascista organizzata dall'Alleanza Antifascista Italiana, in cui predominavano i comunisti ma erano rappresentati anche settori dell'anarchismo<sup>27</sup>. Il militare italiano era noto per aver insultato la memoria di Matteotti svalutando la sua immagine di martire politico ed era raffigurato come un fascista puro. L'episodio culminò nello scontro tra un gruppo di italiani fascisti e un altro di antifascisti, che provocò l'intervento delle forze di polizia e la detenzione di numerosi militanti. La partecipazione dei comunisti in forma bellicosa, al grido di "Abbasso il fascismo" e "Evviva Matteotti", e la successiva descrizione dell'accaduto sulle colonne di "Ordine Nuovo" rivela fino a che punto la politica italiana potenziava le passioni politiche quando toccava le sponde del Río de la Plata. Nello stesso tempo, mostra la contesa per l'appropriazione di una delle icone dell'identità socialista, la figura di Matteotti, che appare come un elemento agglutinante anche per i comunisti<sup>28</sup>. In tal modo, in occasione del secondo anniversario della morte del deputato socialista, e nel contesto della costituzione del Fronte Unico Italiano Antifascista, la sezione italiana del PC celebrò la figura di Matteotti fino a rappresentarlo come il "più grande Martire del proletariato italiano" 29, epitome di tutte le vittime della violenza fascista. Nell'analisi del periodico, una volta di più, non c'era la possibilità di importare il fascismo in Argentina, nonostante l'azione dell'Ambasciata italiana a Buenos Aires e l'organizzazione dei Fasci dei Lavoratori, in quanto la composizione in maggioranza proletaria della colonia italiana rendeva impraticabile il progetto. Però era necessario sostenere una organizzazione del proletariato che si iscrivesse nella strategia che l'Internazionale comunista aveva adottato in quella fase, quella del fronte unico alla base.

#### h) "La vera lotta antifascista..."

Essendo uno spazio di opinione che in questo periodo contava solo sulla pagina finale di "La Internacional", e che si rivolgeva in particolare al mondo operaio di origine italiana, "Ordine Nuovo" destinò una minore percentuale delle sue colonne alle notizie sulla vita politica italiana e concentrò il suo sforzo giornalistico

nell'organizzazione della lotta antifascista, indirizzando le sue polemiche fondamentalmente contro la stampa italiana di Buenos Aires e il Partito Socialista Italiano, nelle due correnti massimalista e riformista. Fin dal numero iniziale del 1º maggio del 1925 il Gruppo Comunista Italiano impostò i termini dei suoi dissidi con il resto delle organizzazioni non comuniste dell'antifascismo di Buenos Aires. Da un lato aveva chiamato a raccolta le forze antifasciste con l'obiettivo di dare la misura della dimensione dell'antifascismo nella collettività italiana, mentre dall'altro tentò di restringerne l'azione a quella che considerava la vera lotta dell'antifascismo: quella dell'antifascismo proletario.

Tutta la politica dei comunisti in questo senso sarà segnata dalla tensione tra una tendenza centrifuga nella partecipazione – verificabile tanto dalla continua creazione di sfere di partecipazione laterali al PC, come dalla integrazione di comunisti in altre entità di natura "frontista" - e un forte tentativo di controllare il discorso e l'azione che in qualche modo potenziavano i conflitti interni, limitando la possibilità di una unione effettiva delle forze antifasciste. Di certo questa non era una situazione provocata solo dall'agire dei comunisti, ma anche dalla propria dinamica interna dell'antifascismo socialista, e dall'azione dei gruppi fascisti locali, che a partire dal 1930 in avanti poterono avvantaggiarsi del clima politico poco favorevole per gli antifascisti. In effetti, nelle lettere che militanti socialisti italiani mandarono da Buenos Aires a Filippo Turati si descrive una situazione di inconsistenza quasi permanente dell'attività antifascista del socialismo, che sembrava aver perso i suoi legami con le direttive della Concentrazione d'Azione Antifascista di Parigi<sup>30</sup>. E quando nel 1930 un cambio alla direzione della "Patria degli Italiani" avvicinò il tradizionale periodico dell'alta borghesia italiana di Buenos Aires alle posizioni dell'antifascismo repubblicano furono in pochi a vedere in questo passaggio un cambiamento significativo<sup>31</sup>.

I comunisti si sforzarono permanentemente di evidenziare la distanza che separava la dirigenza del PSI dalle sue basi operaie, mostrandosi come gli unici depositari della vera lotta antifascista, quella degli interessi di classe. Criticando fortemente i legami tra il Partido Socialista Argentino e il Partito Socialista Italiano, e la sua deriva non rivoluzionaria – quella che chiamavano la sua unione con la borghesia – i comunisti pretesero di disputare ai socialisti la loro base sociale: "Non è per i socialisti che noi scriviamo. Scriviamo per gli operai che quel Partito e questi uomini ancora seguono. Aprite gli occhi operai. Orientate la vostra azione verso finalità ben definite. Queste finalità ben definite si trovano nell'azione rivoluzionaria e l'azione rivoluzionaria la troverete nel Programma dell'Internazionale Comunista"<sup>32</sup>.

In questo senso, più di una volta "Ordine Nuovo" permise che dirigenti anarchici come Lucio d'Ermes, o operai socialisti che restavano anonimi, utilizzassero le pagine del periodico per presentare le loro opinioni rispetto all'azione delle diverse forze antifasciste. Però nella maggioranza dei casi i commenti di questi lettori furono accompagnati da note chiarificatrici che legittimavano le azioni condotte dal Gruppo

Comunista Italiano. Sebbene nel caso di d'Ermes sia possibile vedere la partecipazione di un alleato congiunturale nell'Alleanza, il resto delle lettere di lettori sembravano scritte da qualche membro della redazione, che assumendo il punto di vista di un operaio anonimo presentava una valutazione dell'esperienza antifascista e delle sue lotte interne come una impossibilità di identificare il vero nemico, il fascismo, e non le altre forze dell'emigrazione. Tuttavia verso la fine le lettere culminavano in un appello all'unità e alla costituzione del Fronte Unico Proletario<sup>33</sup>.

Nel quadro di una simile analisi, il Gruppo Comunista Italiano indirizzò le sue prese di posizione all'"Italia del Popolo", in primo luogo perché lo considerava un tipo di giornale che appoggiandosi a ideali socialisti tendeva a rappresentare i comunisti come uno dei problemi fondamentali che limitavano l'antifascismo italiano in Argentina. Peraltro più di una volta i redattori di "Ordine Nuovo" tentarono di misurare il loro impatto sull'opinione pubblica italiana attraverso il modo in cui "L'Italia del Popolo" li coinvolgeva nella polemica. Vale a dire, è evidente che quest'ultimo quotidiano, diretto da Folco Testena (Comunardo Braccialarghe)<sup>34</sup>, occupava uno spazio nella discussione a partire dal quale si posizionava la rimanente stampa antifascista italiana, tanto che "Ordine Nuovo" farà ricorso alla metafora di Don Chisciotte di fronte ai mulini a vento per riferirsi ai suoi rapporti con "L'Italia del Popolo", immagine mediante la quale si mostrava animato da un forte spirito di battaglia<sup>35</sup>.

I vincoli tra l'"Italia del Popolo" e il Partito Socialista Italiano furono più che evidenti a partire dal 1923, quando l'evoluzione del fascismo in Italia e la minaccia di fascistizzazione della collettività italiana in Argentina indussero il giornale a esprimere posizioni antifasciste più definite e a partecipare all'organizzazione dell'Alleanza Proletaria Italiana<sup>36</sup>, un primo tentativo di unificazione delle forze dell'antifascismo animato dai comunisti. Però immediatamente – senza che l'"Italia del Popolo" possa essere considerata un foglio partitario del socialismo – espresse il suo disappunto di fronte ad un appello di marca esclusivamente proletaria come era quello dell'Alleanza.

Verso il 1925 "Ordine Nuovo" esprimeva le sue posizioni più belligeranti sull'unità d'azione, contrapponendole a quelle di Giuseppe Parpagnoli, membro della Direzione nazionale del PSI e attivo redattore dell'"Italia del Popolo". In pratica, per i comunisti, "la unità delle forze rivoluzionarie non significa e non vuol dire fusione dei partiti politici", di modo che la partecipazione a un fronte unico delle forze dell'antifascismo non significava rinuncia per nessuno dei partiti ai suoi obiettivi di lungo periodo. Se per "Ordine Nuovo" la lotta antifascista era inseparabile dalla lotta contro la borghesia, per Parpagnoli la partecipazione ad un fronte di questo tipo richiedeva l'abbandono delle mete personali e del rispetto delle identità dei singoli partiti. Inoltre, egli spingeva per un riconoscimento dell'Argentina come paese della libertà che aveva accolto gli emigranti con le braccia aperte<sup>37</sup>.

Il Gruppo Comunista Italiano inscriveva il problema della costituzione del fronte unico in una dimensione dottrinale e programmatica, e di certo non pensava all'Argentina come a un paese di accoglienza favorevole agli emigrati, ma come una società strutturata in classi, in cui il proletariato era ugualmente sfruttato.

Con l'epiteto di "falsi antifascisti", "Ordine Nuovo" contestò la politica degli avvisi pubblicitari, segnalando che l'"Italia del Popolo" aderiva ad un lotta antifascista di facciata nel momento in cui accettava gli avvisi della Compagnia Italo-Argentina di Elettricità, considerata una impresa fascista³8. Inoltre criticò una serie di note in cui l'"Italia del Popolo" si era mostrata attenta alla difesa dei limiti territoriali italiani, giudicando questa posizione una difesa dell'imperialismo³9; celebrò l'abbandono da parte del periodico "Il Lavoratore", di New York, della Alleanza Internazionale della Stampa Italiana Antifascista (A.I.S.I.A), pubblicando una lettera critica del suo atteggiamento nei confronti dell'"Italia del Popolo"40; e da ultimo attaccò la posizione contraria al fronte unico proletario del periodico pro socialista, argomentando che la lotta antifascista non poteva tenere assieme interessi tanto divergenti come la ricerca dell'"affare economico" e la difesa degli interessi dei proletari⁴1.

Qual era in sintesi il vero antifascismo secondo "Ordine Nuovo"? In nessun momento il periodico abbandonò la definizione che aveva presentato al suo esordio come un programma di lotta: "Per noi, la parola Antifascismo, come la usate voi, non risponde in nulla al suo vero significato. Noi, non abbiamo una patria come qualcuno di voi, per ciò non abbiamo solo un fascismo Italiano, ma Internazionale. Anche domani, caduta la dittatura del fantoccio in camicia nera, sappiamo che esiste ancora la borghesia e non troviamo nulla di mutato. [...] Per questo ci prepariamo a combatterlo con le stesse armi, per questo noi non predichiamo la rassegnazione, ma indichiamo invece al proletariato le vie da scegliere: con voi all'eterno servaggio e con noi per la violenta lotta contro il fascismo o capitalismo internazionale.

Contro l'Aventino e la critica morale del fascismo, contro il socialismo riformista e la stampa italiana di grande tiratura, sospettata sempre di essere filofascista, socialista, o accomodante, contro gli accordi di dirigenze che limitavano l'azione proletaria nella lotta antifascista, "Ordine Nuovo" avanzò la sua proposta di una organizzazione dal basso costruita sulla disciplina e l'obbedienza che il mandato dell'Internazionale Comunista aveva fissato a partire dalla strategia del fronte unico. Però, nella pratica, l'azione antifascista dei comunisti italiani precederà la politica del "terzo periodo" dell'Internazionale Comunista, dato che già si stavano mettendo le basi di un processo di proletarizzazione e di un insieme di azioni che si avvicinavano de facto alla strategia della "classe contro classe" fissata dal VI° Congresso del Comintern nel 1928.

#### c) "Ordine Nuovo", stampa delle cellule e mondo operaio

Durante la seconda metà degli anni venti, accompagnando l'adozione di un tipo di organizzazione centrato sulle cellule, il PCA diresse la creazione dei periodici delle cellule stesse. Così, negli anni 1926 e 1927, si produsse la nascita febbrile di numerose pagine comuniste di confezione tecnica molto rudimentale, che davano notizie sulla situazione degli operai nell'ambito del lavoro. Sorsero così i periodici "El Rebelde", "El Cromo Hojalatero", "Regeneración", "Dasac"; "El Luchador"; "Nuestra Calabra", "El Ferroviario Rojo"; "El Obrero del Mueble"; "El Astillero"; "Vasena"; "El Barreno", "La Fragua"; "Kl'o'ckner"; "Defensa Metalúrgica", "El Obrero Textil", "El Telar" e "La Lanzadera", tra gli altri<sup>43</sup>. Alcuni di questi avevano adottato il loro nome associandolo all'attività dell'impresa in cui gli operai lavoravano, e altri, come "Vasena", "Dasac" e "Kl'o'ckner", presero il nome stesso dell'azienda, segnalando che si trattava dell'organo della cellula comunista sul lavoro, del comitato di difesa sindacale che operava nella zona dell'impresa, o del centro di quartiere comunista.

Di periodicità molto irregolare, questo tipo di stampa comunista si strutturò nella maggioranza dei casi in tre sezioni fondamentali: una generale – il cui contenuto si ripeteva nella maggior parte degli organi consultati. Così è possibile osservare in che modo il Partido Comunista proponeva una serie di temi che considerava importante far arrivare in modo uniforme al mondo operaio. Per esempio, la sua posizione rispetto all'esecuzione di Sacco e Vanzetti fu trattata in apertura dalla maggior parte dei periodici di cellula, e parimenti furono costanti i riferimenti positivi al modello di organizzazione sovietica. In un linguaggio estremamente semplice, che era lontano dalle argomentazioni a volte complesse sviluppate sulle colonne di "La Internacional" o di "Ordine Nuovo", in tutti i casi il periodico di cellula invitava alla lettura della stampa di partito promuovendo nello stesso tempo una campagna di sottoscrizioni.

In una seconda sezione denominata "Come ci sfruttano" si dava notizia delle esperienze lavorative, della relazione tra padroni e lavoratori o tra capireparto e dipendenti di un'impresa, ricorrendo molte volte all'uso della prima persona e del nome proprio. In tal senso, oltre alle rivendicazioni di carattere più generale, come la lotta per ottenere una settimana lavorativa di 44 ore, se ne presentavano altre che nello spazio micro risultavano indegne da un punto di vista militante: la differenza tra il salario giornaliero e quello da lavoro a cottimo nell'industria di produzione della latta, che sfavoriva quest'ultimo nel pagamento finale; l'instabilità nel lavoro<sup>44</sup>; il mancato compimento dell'orario di 8 ore alla Droguerí Americana S.A.<sup>45</sup>; le multe agli operai e alle operaie che non riuscivano a terminare il lavoro nelle otto ore, che si estendevano sempre con due ore non pagate nella fabbrica di tessuti Campomar<sup>46</sup>; gli arbitri dei capireparto e i soprusi ai danni degli operai stranieri da poco assunti, che in maggioranza non conoscevano la lingua del paese o, al contrario, la difesa dei capi

che rifiutavano di maltrattare i lavoratori loro sottoposti, e che per questa ragione erano rimossi dall'incarico, come segnala "El Ferroviario Rojo" nel giugno del 1927, dopo la rimozione del caporeparto Draghi, "che si opponeva allo sfruttamento degli operai della squadra"<sup>47</sup>. In tutti i casi la sezione "Come ci sfruttano" culminava nel richiamo all'organizzazione di cellula. Le situazioni lavorative vissute dagli operai e dalle operaie erano considerate la conseguenza attesa della tendenza del padrone allo sfruttamento dei suoi lavoratori, però soprattutto erano dovute nell'analisi di questi fogli alla mancanza di organizzazione operaia.

Da ultimo, era presente una sezione in cui si dava notizia di alcuni eventi particolari di ogni cellula, come le convocazioni di riunioni, e infine c'erano i resoconti su situazioni molto specifiche di ciascun ambito lavorativo, come per esempio il numero di lavoratori stranieri o l'utilizzo di manodopera femminile.

Alcuni di questi periodici includevano una sezione scritta in italiano, come per esempio "El Rebelde" o "La Fragua", che proponevano contenuti essenzialmente antifascisti, a volte elencando gli atti persecutori del fascismo in Italia e riscattando così la componente eroica della classe operaia<sup>48</sup>, altre volte esortando l'antico militante operaio in Italia alla lotta nel paese di accoglienza. Questo dato è molto interessante, perché mostra che gli itinerari della militanza potevano interrompersi a partire dal processo migratorio, in modo tale che l'emigrato per ragioni politiche si convertiva in Argentina in un immigrato per ragioni economiche<sup>49</sup>.

Anche in "Ordine Nuovo" l'informazione sulle cellule fu rilevante e permette di osservare in forma molto generale l'esperienza del comunismo italiano nel mondo operaio. In effetti, al pari dei dibattiti sulle politiche dell'antifascismo, la pubblicazione di notizie sulle cellule mostra una situazione della classe lavoratrice analoga a quella rivelata dalle pagine della stampa di cellula. C'è una critica permanente della situazione lavorativa dei lavoratori tessili, dei muratori, dei lavoratori del mobile o ferroviari – di tutti i rami in cui i comunisti ebbero la rappresentanza – che non fa sempre appello all'argomento dell'ingiustizia della remunerazione – anche se esso è presente nella preoccupazione espressa per l'aumento delle ore di lavoro non pagate<sup>50</sup> – ma richiama anche la dimensione "esistenziale" dell'esperienza lavorativa: il trattamento umano, la relazione con il padrone, l'igiene e le condizioni materiali del lavoro<sup>51</sup>.

Tuttavia, "Ordine Nuovo" non solo non abbandona nella sua retorica il proposito finale dell'organizzazione operaia, ma continuamente ne fa derivare una serie di pratiche in questo senso. Così, partecipa con i suoi oratori a comizi politici nelle sedi di lavoro, dividendo la tribuna con rappresentanti delle altre sezioni idiomatiche. Nella cellula di Villa Adelina i comunisti organizzarono un comizio sulle carenze della vita e dell'organizzazione politica sindacale, in cui gli oratori Aurelio Fernández e Silvio Ravetto (redattore di "Ordine Nuovo") parlarono rispettivamente in spagnolo e in italiano. Un comizio analogo fu organizzato dal Gruppo Rosso dell'industria del

Mobile, alla presenza di Rodolfo Ghioldi – che ricopriva una posizione di rilievo nel Comitato esecutivo del PCA –, Luigi Nejames, della sezione israelita, e di nuovo Silvio Ravetto<sup>52</sup>. Sono numerosi gli esempi di questo tipo per la sezione Unione di Operai muratori, frontisti, manovali e affini, per quella degli operai della Casa Cattaneo, allertati da "Ordine Nuovo" sulla presenza di infiltrati fascisti, e per tante altre<sup>53</sup>.

Infine, il periodico comunista propose una riflessione sulla relazione tra immigrazione italiana e disoccupazione in Argentina, spiegando che lo sviluppo tecnologico dell'industria del paese aveva rappresentato un sostanziale cambiamento e pertanto la situazione lavorativa in cui si trovavano i nuovi arrivati era molto diversa da quella del principio del secolo. Per questo, "Ordine Nuovo" riteneva necessaria l'incorporazione dei connazionali disoccupati nei sindacati di mestiere esistenti, in modo tale che la disponibilità di manodopera in eccesso non contribuisse a deprimere i salari dei lavoratori occupati. Questo concetto non espresso della presenza di un "esercito industriale di riserva" nel sistema economico argentino sarà più chiaramente enunciato nei periodici di cellula, come "El Cromo Hojalatero" 54.

#### 3. Il Partido Comunista Argentino e "Ordine Nuovo"

Nell'assemblea del 28 maggio 1926 il Gruppo Comunista italiano indicò come uno dei temi fondamentali per la valutazione della sua azione politica il ruolo che "Ordine Nuovo" aveva giocato nella lotta antifascista: "Fin da quanto Ordine Nuovo vide la luce quotidiana, fu nostra costante preoccupazione far di esso il vero portavoce di tutta la massa operaia emigrata in questo paese, cercando di dare alla stessa la possibilità di trovare in esso tutte quelle notizie che la interessano più la vicino, non trascurando al medesimo tempo la propagazione dei nostri principii e del nostro programma e conducendo una campagna di smascheramento contro i falsi pastori del socialismo. [...] Il problema della stampa è per noi oggi il piú importante ed il piú urgente [...]<sup>55</sup>.

Tuttavia, gli obiettivi non sembravano essere stati ancora raggiunti completamente, e non solo perché per i comunisti il trionfo della classe proletaria sintetizzava il massimo delle conquiste possibili, ma anche perché agli occhi del Comité Ejecutivo del partito la sezione idiomatica italiana non era ancora all'altezza dei doveri imposti dalle circostanze storiche. Benché la sua azione fosse qualificata come buona in generale, richiedeva ancora un "aggiustamento degli strumenti" per raggiungere la solidità del fronte unico che si intendeva costruire.

Il passaggio dell'ultima pagina del giornale "La Internacional" a settimanale esclusivamente italiano nel 1927, non venne gestito in modo soddisfacente dal Gruppo Comunista Italiano, che non fu in grado di conservare un numero crescente di sottoscrittori: le vendite calarono e quindi il foglio perse progressivamente capacità di influenza sui suoi sostenitori originali<sup>56</sup>.

Tuttavia, il suo peso all'interno dell'Alleanza Antifascista Italiana diventò sempre più importante. Tanto che il Comitato esecutivo arrivò a celebrare in essa il concretizzarsi dell'agognato Frente Único Proletario. Però verso il 1927 l'antifascismo italiano in Argentina cominciò ad essere progressivamente più attento all'evoluzione delle organizzazioni di partito degli esuli italiani a Parigi, come la Concentrazione d'Azione Antifascista e nuovamente si rese necessaria una politica di unione di tutte le forze antifasciste. In questo senso, sorgeva un nuovo problema per questi italiani comunisti che riconoscevano solo nella lotta di classe la vera azione antifascista.

(Traduzione di Federica Bertagna)

#### **Note**

- Dottore di ricerca in Storia. Ricercatore del CONICET e dell'Instituto de Estudios Históricos-sociales (IEHS), Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional del Centro, Tandil, Argentina. Email: pasolini@fch.unicen.edu.ar.
- Pietro Rinaldo Fanesi, El exilio antifascista en la Argentina, I, Buenos Aires, CEAL, 1994, p. 39.
- Sulle differenti correnti del Partido Socialista Argentino, cfr. Maria del Luján Leiva, Il movimento antifascista italiano in Argentina, 1922-1945, in Gli italiani fuori d'Italia, a cura di Bruno Bezza, Milano, Fondazione Brodolini Franco Angeli, 1983, pp. 554 e ss.
- <sup>4</sup> Cfr. Archivo General de la Nación (AGN), Fondo Documental Partido Comunista Argentino, Legajo 5, 3.364, "Impresos, periódicos, folletines, 1927-1935".
- 5 Ihid
- <sup>6</sup> La sezione argentina della Concentrazione fu creata il 26 gennaio del 1929.
- P.R. Fanesi, *El exilio antifascista*, cit.
- Vittorio Codovilla, uno dei fondatori del Partido Comunista Argentino, fu delegato dell'Internazionale Comunista in Spagna, dove partecipò attivamente tanto alla direzione politica del Partido Comunista Español quanto all'organizzazione delle Brigate internazionali. La letteratura trotzkista argentina gli attribuisce un ruolo importante nella sostituzione di Largo Caballero con Negrín e nella repressione del POUM di Barcellona nel maggio del 1937. Cfr. Jorge Abelardo Ramos, Revolución y contarrevolución en Argentina, vol. IV (El sexto dominio, 1922-1943), Buenos Aires, Plus Ultra, s. d., pp. 264 e ss. Per una immagine analoga, cfr. Antonio Elorza, La "nation éclatée": Front populaire et question national en Espagne, in Antifascisme et nation. Les gauches européennes au temps du Front populaire, a cura di Serge Wolikow e Annie Bleton-Ruget, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 1998, pp. 118 e ss.
- María Victoria Grillo, Alternativas posibles de la organización del antifascismo italiano en la Argentina. La Alianza Antifascista Italiana y el peso del periodismo a través del análisis de L'Italia del Popolo (1925-1928), "Anuario IEHS", 19, 2004, pp. 79 e ss.
- Ricardo Pasolini, El nacimiento de una sensibilidad política. Cultura antifascista, comunismo y nación en la Argentina: de la A.I.A.P.E al Congreso Argentino de la Cultura, 1935-1955, "Desarrollo Económico. Revista de Ciencias Sociales", 179 (2005), pp. 403 e ss.
- 11 Ricardo Pasolini, La internacional del espíritu. La cultura antifascista y las redes de soli-

- daridad intelectual en la Argentina de los años '30, in Fascismo/Antifascismo, Peronismo/Antiperonismo: Conflictos Políticos e Ideológicos en Argentina, 1930-1955, a cura di Marcela García Sebastiani, Madrid, Editorial Iberoamericana, 2006, passim.
- <sup>12</sup> Fanesi, El exilio antifascista, cit.
- Mario C. Nascimbene, Fascismo y antifascismo en la Argentina, 1920-1945, in AA.VV., C'era una volta la Merica. Immigrati piemontesi in Argentina, Cuneo, L'Arciere, 1990, pp. 140 e ss.
- María Victoria Grillo, L'antifascisme dans la presse italienne en Argentine: le cas du journal L'Italia del Popolo (1922-1925), in Emigration politique. Une perspective comparative. Espagnols et italiens en France et en Argentine, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles, a cura di Fernando Devoto e Pilar González Bernaldo, Paris, Université Paris 7 Denis Diderot CEMLA L' Harmattan, 2001, pp. 147-170.
- Nicolás Repetto, Mi paso por la política (De Uriburu a Perón), Buenos Aires, Santiago Rueda Editor, 1957, pp. 12-15 e Ernesto Giudici, Ha muerto el dictador pero no la dictadura, Buenos Aires, Ex-Libris, 1932, pp. 107, 139-140 e 325.
- <sup>16</sup> Ernesto Giudici, *Represión obrera y democrática*, Buenos Aires, 1936, pp. 26-27.
- 17 Ibid
- Hernán Camarero, Los comunistas argentinos en el mundo del trabajo, 1925-1943. Reflexiones historiográficas e hipótesis exploratorias, "Ciclos", 22 (2001), pp. 137 e ss.
- José Aricó, Los comunistas y el movimiento obrero, "La ciudad futura. Revista de Cultura Socialista", 4, 1987, pp. 15 e ss.
- Nell'ottobre del 1925 il PCA costituì il Comitato Italiano di Propaganda Comunista nell'Argentina. Il suo obiettivo principale fu quello di costituire un organismo in grado di unificare la propaganda in tutto il paese e di raggruppare i lavoratori comunisti italiani residenti all'interno della Repubblica, garantendo loro una rappresentanza a livello centrale. Inizialmente, il Comitato fu formato da Giovanni Martini, Giovanni Boccalatte, Vittorio Vendramini, Vittorio Codovilla e Silvio Ravetto. Vedendo che i risultati non erano quelli attesi, nel maggio del 1926 si propose la suddivisione del Gruppo Comunista Italiano secondo sezioni di quartiere (Gruppi Rionali): "La Internacional", 7 marzo 1925 e "Ordine Nuovo", 6 ottobre 1925 e 29 maggio 1926.
- <sup>21</sup> "La Internacional", 21 marzo 1925.
- <sup>22</sup> "La Internacional", 18 aprile 1925.
- <sup>23</sup> "Ordine Nuovo", 5 maggio 1925.
- "Le famiglie dei compagni che sono caduti difendendo il nostro ideale, i compagni che si trovano richiusi nelle carceri italiane, hanno bisogno del nostro aiuto. I compagni che tutto dettero alla emancipazione della causa proletaria, non devono essere da noi dimenticati. Conoscete voi, o compagni, la soddisfazione che il carcerato prova nei sapersi ricordato dai compagni di fede? [...]", "Ordine Nuovo", 9 maggio 1925.
- <sup>25</sup> "Ordine Nuovo", 1 maggio 1925.
- <sup>26</sup> "Ordine Nuovo", 13 maggio 1925.
- L'Alleanza al principio era formata dal Gruppo Comunista Italiano, dal Gruppo Anarchico l'Avvenire, dal Gruppo Anarchico Renzo Novatore, dall'Unione Proletaria Reduci di Guerra, dal Sindacato Muratori ed Affini e dalla Sezione Metallurgica. Eccetto che tra i gruppi anarchici, nel resto degli organismi predominavano i comunisti. Cfr. "Ordine Nuovo", 1 maggio 1925.
- <sup>28</sup> "Ordine Nuovo", 11 luglio 1925.
- <sup>29</sup> "Ordine Nuovo", 4 giugno 1926.
- Giuseppe Baldi a Filippo Turati, Buenos Aires, 16-8-31, in *Archivio Turati*, inventario a cura di Antonio Dentoni-Litta, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, Roma, 1992, p. 164.

- <sup>31</sup> Arturo Labriola, *Lettere dall'Argentina*. *La sterzata a sinistra della "Patria degli Italiani"*, "La Libertà. Giornale della Concentrazione Antifascista", Parigi, 6 settembre 1930.
- <sup>32</sup> "Ordine Nuovo", 1 maggio 1925.
- <sup>33</sup> "Ordine Nuovo", 10 maggio 1925; 13 maggio 1925; 20 maggio 1925.
- Testena era membro del Circolo Giacomo Matteotti e rappresentante del Partito Socialista Unitario Italiano in Argentina.
- <sup>35</sup> "Ordine Nuovo", 1 maggio 1925.
- <sup>36</sup> M. V. Grillo, L'antifascisme dans la presse, cit., p. 155 e ss.
- <sup>37</sup> "Ordine Nuovo", 6 giugno 1925.
- <sup>38</sup> "Ordine Nuovo", 17 gennaio 1926.
- <sup>39</sup> "Ordine Nuovo", 9 febbraio 1926.
- 40 "Ordine Nuovo", marzo 1926.
- <sup>41</sup> "Ordine Nuovo", 21 novembre 1925.
- <sup>42</sup> "Ordine Nuovo", 18 luglio 1925.
- <sup>43</sup> AGN, Fondo Documental Partido Comunista Argentino.
- 44 "El Cromo Hojalatero", Organo de los obreros de cromo-hojalatería del taller Bunge y Born, 2, 1 maggio 1927.
- 45 "Dasac", Organo de los obreros y empleados de la Droguería Americana, Buenos Aires, 2, maggio 1927.
- 46 "La Lanzadera", Organo de los obreros y obreras de la fábrica de tejidos Campomar y Soulas, Buenos Aires, Juglio 1927.
- <sup>47</sup> "El Ferroviario Rojo", Organo defensor de los obreros y empleados ferroviarios de Constitución (F.C.S.), 4, Buenos Aires, giugno 1927.
- <sup>48</sup> "El Rebelde", Organo de la célula comunista de Villa Adelina, 2, 6.
- 49 "La Fragua", Organo defensor de los obreros del establecimiento metalúrgico Cuesta, Buenos Aires, agosto 1927.
- <sup>50</sup> "Ordine Nuovo", 7 agosto 1925.
- <sup>51</sup> "Ordine Nuovo", 9 maggio 1925.
- <sup>52</sup> "Ordine Nuovo", 31 luglio 1925.
- <sup>53</sup> "Ordine Nuovo", 21 novembre 1925.
- <sup>54</sup> "El Cromo Hojalatero", 1 maggio 1925.
- <sup>55</sup> "Ordine Nuovo", 9 maggio 1925.
- 56 "Boletín de Informaciones", Organo Interno del Comité Regional de la Capital del Partido Comunista, 1, Buenos Aires, 1 agosto 1927, in AGN.

gennaio-dicembre

# ALTREITALIE

36-37/2008



Rivista internazionale di studi sulle migrazioni italiane nel mondo

International journal of studies on Italian migrations in the world



http://www.altreitalie.it/

#### **MODELLI REGIONALI DI EMIGRAZIONE**

# Alto Adige – Südtirol: i fenomeni migratori in un'area alpina in età moderna e contemporanea

Giorgio Mezzalira

In premessa a questo contributo, che si occupa di inquadrare sommariamente forme e dimensioni (sociali, spaziali, numeriche) dei fenomeni migratori in Alto Adige – Südtirol in un arco temporale che corre dall'età moderna a quella contemporanea, oltre alle avvertenze che di norma precedono le indagini su tali tematiche, si aggiunge la complessità di riuscire a definire con precisione il campo di ricerca. Risulta difficile, infatti, isolare la provincia altoatesina-sudtirolese dai diversi contesti spazio-regionali a cui nel corso della storia è appartenuta. E il riferimento non è solo d'obbligo per le questioni che riguardano i confini nazionali o politico-amministrativi che dal Tirolo storico portano all'attuale Provincia Autonoma di Bolzano¹, vale anche per l'elasticità degli spazi regionali, capaci di prendere forma e sostanza come aree che si omogeneizzano per economie, culture, ambiente. Aspetti che, com'è facile intuire, giocano un ruolo fondamentale nel determinare e nel caratterizzare i movimenti migratori.

# 1. I fenomeni migratori in Tirolo nell'età moderna

Nel tracciare un bilancio della ricerca storica sulle migrazioni dei lavoratori nella prima età moderna, Heinz Noflatscher faceva notare come, relativamente allo studio delle dinamiche economiche e sociali delle società agrarie, rimanessero assai scarse le conoscenze sulle migrazioni dei lavoratori agricoli². Tanto scarse da costringere a definirle come mobilità "grigia"³, rispetto a quelle forme di mobilità che gli studi avevano meglio messo in luce e privilegiato: dalle migrazioni di singoli gruppi sociali (commercianti, banchieri, minatori, artigiani, pellegrini, mendicanti, …) a quelle forzate dovute a ragioni di tipo politico-religioso (catari, protestanti, ebrei, anabattisti⁴ …). In altre parole, e ricorrendo ad un esempio vicino alla storia che qui ci interessa, conosciamo nel frattempo qualcosa di più sulle migrazioni e sui mercati dei bambini⁵ – capitolo assai specifico delle migrazioni ancorché importante – che su quei lavoratori agricoli che si spostavano altrove per integrare il proprio reddito di sussistenza, nonché sulle migliaia di lavoratori stagionali che attraversavano l'Europa, comprese le nostre regioni<sup>6</sup>.

Il carattere transfrontaliero della regione alpina, il suo essere confine e cerniera, area di passaggio e di contatto tra culture, economie e società, insieme all'immagine e alla vocazione multiculturale e plurilingue dell'Alto Adige – Südtirol, hanno alimentato l'interesse per la ricostruzione dei rapporti di scambio a nord e a sud delle Alpi. Grazie agli studi sulle fiere e sui mercati<sup>7</sup>, sullo sviluppo urbano, sull'architettura e sulla storia dell'arte<sup>8</sup>, è potuto emergere un quadro della mobilità in età moderna nel quale figurano in primo piano i flussi legati ai mestieri (maestranze, artisti, commercianti) ed una rete di relazioni culturali e commerciali che legavano questa parte del Tirolo, compreso il Trentino, con Lombardia, Veneto, Toscana, l'area tedescomeridionale e la Svizzera. Si tratta di aspetti rilevanti, che comunque qualificano una parte del fenomeno migratorio e, quantitativamente, interessano una minoranza della popolazione in movimento tra il Cinque e il Settecento.

Si può aggiungere, inoltre, che l'insistere sul ruolo di area di passaggio, di comunicazione e di scambi tra nord e sud, se da una parte ha contribuito a far emergere il profilo culturalmente ed economicamente ricco della provincia, dall'altra ha portato talvolta a sovrapporre erroneamente l'asse geografico a quello interpretativo, contribuendo a far diventare la particolare posizione geografica del territorio come lo snodo storiografico per eccellenza. Le implicazioni sono di una certa importanza, proprio se rapportate alla storia dei flussi migratori in età moderna. In un contributo dedicato al vagabondaggio in Tirolo nel Settecento, Paolo Caneppele ha opportunamente rilevato che l'interpretazione corrente sulle cause della presenza di vagabondi in Tirolo ricondotta alla posizione geografica favorevole ai traffici, era da considerarsi riduttiva: "la diffusione del fenomeno ha altre origini, non direttamente o esclusivamente connesse al traffico commerciale. Non a caso la maggioranza dei ricercati, nel 1732, risulta essere nativa della zona e non possiamo pensare che i locali fossero stati attratti da una vita raminga, unicamente per tenere bordone ai viaggiatori che valicavano il Brennero. Per noi l'ampiezza del problema è da addebitare a fattori socioeconomici: la stagnazione dell'economia, il depauperamento delle popolazioni, con il conseguente indebitamento dei bassi ceti"9. Sostenere che la molla della mobilità andava ricercata più negli aspetti socio-economici che in quelli geografici, equivaleva non solo ad allontanare l'idea che il vagabondaggio fosse un fenomeno di importazione estraneo alla società locale e che venisse a turbarne l'ordine, ma soprattutto a non dimenticare che "il prototipo del vagabondo nell'Europa preindustriale era il contadino sradicato e questa regione [il Sudtirolo ndr], prevalentemente agricola, era attraversata da gruppi di braccianti e giornalieri di campagna che si spostavano alla ricerca del lavoro"<sup>10</sup>. Le leggi emanate per regolare tali spostamenti e gli ordinamenti locali testimoniavano dell'ampiezza e dell'importanza del fenomeno anche in questa parte del Tirolo<sup>11</sup>.

La difficoltà di riuscire a cogliere e a quantificare i fenomeni migratori, unita alla scarsità di ricerche e di studi sul tema relativi al Tirolo nell'età moderna, e nello

specifico di quella parte del Tirolo che corrisponde all'odierno Trentino - Alto Adige, non ci impedisce tuttavia di inquadrare le forme e le tendenze che i movimenti migratori hanno assunto, riferendoci in particolare a quei lavori che si sono occupati di indagare le Alpi come spazio storico<sup>12</sup>. Nel considerare l'approccio della ricerca scientifica al tema, Mathieu ricorda che, relativizzata la dottrina secondo la quale l'emigrazione sarebbe da ricondurre al sovrappopolamento delle regioni montane e alle loro modeste risorse, le interpretazioni offerte tra gli altri dagli studi di Pier Paolo Viazzo aprono la prospettiva di lettura del fenomeno: "il movimento migratorio dalla montagna è stato straordinariamente mutevole per dimensioni e forme; gli emigranti non erano di regola poveri, ma appartenevano spesso a ceti più favoriti; oltre al movimento emigratorio, ce n'era uno immigratorio in un quadro meno esteso; la migrazione poteva non soltanto risultare come conseguenza del movimento demografico interno, bensì anche, tramite la nuzialità, agire da fattore della sua determinazione"13. A simili conclusioni giunge anche Raffaello Ceschi che, occupandosi di migrazioni artigianali nelle regioni alpine, sostiene: "Siamo stati abituati a considerare le migrazioni nelle montagne come un esodo ciclico e continuo di lavoratori dalle montagne sovraffollate e sterili verso le pianure fertili e le città divoratrici di uomini. Secondo questa concezione, i montanari sarebbero stati costretti per secoli, una volta superata la soglia dell'equilibrio tra popolazione e risorse locali, a calare a valle come i loro torrenti e fiumi e ad assumere il rischio di morire di pestilenze nelle città malsane per non morire di fame all'aria fine delle Alpi. Ho l'impressione che la circolazione degli uomini nelle montagne sia stata più complessa e intricata, ed è certo che, incontro al flusso umano discendente dalla montagna alla pianura, se ne muoveva un altro ascendente dalla pianura alla montagna, e un terzo trasversale, assai robusto, da montagna a montagna, e anche da regioni alpine non contigue"14.

Un dinamismo da leggere dentro alla realtà di una struttura agraria proiettata all'autoconsumo, la quale sussisteva grazie ad una molteplicità di fattori che erano stati capaci di renderla stabile e di garantirne l'equilibrio. Tra questi, oltre alla "geografia dei mille mestieri" che assicurava integrazioni di reddito<sup>15</sup>, il fenomeno dell'emigrazione temporanea e stagionale, composta da valligiani e montanari che riuscivano a compensare con il lavoro ed il denaro guadagnato altrove, le carenze della struttura economica e naturale della propria terra. Questo tipo di mobilità aveva di fatto mantenuto in vita un sistema, che altrimenti si sarebbe avviato verso un progressivo e rapido depauperamento in termini di risorse economiche ed umane<sup>16</sup>.

Cercando di stringere un po' di più la lente sulla realtà regionale di cui ci occupiamo ed osservandone la struttura agraria, che risulta determinante per comprendere alcune caratteristiche del fenomeno migratorio, va detto che in Tirolo erano presenti differenze sostanziali nel diritto ereditario, ovvero nel diritto di poter ereditare un podere<sup>17</sup>. In quella parte del Tirolo che corrisponde all'odierno Alto Adige – Südtirol era prevalente, con l'eccezione della Val Venosta (una valle laterale occi-

dentale) il regime del *geschlossener Hof* o *maso chiuso*, che prevedeva la trasmissione ereditaria dei beni fondiari secondo il principio dell'indivisibilità del fondo, attraverso il diritto di maggiorasco. La proprietà del podere era considerata dell'intera famiglia contadina e per questo doveva essere trasmessa ereditariamente integra. Ciò mise al riparo il sistema dalla polverizzazione fondiaria e rese possibile alle famiglie contadine di campare della propria terra. Nel contempo, però, richiese che "del lavoro contadino, della moglie e dei figli, venisse affiancato da altri prestatori di mano d'opera, come servi agricoli e braccianti giornalieri. La classe dei servi agricoli constava per lo più nei figli del ceto basso e piccolo contadino, ma in parte anche di figli esclusi dall'eredità"<sup>18</sup>.

Ancora nella metà dell'Ottocento si potevano contare in Tirolo, a fronte di 78.300 proprietari, 165.000 servi agricoli fissi e 62.000 braccianti a giornata. Si tratta di numeri che in parte si perdono nella difficile conta di quella mobilità "grigia", di cui si è detto all'inizio di questo capitolo.

#### 2. Tra Ottocento e Novecento

I fenomeni migratori nel Tirolo della seconda metà dell'Ottocento vanno letti e collocati nelle fasi di una lenta e progressiva trasformazione dell'assetto socio-economico di questa regione. Se da una parte essi mantengono, per tipologia, aspetti propri dei movimenti di popolazione delle società agrarie, dall'altra conoscono progressivamente le spinte e le dimensioni dell'età dell'industrializzazione.

Nel contesto europeo accanto a paesi come l'Inghilterra, la Germania e il Belgio, che furono investiti da subito e in modo determinante dallo sviluppo industriale, ve ne erano altri, come l'Italia e il complesso dei territori compresi nell'Impero Austro-Ungarico, in cui la cosiddetta "rivoluzione industriale", interessando alcune aree ristrette, procedette a velocità più ridotta. La situazione del Tirolo alla metà dell'Ottocento, nel quadro della composita realtà economico e sociale della Monarchia austro-ungarica, di cui era parte, segnava in termini di sviluppo industriale una distanza ancora maggiore. All'interno, poi, della stessa regione tirolese, e precisamente nel suo versante meridionale, il gap si approfondiva. Nel 1910 più del 50% della popolazione tirolese che abitava al di qua delle alpi continuava a trarre il proprio sostentamento prevalentemente dall'agricoltura, mentre solo il 15% della sua forza lavoro era occupata nell'industria<sup>19</sup>.

La marginalità del Tirolo era il risultato di un processo che, nell'arco dal Cinque all'Ottocento, aveva conosciuto lo spostamento dei centri di gravitazione economica dall'area centro-meridionale tedesca, dove era iniziato dal 1600 il declino di una ricca e prospera proto-industria mineraria, a quella nord-occidentale europea, che conobbe a partire dal 1850 l'ascesa del capitalismo industriale.

I processi di trasformazione che si misero in moto con la cosiddetta rivoluzione industriale e con lo sviluppo di nuovi settori produttivi, cominciarono ad aprire nuovi mercati del lavoro e a calamitare ingenti risorse umane e finanziarie. I riflessi di questa dinamica nella realtà socio-economica del Tirolo, pur non determinando importanti cambiamenti strutturali, produssero un riassetto del suo tradizionale equilibrio e, contemporaneamente, diversificarono ed incrementarono il fenomeno migratorio. Difficile quantificare e qualificare con esattezza tale fenomeno perché, come Casimira Grandi ha osservato<sup>20</sup>, nell'impero austro-ungarico la legislazione in materia migratoria si limitava a riconoscere come emigrante il suddito che dagli stati dell'Impero avesse deciso di recarsi in uno stato estero con l'intento di non fare più ritorno (Patente Imperiale, 24 marzo 1832).

Il raggio spaziale dei flussi di forza lavoro che si spostava, pur allungandosi agli inizi del Novecento fino a raggiungere l'America, interessò prevalentemente il territorio infraregionale, alcuni territori dell'Impero Austro-Ungarico, la Svizzera e la Germania meridionale. La migrazione assunse le forme di un movimento che si dirigeva in prevalenza dalle zone di montagna alle valli, dalla provincia alla città, dal Sud al Nord.

Tra i motivi principali dell'abbandono permanente o temporaneo della propria terra, oltre alle crisi agrarie dovute al cattivo andamento dei raccolti e allo spezzettamento della proprietà agricola, si aggiungevano le inondazioni che rendevano incoltivabili intere aree fertili<sup>21</sup>, la pressione delle imposte, il rigore delle leggi forestali che non avvantaggiavano la pastorizia e all'assenza in loco di alternative occupazionali. Le zone più colpite erano quelle d'alta montagna, esposte al progressivo spopolamento a causa sia dello squilibrio tra popolazione e risorse, sia della difficoltà di meccanizzare il lavoro agricolo in terreni che, per conformazione fisica, non permettevano l'uso di macchine<sup>22</sup>.

Dalle valli del Welschtirol, odierno Trentino, da valli occidentali del Tirolo, come la Venosta, ma anche dal vicino distretto di Belluno, i figli delle famiglie contadine numerose, proprietarie di piccoli fondi non in grado di garantire il necessario sostentamento, erano costretti all'emigrazione stagionale e alimentavano i cosiddetti "mercati dei bambini"<sup>23</sup>. A Ravensbrück, nella Germania meridionale, come a Trento, venivano "commerciati" per diventare servetti nelle case di ricchi contadini, mandriani, aiutanti nel lavoro dei campi<sup>24</sup>.

Un'analisi più dettagliata del fenomeno migratorio per tipologia e direttrici evidenzia che, soprattutto per il "caso trentino"<sup>25</sup>, l'emigrazione permanente interessava in particolare braccianti, contadini, muratori ed operaie, mentre quella temporanea era composta da scalpellini, segantini, sterratori, muratori, operaie e domestiche. La forza lavoro femminile era in gran parte assorbita nelle fabbriche tessili del Voralberg<sup>26</sup>, mentre quella maschile era occupata in prevalenza nell'edilizia e nella costruzione delle reti ferroviarie<sup>27</sup> e stradali.

Poli di attrazione dei flussi migratori infra- ed extraregionali (provenienti dall'Austria Superiore ed Inferiore, dalla Boemia e dalla Moravia) furono le città di Bolzano e Merano che, a cavallo del Novecento conobbero una fase di espansione edilizia e si attrezzarono a diventare importanti centri di cura e soggiorno di rinomanza europea<sup>28</sup>. A Bolzano, in particolare, la costruzione del tracciato ferroviario Verona-Innsbruck e le opere di sistemazione del bacino dell'Adige, favorirono l'occupazione e l'arrivo di famiglie di muratori, manovali e artigiani trentini<sup>29</sup>. Si trattava di migrazioni anche consistenti di lavoratori, come testimonia il Rapporto statistico delle Camere di Commercio e dell'Industria di Bolzano e Innsbruck per l'anno 1890: "Il numero complessivo degli italiani ammonta dunque a 15.089, quello dei ladini a 8.969; rispetto ai risultati del censimento del 1880 i primi evidenziano una crescita di 2.494 e i secondi di 147 unità. Sul totale della popolazione italiana 5.939 ricadono sotto il distretto amministrativo di Ampezzo, i restanti 9.150 sono suddivisi fra gli altri distretti, e quello di Bolzano evidenzia il maggiore aumento (2.414 unità). (...) Al significativo aumento della popolazione italiana nel distretto di Bolzano ha indubbiamente contribuito la circostanza che all'epoca del censimento un considerevole numero di operai italiani fosse occupato nelle opere di regolazione del corso dell'Adige. Non si può quindi negare un aumento della popolazione italiana in tale distretto, più precisamente questo aumento va registrato soprattutto nella classe operaia tanto in campagna quanto tra i lavoratori del settore artigiano-industriale della città, poiché tale manodopera è più conveniente. Non si è riscontrato invece alcun incremento nel ceto dei commercianti"30.

# 3. Migrare all'ombra delle bandiere e dei regimi

Il nuovo confine alpino del Brennero, che divideva politicamente in due il vecchio Tirolo asburgico e assegnava all'Italia l'Alto Adige ed il Trentino, portava con sé l'annessione di un territorio in cui la popolazione era prevalentemente di lingua tedesca. Il peso della popolazione di questa nuova provincia italiana cominciava a contare non solo in termini di rapporto rispetto alle risorse disponibili, ma anche e soprattutto nei suoi risvolti politici ed etno-nazionali. Il trattato di pace di Saint-Germain, siglato con l'Austria nel settembre 1919, aveva tra le sue clausole l'automatico riconoscimento della cittadinanza italiana per tutti gli altoatesini di lingua tedesca, che potevano dimostrare di domiciliare e di avere diritto di residenza in un comune dell'Alto Adige in data anteriore al 24 maggio 1915. Agli altri, una popolazione di circa 30 mila persone, era permesso esercitare un'opzione per chiedere, attraverso una domanda, il permesso di diventare cittadini italiani. Si trattava in prevalenza di lavoratori del pubblico impiego che, trasferitisi solo per lavoro dalle regioni dell'eximpero, prestavano la loro opera nelle ferrovie, alle poste, nei tribunali. Un terzo di queste domande fu respinto e un'intera categoria di lavoratori fu costretta ad emi-

grare nel Tirolo del Nord, in cerca di nuova occupazione. Si trattava in gran parte di personale addetto alla ferrovia, indesiderato tanto dalle autorità statali quanto dal notabilato locale, perché rappresentava un'avanguardia politicizzata del movimento operaio e, pertanto, un pericoloso cuneo della socialdemocrazia. Tra il 1921 e il 1923 circa il 90% dei ferrovieri fu licenziato e si impose per loro e per le loro famiglie la via del trasferimento oltre confine<sup>31</sup>.

Con l'avvento del Fascismo, il cui obiettivo per la nuova provincia di confine era l'edificazione di un Alto Adige italiano e fascista, il trasferimento di popolazione dalle altre regioni d'Italia divenne un programma politico<sup>32</sup>. Quando negli anni Trenta, a seguito di una prima ondata migratoria che aveva portato in Alto Adige una schiera di impiegati pubblici, l'ipotesi di una possibile assimilazione della minoranza di lingua tedesca apparve irrealizzabile, il Fascismo accelerò la politica di italianizzazione del territorio, facendo forza su un massiccio esodo di popolazione proveniente in prevalenza dalle zone depresse della pianura padana.

Se i piani nazionali del Regime per la "bonifica integrale" del suolo e l'impulso dato alla produzione industriale rappresentavano per l'intero Paese anche una risposta per arginare l'emigrazione degli italiani all'estero, essi assunsero in Alto Adige il significato preminentemente politico di portare a soluzione il problema della presenza di una maggioranza di popolazione di lingua tedesca.

L'italianizzazione dell'Alto Adige fu attuata a tappe forzate e secondo le direttive di Mussolini<sup>33</sup>. L'obiettivo fu perseguito, utilizzando la pratica dell'esproprio delle terre che appartenevano ai contadini sudtirolesi, dando il via ad un'intensa attività di bonifica, allo sviluppo edilizio dei maggiori centri urbani e alla creazione di importanti complessi industriali. Nella piana meranese nacquero nuove borgate per accogliere famiglie di operai e contadini, provenienti dalle campagne del Veneto, del Trentino e dell'Emilia Romagna, per lavorare nei poderi costruiti dall'Opera Nazionale Combattenti o alla Montecatini, un'industria chimica che nel 1937 occupava circa mille operai<sup>34</sup>. A Bolzano, nel capoluogo, furono soprattutto la creazione della zona industriale e i molti cantieri che sorgevano in una città in pieno sviluppo, a richiamare migliaia di immigrati giunti dalle altre regioni del nord dell'Italia. Secondo stime attendibili il flusso migratorio degli italiani in Alto Adige tra il 1921 ed il 1939 avrebbe raggiunto le 55-56 mila unità<sup>35</sup>.

A forzare l'equilibrio demografico non contribuì solo l'immigrazione degli italiani. Un consistente apporto fu dato dal trasferimento di decine di migliaia di sudtirolesi di madrelingua tedesca nei territori del Reich, in seguito all'accordo sulle opzioni<sup>36</sup>. Si trattò di un vero e proprio "trapianto", come lo furono in quel periodo le forme assunte dal fenomeno dello spostamento coatto di popolazione. Il concetto di patria contrassegnava territori che ormai avevano poco a che fare con i confini degli stati-nazionali e virò velocemente verso un'idea di terra come "spazio-vitale" da conquistare, per i popoli considerati razzialmente superiori.

Chi optava per la Germania era costretto ad abbandonare i propri beni, la propria casa e le proprie terre, dietro alla vaga promessa che avrebbe trovato, nel luogo di destinazione, tutto ciò che aveva lasciato. L'opzione, inoltre, costringeva il significato della scelta di restare o trasferirsi, in una sorta di automatica dichiarazione di adesione al nazismo o al fascismo<sup>37</sup>. Di fronte a simili strettoie, le comunità interessate furono attraversate da lacerazioni così profonde, che fecero saltare la solidità dei rapporti sociali, umani, parentali e familiari. Le stime relative al numero esatto degli optanti sono ancora oggi difficilmente ricostruibili, perché soggette a condizionamenti politici<sup>38</sup>. Si può comunque stimare che la percentuale degli optanti sia ricavabile in una forbice che va dal 69,4% all'88,4% degli aventi diritto, ossia tra le 214.614 e le 267.684 unità, di cui facevano parte sudtirolesi di lingua tedesca, ladini e, seppure in numero minore, italiani.

Le operazioni di trasferimento degli optanti seguirono un ritmo mano a mano più lento, fino ad interrompersi nell'autunno del 1943 con l'occupazione nazista delle province di Bolzano, Trento e Belluno. La lentezza della macchina burocratica e le resistenze ad abbandonare la propria *Heimat*, contribuirono a limitare il numero degli effettivi distacchi, anche se l'esodo interessò più di 75.000 persone. La prima forte ondata del 1940 obbligò all'emigrazione soprattutto braccianti agricoli, prestatori d'opera, giovani in servizio nell'esercito italiano subito arruolati in quello del Reich, a cui seguirono funzionari comunali e personale delle ferrovie e delle poste, oltre a famiglie contadine.

Le stazioni di questa emigrazione forzata furono il Tirolo, il Voralberg, il Lussemburgo, l'Alsazia, la Bassa Stiria, la regione dei Sudeti, la Boemia, l'Oberkrain in Slovenia e altre zone dell'occupazione nazista. Lì, gli optanti conobbero non di rado precarie condizioni di vita e di lavoro: spesso costretti in alloggi di fortuna vicino alle fabbriche dove venivano occupati, spesso trasformati da contadini proprietari in braccianti agricoli, spesso artefici involontari della politica di epurazione razziale, quando erano chiamati ad occupare poderi e proprietà "ripuliti" dai non ariani. Poi, con la fine della guerra, si ripresentò per loro il forzato abbandono da quelle terre e il difficile e tormentato rientro a casa.

Negli anni trenta l'Alto Adige e in particolare Merano, città che dalla seconda metà dell'Ottocento aveva visto crescere la propria comunità ebraica, furono rifugio per molti profughi ebrei fuggiti dalla Germania nella primavera del 1933 in seguito alle aggressioni antisemite e, sempre da qui, furono costretti ad andarsene, quando nel 1938 il fascismo cominciò ad applicare le leggi razziali<sup>39</sup>. Fino al marzo 1938 agli esuli ed ai profughi dal Reich, stanziatisi nel territorio italiano, fu permesso di trovarsi un'occupazione e di ricostruirsi, per quanto possibile, un'esistenza. Con l'emanazione nel 1938 delle leggi razziali gli ebrei furono colpiti da provvedimenti che con divieti, interdizioni e allontanamento dalla vita "pubblica", li privarono di elementari diritti civili. Nello stesso anno le autorità fasciste avviarono un sistematico censi-

mento razziale, che fu strumento della politica antisemita nella logica dell'espulsione dalla società, di quello che era ormai considerato un "corpo estraneo". La ricostruzione dei dati relativi agli ebrei residenti a Merano porta ad una cifra compresa tra le 1.019 e le 1.293 anime; una settantina risiedeva a Bolzano e altri ancora erano domiciliati nei comuni della provincia. I provvedimenti nei confronti degli ebrei stranieri che dimoravano in Italia, che si vennero ad accavallare con le norme sancite in base all'accordo italo-tedesco sulle opzioni del 1939, comportarono l'immediata espulsione di quasi tutti gli ebrei presenti in Alto Adige. Il 31 dicembre 1939 la comunità ebraica a Merano si era ormai ridotta a meno di cento unità.

In conclusione di questo capitolo sui flussi di popolazione in Alto Adige negli anni tra le due guerre, va detto che l'interesse della ricerca storica soprattutto per la dimensione politica del fenomeno, ha posto in secondo piano altre forme di migrazioni, che hanno cominciato tuttavia ad essere indagati grazie alla storia di genere. Ci riferiamo nello specifico allo studio sulle ragazze sudtirolesi a servizio come domestiche in numerose grandi città italiane negli anni venti, trenta e quaranta<sup>40</sup>. Pur non avendo il conforto di fonti statistiche e nonostante la ricerca sia condotta a campione sulla base di interviste fatte ad alcune donne che in quegli anni lavorarono presso famiglie ricche e borghesi italiane, tale studio conferma che si trattò di un fenomeno di una certa rilevanza, come d'altra parte faceva presupporre l'apparizione sulla rivista "Atesia Augusta", pubblicata in Alto Adige tra il 1939 ed il 1943, di novelle che avevano come protagoniste proprio le "servette" sudtirolesi<sup>41</sup>.

Questa emigrazione femminile ebbe riflessi importanti sulla tenuta dell'economia della famiglia contadina, in anni in cui la società contadina rappresentava in Alto Adige la nicchia etno-culturale di autoconservazione della minoranza di lingua tedesca. Nello stesso tempo le giovani domestiche sudtirolesi erano figure sociali che, proprio per il loro essere anello di congiunzione tra tradizione e modernità, tra il paese e la grande città, diventavano soggetti e interpreti di processi storici di mutamento culturale e delle mentalità. L'altro aspetto che questa storia si incarica di illuminare, anche se solo per la specificità del caso<sup>42</sup>, è l'importanza dei fattori linguistici nelle migrazioni<sup>43</sup>.

## 4. Dal secondo dopoguerra alle soglie dell'anno 2000

Ancora agli inizi degli anni cinquanta la struttura socio-economica dell'Alto Adige – Südtirol ricalcava sostanzialmente la forbice etnica esistente alla fine degli anni trenta: il gruppo di lingua tedesca risultava per il 60% occupato in massima parte nel settore agricolo, mentre il suo peso nei settori dell'industria, della pubblica amministrazione e nelle altre attività terziarie era assai scarso. Specularmente, il gruppo di lingua italiana, mentre era poco rappresentato nel settore primario, era

nettamente prevalente in termini percentuali negli altri comparti. Questa situazione si rifletteva anche a livello territoriale nel dualismo esistente tra città e provincia, tra il carattere prevalentemente urbano della popolazione italiana e quello prevalentemente rurale della popolazione di lingua tedesca.

In un quadro così ricco di contrasti, dove la robustezza numerica dei gruppi continuava a giocare un ruolo determinante, il fenomeno migratorio si caricava di implicazioni etniche e sociali. L'arrivo in Alto Adige – Südtirol di migliaia di immigrati italiani, era agli occhi dei sudtirolesi la dimostrazione che l'opera di "italianizzazione" del territorio riprendeva con rinnovata energia<sup>44</sup>.

Dal primo dopoguerra alla metà degli anni cinquanta, la consistenza delle correnti migratorie provenienti dalle altre province italiane, in prevalenza le tre Venezie ed in misura più modesta il centro-sud, si attestò su un saldo di circa 20.000 unità. Circa la metà si concentrava nel capoluogo, Bolzano, che in quel periodo fu interessata da un forte sviluppo dell'edilizia pubblica popolare, grazie anche ai piani nazionali di incremento dell'occupazione operaia. Altri trovavano occupazione come operai nei cantieri degli impianti idroelettrici e nelle miniere.

I centri urbani, su cui più forte era la pressione dell'immigrazione italiana, non funzionarono come valvola di compensazione per assorbire la crisi di assestamento, che attraversava l'agricoltura sudtirolese. Nel ventennio 1951-1971 gli occupati del settore si dimezzarono, passando dal 42.6 % al 20.4 %, con una perdita di circa 30.000 unità. Soprattutto l'economia del maso, che costituiva uno dei suoi assi portanti, dopo aver funzionato come rifugio economico e sociale del gruppo di lingua tedesca, fu costretta a misurarsi con il mercato e con la crescente mobilità. La forza lavoro eccedente, numerosi servi agricoli, ma anche parenti occupati nel maso di famiglia, dovettero trovare un impiego fuori del maso stesso. In alcune valli, che non potevano offrire altre attività occupazionali che non quelle agricole, si ebbero esodi a partire dalla fine degli anni cinquanta verso l'Austria, la Svizzera e la Germania. L'ampia forbice delle stime, tra le 8 mila e le 18 mila unità, non nasconde che si trattò di un'emigrazione assai consistente, composta per più del 60% da maschi e per la restante percentuale da femmine e di cui i due terzi con un'età compresa tra i 19 e i 26 anni<sup>45</sup>. Riprese e aumentò in misura consistente anche il fenomeno del cosiddetto pendolarismo di frontiera nelle valli confinanti con la Svizzera. Lavoratori che giornalmente o per periodi più lunghi lasciavano le loro residenze per prestare la loro opera nelle grandi ditte elvetiche di costruzioni.

Fino alla seconda metà degli anni sessanta, quando nuovi insediamenti industriali di piccole-medie dimensioni vennero localizzati nelle valli interessate dall'esodo rurale e da un forte ristagno produttivo, l'Alto Adige – Südtirol fu la stazione d'arrivo per l'immigrato italiano e quella di partenza per l'emigrante sudtirolese, entrambi spinti dalla ricerca di un lavoro e di un salario garantito.

Uno sguardo ai dati statistici relativi alla popolazione residente in provincia di Bolzano per regione di nascita<sup>46</sup> ci permette di dire che l'aumento della percentuale dei nati in provincia di Bolzano e all'estero, insieme alla diminuzione della quota dei nati nelle regioni italiane, descrive un fenomeno che, nel periodo compreso tra il 1951 ed il 1999, si spiega con l'esaurirsi della corrente migratoria proveniente dalle regioni italiane, con la relativa più ridotta incidenza del flusso migratorio sull'andamento della popolazione residente e con il manifestarsi a partire dai primi anni novanta di una nuova immigrazione proveniente dall'estero.

In Alto Adige – Südtirol tra il 1990 e 1996 si è registrato un aumento dell'85,5% degli stranieri residenti, cioè solo di quelli iscritti all'anagrafe. Nell'arco del decennio 1988-1998, rispetto alla cittadinanza degli stranieri, il numero dei paesi coinvolti è passato da 65 a 92, facendo registrare così una notevole complessità etnica. Visti per Paesi di provenienza, tra il 1990 ed il 1998, a fronte di uno scarso aumento delle correnti migratorie dall'Africa, dall'America e dall'Unione Europea, si è registrata una forte crescita dei flussi dall'Asia e dall'Est europeo. Le nazioni più rappresentate, secondo la situazione al 31.12.1998, erano la Germania (2.800 unità), l'ex-Jugoslavia (2.212 unità), l'Austria (1.215 unità) e a decrescere, sotto le mille unità, l'Albania, il Marocco, il Pakistan e la Tunisia. Dal 1990, con una cadenza annuale di circa 1000 "nuovi immigrati", la provincia di Bolzano si appresta nel primo cinquantennio dell'anno 2000 ad avere una popolazione, in cui il rapporto tra stranieri e altoatesini sarà rispettivamente di 1:6.

Secondo le cifre ufficiali relative al 1996 fornite dall'Istituto provinciale di statistica, risultavano occupati in Alto Adige – Südtirol il 63,4% degli stranieri immigrati "regolari", mentre la quota dei non occupati risultava del 36,6%. La loro presenza si segnalava più forte nei settori industriali, del commercio e dei servizi, mentre era assai esigua la quota nell'agricoltura (si intende quella non interessata all'occupazione temporanea di tipo stagionale). Più in generale, nella nostra provincia, l'andamento positivo dell'economia, il tasso di disoccupazione molto basso e l'orientarsi dei giovani verso occupazioni più qualificate, hanno creato un forte fabbisogno di manodopera in alcuni settori, che offrono occupazioni poco qualificate, stagionali o con orari scomodi: è il caso del comparto turistico-alberghiero, dell'edilizia, dell'industria, della raccolta stagionale della frutta e dei servizi (soprattutto quelli di pulizia). Per quanto sia difficile comporre un esatto profilo delle mansioni svolte dai "nuovi immigrati", si può dire che la tipologia comune è quella dell'addetto ai lavori più umili: lavapiatti, aiuto cucina, collaboratore/trice domestico/a, operaio comune, manovale, addetto/a alle pulizie.

#### Note

<sup>1</sup> Cfr. Hans Heiss e Gustav Pfeifer, "Si ha l'abitudine di dire 'Südtirol' e con questo ci sembra di avere detto tutto". Contributi per una storia del concetto "Südtirol", in Geschichte und Region/Storia e regione. Tirol-Trentino eine Begriffsgeschichte / Semantica di un concetto, "Zeitschrift der Arbeitsgruppe Regionalgeschichte, Bozen. Rivista del Gruppo di ricerca per la storia regionale", IX (2000), pp. 85-110.

- Heinz Noflatscher, Arbeitswanderung in Agrargesellschaften der frühen Neuzeit, in Geschichte und Region/Storia e regione. Mobilität. Moti e movimenti, "Zeitschrift der Arbeitsgruppe Regionalgeschichte, Bozen. Rivista del Gruppo di ricerca per la storia regionale", II, 2 (1993), pp. 63-98.
- <sup>3</sup> *Ibidem*, p. 66.
- Sul movimento anabattista in Tirolo, cfr. Atti del Convegno in occasione del 450° anniversario della morte di Jakob Huter (1536-1986) Bolzano, 1986/Tagung zum 450. Todestag Jakob Huters (1536-1986) Bozen, 1986, Die Täufe-bewegung. L'anabattismo, Bolzano, Praxis 3, 1989.
- <sup>5</sup> Cfr. Otto v. Uhlig, Die Schwabenkinder aus Tirol und Vorarlberg, Innsbruck, Universitätsverlag Wagner, 1998.
- Sugli spostamenti dalle valli sudtirolesi alle città della provincia atesina e ai distretti minerari di Schneeberg in valle Aurina, in Cadore e nella bassa valle dell'Inn, prima del 1618, cfr. Rainer Loose, Siedlungsgeschichte des südlichen mittleren Alpenraumes (Südtirol, Trentino, Bellunese), "Tiroler Heimat. Jahrbuch für Geschichte und Volkskunde", 60 (1996), p. 44. Sulla provenienza della popolazione di Bolzano in età moderna, cfr. Franz v. Huter, Beiträge zur Bevölkerungsgeschichte Bozens in den neueren Jahrhunderten, in Bozner Jahrbuch für Geschichte, Kultur und Kunst. 1948, a cura di Karl M. Mayr, Bolzano, Athesia, 1948, pp. 1-108. Sull'emigrazione dal Trentino, cfr. Renzo M. Grosselli, L'emigrazione dal Trentino dal Medioevo alla prima guerra mondiale, S. Michele all'Adige, Museo usi gente trentina, 1998.
- Cfr. in particolare i lavori di Andrea Bonoldi: La fiera e il dazio: economia e politica commerciale nel Tirolo del secondo Settecento, Trento, Società di studi trentini di scienze storiche, 1999; La via del Tirolo: presenze lombarde alle fiere di Bolzano, in Tra identità e integrazione: la Lombardia nella macroregione alpina dello sviluppo economico (secc. XVII-XX), a cura di Luca Mocarelli, Milano, Franco Angeli, 2002, pp. 127-147; I luoghi dello scambio: città, fiere e mercati in area alpina (secoli XVIII-XIX), "Histoire des Alpes Storia delle Alpi Geschichte der Alpen / Association internationale pour l'histoire des Alpes", 8 (2003), pp. 207-223.
- Ser. Bolzano nel Seicento. Itinerario di pittura, a cura di Silvia Spada Pintarelli, Milano, Mazzotta, 1994.
- Paolo Caneppele, Vagabondaggio nel Tirolo agli inizi del XVIII secolo, in Geschichte und Region/Storia e regione. Mobilität. Moti e movimenti, cit., p. 100.
- <sup>10</sup> *Ibidem*, p. 101.
- <sup>11</sup> *Ibidem*, p. 101, n. 7.
- Cfr. Jon Mathieu, Geschichte der Alpen 1500-1900. Umwelt, Entwicklung und Gesellschaft, Wien-Köln-Weimar, Böhlau Verlag, 1998 (la traduzione italiana dell'opera è stata pubblicata nel 2000 presso le Edizioni Casagrande di Bellinzona).
- <sup>13</sup> *Ibid.*, p. 132.
- Raffaello Ceschi, Migrazioni dalla montagna alla montagna, in AA.VV., La migrazione artigianale nelle Alpi, Bolzano, Athesia Verlag, 1994, p. 15. Il volume raccoglie gli atti dell'omonimo convegno storico di Davos (25-27.9.1991).

- Cfr. Gauro Coppola, Equilibri e trasformazioni nell'area alpina in età moderna, in Lo spazio alpino: area di civiltà, regione cerniera, a cura di Id. e Pierangelo Schiera, Napoli, Liguori editore, 1991, p. 220.
- "Fenomeno endemico, con indubbi costi sociali ed umani, la programmata espulsione momentanea della popolazione verso luoghi a più forte domanda di lavoro consegue, per le zone d'origine, due risultati: innanzitutto un alleggerimento del pesante deficit alimentare e dei costosi approvvigionamenti cerealicoli, spostando altrove il consumo, compensandolo con l'attività lavorativa; inoltre un trasferimento di ricchezza monetaria all'interno del sistema, singolarmente modesto ma complessivamente significativo, che va a tonificare il mercato interno e consente gli adeguamenti necessari alla conservazione dell'equilibrio. In altri termini i valligiani provvedono a compensare con il lavoro e con il danaro estero le carenze della struttura economica e naturale interna. (...). Un altro vantaggio, a parer mio, può scorgersi dalla pratica dell'emigrazione temporanea e cioè la trasmissione di conoscenze e di innovazioni, desunte altrove e valorizzate nell'esperienza locale". *Ibidem*, pp. 220-221.
- Cfr. J. Mathieu, Geschichte der Alpen 1500-1900, cit., 161-186; Andrea Leonardi, I caratteri salienti dell'economia sudtirolese nel secolo XVIII, in Incontri sulla storia dell'Alto Adige, a cura di Giorgio Delle Donne, Bolzano, Provincia Autonoma di Bolzano, Scuola e Cultura in lingua italiana, 1994, pp. 117-137.
- 18 Cfr. Kristin Pan e Paul Rösch, Lavoro duro, paga da fame: storia di una famiglia di fittavoli, in È sempre lavoro. Frammenti di storia del lavoro e dei lavoratori in Alto Adige, a cura di Anton Holzer, Othmar Kiem, Giorgio Mezzalira, Michaela Ralser e Carlo Romeo, Verona, Cierre, 1991, p. 17.
- 19 Cfr. Helmuth Alexander, 1945: Vorläufige Bilanz eines wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Umbruchs in Südtirol, in Südtirol Stunde Null? Kriegsende 1945-1946, a cura di Hans Heiss e Gustav Pfeifer, Innsbruck-Wien-München, Studien Verlag, 2000, p. 159.
- <sup>20</sup> Casimira Grandi, Dalla Valsugana al Vorarlberg. Una storia di donne (1870-1915), in La migrazione artigianale nelle Alpi, cit., p. 295.
- Le inondazioni che nel 1850, 1851 e nel 1855 colpirono molte parti del Tirolo (i distretti di Lienz e di Innsbruck, le valli dell'Alto Adige, in particolare la val Venosta, e del Trentino) portarono numerose famiglie a chiedere di poter emigrare. Per la storia di questa emigrazione, tra l'Ungheria e l'America, che interessò anche famiglie sudtirolesi, cfr. Richard Schober, *Die Tiroler Auswanderung nach Südamerika (1856-1858)*, "Tiroler Heimat. Jahrbuch für Geschichte und Volkskunde", 64 (2000), pp. 123-158.
- <sup>22</sup> Cfr. Diego Leoni, "Come la crisalide; non è più bruco ma non è ancora farfalla". Appunti sull'emigrazione trentina, in È sempre lavoro, cit., pp. 164-165.
- <sup>23</sup> "Dalla Valle di Non fanciulli dell'età da 8 a 14 anni (il loro numero oscillerebbe fra 700 e 1.200) emigrano in qualità di spazzacamini, sotto la direzione di alcuni speculatori, in Italia e alcuni anche in Francia; essi partono nei mesi di ottobre e novembre e tornano in primavera, ridotti spesso in uno stato compassionevole, laceri e sfiniti, con un peculio che tutt'al più ammonta a 20 o 25 franchi in tasca". Da una relazione dell'Ispettorato Industriale, 1898, in *Fare e scrivere storia*, "Classe", 18 (1980), p. 75.
- Sugli "Schwabenkinder" (i bambini di Svevia), cfr. O. v. Uhlig, *Die Schwabenkinder aus Tirol und Vorarlberg*, cit.; "Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung", 6 (1875). "Complessivamente nel distretto di Belluno si possono calcolare 2.000 fanciulli e fanciulle emigranti nel Trentino (...) questa emigrazione caratteristica ha la sua stagione bene determinata, la quale è compresa precisamente tra gli ultimi di marzo (l'Annunciazione) e gli ultimi di novembre (S. Caterina). (...) Trento è il gran centro dove si commerciano questi piccoli lavoratori. È là che ha luogo il mercato. (...) *El marcà dei putei, el marcà de le matele, de le matelote*, sono espressioni della parlata locale ormai

entrate nel frasario delle popolazioni trentine. Perchè i ragazzi italiani sono ricercatissimi, nel Trentino; e la fama loro e la fama del mercato di Trento attirano ivi dai più lontani paesi i proprietari, i contadini possidenti, i fittabili che hanno bisogno di gente di servizio. La scelta, sul mercato, avviene nello stesso modo come si trattasse di bestie. (...) L'esame è minuzioso e si estende spesso fino ad opportuni palpamenti per accertarsi che le braccia del piccolo schiavo siano abbastanza grosse ed i muscoli diano sufficiente affidamento di vigore. Il contratto, verbale, è presto concluso ed il padrone conduce con sé il piccolo servo" (Relazione di F. Dal Fabbro, del Segretariato dell'emigrazione di Belluno, 28 novembre 1907).

- Alla fine dell'Ottocento il quadro di insieme del Trentino veniva così presentato: "La parte del Tirolo di lingua italiana, ovvero il distretto della Camera di commercio di Rovereto, abbraccia 6.110 chilometri quadrati e conta 273.516 abitanti. Le coltivazioni in questa parte della regione hanno la stessa diversificazione che nel Tirolo meridionale tedesco. Mentre nella valle principale e in tutte le località a bassa altitudine domina la coltivazione della vite e l'allevamento dei bachi da seta, in tutte le aree ad altitudine più elevata è l'allevamento del bestiame la principale fonte di mantenimento della popolazione, che tuttavia è così numerosa che una gran parte non trova sul luogo sostentamento sufficiente ed è costretta ad emigrare in massa. Si hanno emigrazioni stagionali anche da altri territori del Tirolo, in particolare dalla valle superiore dell'Inn. Le emigrazioni stagionali di muratori e braccianti giornalieri italiani hanno origine antica e tornano a vantaggio della popolazione dal punto di vista economico, poiché gli emigranti ogni anno rientrano d'inverno alle loro famiglie con i risparmi. Deplorevole è tuttavia il fatto che da questo piccolo territorio a partire dal 1870 siano già emigrate con flusso costante oltre 24.000 persone per stabilirsi in America. (...) Diversamente dal Tirolo, il Vorarlberg è invece un vero e proprio territorio industriale che nel 1885 contava 6.220 aziende industriali indipendenti. (...) Purtroppo la popolazione autoctona non è più sufficiente e così si sono già insediate intere colonie di lavoratori di nazionalità italiana" (Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Tirol und Vorarlberg, Wien 1893, pp. 593-594, 596, 600 [nostra traduzio-
- <sup>26</sup> Cfr. C. Grandi, Dalla Valsugana al Voralberg, cit., pp. 293-313. Sull'emigrazione trentina nel Vorarlberg cfr. Reinhard Johler, Mir parlen italiano un Spreggen Dütsch piano. Italienische Arbeiter in Vorarlberg 1870-1914, Feldkirch, Rheticus-Gesellschaft, 1987.
- Sugli "aisemponeri" (dal tedesco Eisenbahn: ferrovia), ovvero i lavoratori trentini impiegati nella costruzione della ferrovia, cfr. D. Leoni, "Come la crisalide; non è più bruco ma non è ancora farfalla", cit., pp. 166-167.
- Sui fenomeni migratori in Tirolo e in Sudtirolo tra Ottocento e Novecento cfr. Eliger Dietrich, Überblick zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte Tirols, "Tiroler Heimat. Jahrbuch für Geschichte und Volkskunde2, 56 (1992), pp. 59-81; Adolf Leidlmair, Bevölkerung und Wirtschaft Südtirols, Innsbruck, Wagner, 1958. Sugli aspetti delle migrazioni a Merano prima della Grande Guerra, cfr. Paolo Valente, Il muro e il ponte. Frammenti dell'anima culturale di una piccola città europea, I, Trento, Temi Editrice, 2003, pp. 105-139.
- Sull'immigrazione trentina in Alto Adige cfr. Giorgio Delle Donne, L'immigrazione trentina in Alto Adige prima della Grande Guerra e la nascita dell'irredentismo, in La migrazione artigianale nelle Alpi, cit., pp. 393-409.
- Statistischer Bericht der Handels- und Gewerbe-Kammern in Bozen und Innsbruck über die gesammten wirtschaftlichen Verhältnisse ihrer Bezirke für das Jahr 1890, Verlag der Handels und Gewerbe-Kammern in Bozen und Innsbruck, 1894 [nostra traduzione].
- <sup>31</sup> Cfr. Option Heimat Opzioni. Una storia dell'Alto Adige. Eine Geschichte Südtirols, a cura della Tiroler Geschichtsverein, Bolzano 1989, pp. 23-26.
- 32 Sugli aspetti politici e sociali dell'immigrazione italiana nel Ventennio, nonché sull'entità

- dei flussi e le provenienze, cfr. Giorgio Mezzalira, *L'immigrazione italiana in Alto Adige: approcci e questioni*, "Archivio storico dell'emigrazione italiana", 2, 1 (2006), pp. 143-163.
- Per le istruzioni di Mussolini al Prefetto di Bolzano, cfr. *ibid.*, p. 151.
- <sup>34</sup> Cfr. Paolo Valente e Claudio Ansaloni, Con i piedi nell'acqua. Sinigo tra bonifica e fabbrica. Storia di un insediamento italiano nell'Alto Adige degli anni Venti, Merano, ed. Sturzflüge, 1991; Paolo Valente, Nero e altri racconti. Frammenti dell'anima culturale di una piccola città europea, II, Trento, Temi Editrice, 2004.
- 35 Cfr. Adolf Leidlmair, Bevölkerungsentwicklung und ethnische Struktur Südtirols seit 1918, "Österreich in Geschichte und Literatur", 34, 5b/6 (1990), p. 354.
- La pianificazione del trasferimento della popolazione sudtirolese nei territori del Reich, che avrebbe dovuto portare a soluzione il problema dell'Alto Adige, fu il frutto di un negoziato che ebbe luogo a Berlino il 23 giugno 1939 tra una delegazione italiana e una tedesca e che fu presieduto e guidato da Heinrich Himmler, capo delle SS e della polizia. Il 21 ottobre 1939, a Roma, i rappresentanti di Italia e Germania sottoscrissero i documenti che fissavano le modalità dell'esecuzione dell'accordo. Furono subito rese pubbliche le "Norme per il rimpatrio dei cittadini tedeschi e per l'emigrazione di allogeni tedeschi dall'Alto Adige alla Germania", che fissavano i limiti della validità territoriale a cui l'accordo si applicava (provincia di Bolzano e le zone mistilingue di Egna in provincia di Trento, Cortina d'Ampezzo in provincia di Belluno e Tarvisio in provincia di Udine). Sulle opzioni del 1939 esiste una ricca bibliografia, tra gli altri: *Option Heimat Opzioni*, cit.; *Südtirol* 1939-1945. *Option, Umsiedlung, Widerstand*, "Sturzflüge", supplemento al n. 29/30 (1989), Bolzano; Klaus Eisterer e Rolf Steininger, *Die Option*, Innsbruck, Haymon Verlag, 1989.
- Tra i sudtirolesi vi fu chi, non facendo uso del proprio diritto di optare o non optando per la Germania, rifiutò di trasferirsi e di sottostare alla logica che schiacciava tutti indistintamente a vestire i panni del nazista o del fascista. Nella decisione di questi *Dableiber* (restanti) era espressa la volontà di rimarcare un'identità e delle radici comuni, che si riconoscevano nell'attaccamento alla propria terra e nella conservazione dei valori sociali, culturali e religiosi propri di quella società contadina.
- Se, da una parte, le autorità italiane avevano tutto l'interesse di negare il carattere quasi plebiscitario della richiesta di opzione per la Germania, dall'altra la propaganda delle organizzazioni politiche locali, che si ispiravano ai principi del nazional-socialismo, facevano circolare cifre ottimistiche per dimostrare un'unanime compattezza nel rivendicare la propria adesione al Terzo Reich. Anche nel dopoguerra, quando si trattò di sanare i guasti che tutto ciò aveva prodotto e si cercò una soluzione che doveva portare ad una revisione delle opzioni, continuò il balletto delle cifre.
- <sup>39</sup> Cfr. Cinzia Villani, Ebrei fra leggi razziste e deportazioni nelle province di Bolzano, Trento e Belluno, Trento, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, 1996; Federico Steinhaus, Ebrei/Juden. Gli ebrei dell'Alto Adige negli anni Trenta e Quaranta, Firenze, Giuntina, 1994.
- 40 Cfr. Ursula Lüfter, Martha Verdorfer e Adelina Wallnöfer, Wie die Schwalben fliegen sie aus. Südtirolerinnen als Dienstmädchen in italienischen Städten 1920-1960, Bozen, Raetia Ed., 2006.
- <sup>41</sup> Cfr. Giorgio Mezzalira, Un nuovo mondo da raccontare, in Tiroler Beiträge zum Kolonialismus, a cura di Anton Holzer e Benedikt Sauer, Bozen-Innsbruck, Skolast, 1992, pp. 121-129.
- <sup>42</sup> Si trattava di cittadine italiane a tutti gli effetti, ma di cultura e madrelingua tedesca, definite a quel tempo "alloglotte"; lo studio citato riporta casi di ragazze sudtirolesi mandate a servizio espressamente per imparare la lingua italiana, visto che in Alto Adige il fascismo aveva vietato sia l'uso che l'insegnamento della lingua tedesca.
- <sup>43</sup> Sul tema, più in generale, dobbiamo limitarci in questa sede ad osservare che i risultati

182 Giorgio Mezzalira

a cui è giunto il convegno di Davos sulla migrazione artigianale nell'area alpina (vedi nota 14), nei quali si sosteneva che insufficienti nozioni linguistiche non avevano rappresentato un freno all'emigrazione e che l'emigrazione era stata una strada per il plurilinguismo, meriterebbero di essere accompagnati con un'analisi più articolata del rapporto lingua-migrazioni che tenga conto, ad esempio, anche di quanto la mancata conoscenza della lingua freni e complichi l'arrivo e l'integrazione in un altro Paese. La citazione che proponiamo, tratta dalla *Guida del lavoratore trentino in Austria, Germania e Svizzera* (Rovereto 1907), ci pare alluda sufficientemente alla complessità della questione: "Prima di decidervi a emigrare pensateci bene e non vi fate delle illusioni. [...] Sappiate inoltre che solo i muratori, i minatori, gli scalpellini, i terrazzieri, gli sterratori, i giornalieri, ed i manovali possono trovare lavoro senza saper la lingua del paese in cui vanno. Per tutti gli altri, di qualunque professione o mestiere, è molto difficile trovar lavoro ed è necessario saper la lingua; quindi non partano se non hanno un'occupazione certa ed assicurata".

- 44 Giorgio Mezzalira, Quel "sud" etnicamente estraneo. Appunti sull'immigrazione italiana nel secondo dopoguerra, in È sempre lavoro, cit., pp. 195-214.
- Sull'emigrazione sudtirolese dei cosiddetti "Heimatferne" [lontani dalla terra natia], cfr. Sabine Falch, Heimatfern. Die Südtiroler Arbeitsmigration der 1950er und 1960er Jahre, Innsbruck, Studien Verlag, 2002.
- <sup>46</sup> Popolazione residente in provincia di Bolzano per regione di nascita 1951 e 1999

	Prov. di Bolzano	Trentino	Veneto	Resto d'Italia	Estero
1951	72,6 %	6,8 %	9,0 %	7,4 %	4,3 %
1999	83,3%	2,8 %	3,4 %	5,3 %	5,1 %

Fonte: ASTAT – Istituto Provinciale di Statistica, Südtirols Bevölkerung – gestern, heute, morgen – 1936-2010 / Quadro demografico della provincia di Bolzano – dal 1936 al 2010, 2001.

# **RASSEGNA**

# Neri e italiani: rapporti interetnici in Brasile (1875-1925)

Loraine Slomp Giron

### 1. Considerazioni iniziali

I municipi che ebbero origine dalle colonie imperiali di Caxias do Sul, Dona Isabel, Conde D'Eu, Antonio Prado e Alfredo Chaves, oggi conosciuti come i 53 municipi della cosiddetta *Serra gaúcha*, nota anche come antica *Região Colonial Italiana do Rio Grande do Sul*, furono popolati dall'immigrazione europea. I coloni europei, per la maggior parte provenienti dal Nord Italia, arrivarono nel Sud del Brasile dal 1875 in poi. La piccola proprietà, il lavoro famigliare e la policoltura contraddistinsero la regione del minifondo, mentre gli appezzamenti più vasti erano caratterizzati da monocoltura e latifondo ed adoperavano manodopera schiava. Gli immigrati non potevano possedere schiavi, poiché "nelle colonie che saranno fondate da ora in poi, viene espressamente proibita, per qualsiasi motivo, la residenza di schiavi. Parimenti nelle [colonie] esistenti non potranno stabilirsi persone che possiedano schiavi"<sup>1</sup>. Ossia, nelle colonie fondate dopo il 1868 venivano proibiti il possesso e la dimora di schiavi. Così, erano pochi i contatti tra coloni e schiavi, ma ciò nonostante ci furono dei rapporti come conseguenza della vicinanza nelle proprietà o di viaggi dei mulattieri e dei carrettieri tra gli altipiani e la Serra.

Nel 1977, chi scrive condusse una ricerca, nella RCI – Regione Coloniale Italiana – sui rapporti interetnici tra italiani e tedeschi, tra italiani e neri, adoperando la metodologia usata da Ianni nel 1972 a Florianópolis e a Curitiba. I risultati rivelarono le stesse percentuali di razzismo delle altre città della Regione Sud del Brasile, dove la maggior parte della popolazione è bianca e di origine europea. Dunque, il razzismo dei discendenti di immigranti italiani non è maggiore e nemmeno minore di quello del resto del paese. Questo saggio si propone di studiare i rapporti sociali tra coloni italiani e neri, subito dopo l'arrivo degli immigranti, nel 1875, e fino alla fine del primo quarto del Novecento. Nella prima parte, si tratterà la questione razziale in Brasile; nella seconda parte le condizioni della regione studiata e nella terza i contatti tra i due gruppi.

### 2. Superiorità razziale

La superiorità razziale costituisce la giustificazione del dominio sociale e politico di un gruppo sull'altro. Per capire meglio i rapporti tra neri e bianchi nel Brasile attuale, è importante riprendere non soltanto il concetto di razza, che dominò la storiografia brasiliana nell'Ottocento, ma anche le cosiddette teorie "scientifiche" che presentavano la razza bianca come superiore alle altre. Furono le teorie razziste che stimolarono l'immigrazione bianca e europea verso il Brasile, con lo scopo di risolvere il problema della manodopera nella coltivazione dei campi dopo la proibizione del commercio di schiavi nel 1850. Questo modo di pensare caratterizzò gli storici brasiliani, che poco o niente s'interessavano delle piaghe sociali provocate dalla schiavitù e dalle differenze di trattamento alle quali furono sottomessi gli immigrati forzati, cioè gli africani, durante i quattro secoli in cui durò il regime di schiavitù.

Skidmore, nel libro *Preto no branco*<sup>2</sup>, analizzando l'ideologia dell'*élite* intellettuale brasiliana, conclude che "l'ideale dello *sbiancamento* [della popolazione] che si era saldato al liberalismo politico e economico" rivela il disprezzo da essa dimostrato verso i brasiliani nativi e verso i neri, ritenuti adatti soltanto ai lavori pesanti. Essendo i neri incapaci di soddisfare le esigenze del mercato, niente di meglio che cercare immigranti europei, anche perché l'immigrazione asiatica era stata rigettata. L'elite credeva che solo la superiorità razziale bianca potesse assicurare al Brasile più produzione e miglioramenti sociali. La volontà di far arrivare manodopera libera e bianca celava il razzismo, e sfociò nella ricerca di immigrati tedeschi e, più tardi, anche se con restrizioni, di coloni italiani.

Soltanto negli anni venti i criteri razziali, in base ai quali le differenze tra gli uomini erano dovute alla biologia, cominciarono a cedere il passo ai parametri culturali. Furono studi antropologici come quelli del nordamericano Franz Boas che, poco a poco, portarono all'abbandono delle teorie fondate sulle differenze razziali facendo prevalere le differenze culturali. Boas diresse la tesi di Gilberto Freyre, che diede origine al libro *Casa grande & senzala*. L'interpretazione ottimista di Freyre sui rapporti tra bianchi e neri, riflette questo cambiamento di posizioni teoriche. Secondo Bosi,

Giberto Freyre nel [libro] *Casa Grande & Senzala*, tesse le lodi del padrone di uno zuccherificio portoghese-nordestino il quale, senza preconcetti, si unì in modo poligamico con schiave, dando così l'esempio di una convivenza sociale democratica<sup>3</sup>.

L'analisi di Freyre idealizza in un certo senso il colonizzatore portoghese, come se questi avesse rapporti democratici con gli schiavi: il dominio sessuale del padrone sulle schiave nere viene spiegato come assenza di preconcetti. I colonizzatori portoghesi che avevano rapporti sessuali con le indigene erano pure loro considerati

dalla storiografia ufficiale non razzisti, come se il rapporto sessuale fosse prova di assenza di pregiudizi, mentre è soltanto un indicatore di dominazione.

L'adozione di criteri culturali non fece scomparire il pregiudizio razziale che, comunque, dominò la scienza fino alla fine della seconda guerra mondiale. Le teorie razziste giustificavano il colonialismo e l'imperialismo bianco, spiegando che la colonizzazione è niente più che dominazione del culturalmente più sviluppato sul "selvaggio". Così veniva giustificato il mantenimento della sottomissione dell'inferiore al superiore, dello schiavo al signore. La colonizzazione di conseguenza avrebbe rappresentato la salvezza degli inferiori tramite la loro "cristianizzazione", equivalente all'abbandono della barbarie. In tal modo la colonizzazione trovava giustificazione nella superiorità razziale, la cui manifestazione era la superiorità morale e, dunque, culturale. Ancora secondo Bosi:

Nell'Antropologia, soprattutto partendo da Franz Boas, all'inizio del secolo XX, la cultura andò sostituendo con grande vantaggio la parola razza. Si sa quanto la parola razza fosse stata impiegata in senso negativo, soprattutto nel secolo XIX, ma anche nel secolo XX. Il razzismo stava a dimostrare la tragedia insita nell'idea di razza. E gli antropologi cominciarono ad evitare la parola razza, verificando la sua inadeguatezza; ma avevano bisogno di una parola che permettesse di passare sopra alle caratteristiche fisiche delle popolazioni – colore della pelle, tipo di capelli, ecc. – che erano proprie dell'Antropologia antica, e che contenesse i mores, la lingua, la religione, i vari atteggiamenti. E la parola cultura calzava a pennello, perché già veniva dal passato e includeva valori e conoscenze<sup>4</sup>.

Così, la spiegazione culturale sostituì la razziale, ma non eliminò il razzismo, poiché "la teoria della superiorità ariana continuò ad essere accettata dall'*élite* intellettuale brasiliana come fatto di determinismo storico, tra 1888 e 1914", secondo Skidmore<sup>5</sup>.

Euclides da Cunha nel libro *Os sertões* offrì un ritratto a tutto tondo della società brasiliana<sup>6</sup>. Al libro si rifarà successivamente un intero gruppo di scrittori, che useranno spiegazioni simili. Quale è la novità introdotta da Cunha? Egli contrappone una cultura bianca e litoranea ad una cultura meticcia e *sertaneja*<sup>7</sup>. Contrappone dunque il Nordest meticcio al Sud bianco, il potere dei bianchi al coraggio e alla sofferenza del *caboclo* nero e meticcio.

Uno dei testi fondamentali per la spiegazione del processo di formazione del Brasile fu *Raízes do Brasil*<sup>8</sup>. Sérgio Buarque de Holanda attribuisce "l'incrocio di razze alla mancanza di orgoglio razziale propria al colono portoghese". Sarebbe stato quest'uomo buono e senza pregiudizi a rendere il Brasile un crogiolo all'interno del quale le razze si fondono, creando una nuova razza, la brasiliana. L'idea secondo cui il colono portoghese sarebbe stato un uomo aperto e disposto a mescolarsi con altri

gruppi etnici viene smentita sia dal massacro degli indigeni sia dalle posizioni assunte dagli abolizionisti.

In pratica si fece ricorso al concetto di *melting pot*, adoperato dai geografi e demografi brasiliani negli anni sessanta, e particolarmente da Azevedo<sup>10</sup>, secondo il quale il Brasile sarebbe un crogiolo con "metallo" umano "ancora in ebollizione", dove si mischierebbero i vari gruppi etnici che compongono il Brasile. La fusione culturale, razziale e etnica dei vari gruppi, tramite il contatto culturale e l'incrocio di razze, avrebbe reso il brasiliano *altro bianco*, poiché questo è il gruppo etnico più numeroso.

Nel processo di mescolamento alcuni gruppi etnici pagarono, però, un prezzo assai alto, come la perdita della loro cultura e delle caratteristiche fisiche. Diventò impossibile la ricostruzione del passato, così come la costruzione di una identità, a causa della sostituzione della lingua madre con la lingua dell'altro. Fu il nero a soffrire di più nella società brasiliana, perché, in quanto immigrato forzato, fu costretto non solo al cambiamento culturale, ma anche alla negazione del suo passato, con la perdita del nome, della lingua e dell'identità. Un insieme di limitazioni fu imposto agli schiavi, come l'impossibilità di svolgere attività politica, la restrizione delle libertà minime dell'uomo e la totale sottomissione alla volontà altrui. Come gli altri immigrati, i neri dovettero abbandonare la loro lingua e la loro patria e adottare la lingua del padrone.

Per l'immigrato italiano, il passato in un certo modo fu preservato sia dall'isolamento al quale fu sottoposto, sia dalla documentazione ufficiale e privata richiesta sia dal paese di origine sia da quello di arrivo. Se gli immigranti "volontari" – parola poco adeguata, perché sono pochi coloro che lasciano la terra natale per volontà propria – conservarono il cognome e riuscirono a ricostruire le loro origini, permettendo ai discendenti persino di ottenere la cittadinanza del paese degli avi, ciò non è accaduto con gli immigrati forzati. Gli schiavi hanno perduto il ricordo della loro terra natale perché i genitori erano molte volte separati dai figli e i figli piccoli lontani dai genitori hanno perduto il ricordo delle origini. D'altra parte, i cognomi e i nomi degli schiavi furono sostituiti e furono i proprietari a chiamarli, per esempio, João Mina o Pedro Malê. Questo tagliò alla radice i legami con l'Africa e con gli antenati. Ad aggravare ulteriormente questa situazione, dopo la liberazione molti furono costretti ad adottare il cognome degli antichi padroni.

Così, secondo Martins, "in Brasile per il nero restò soltanto la possibilità di divenire bianco"<sup>11</sup>. Questa è la tesi sostenuta da Ianni nel libro *Metamorfoses do escravo*<sup>12</sup>, che dimostrò come il nero schiavo fosse soltanto un oggetto, una merce appartenente ad un proprietario, il signore bianco che, lui sì, era considerato un uomo. Così, il nero cominciò ad imitare il bianco, ossia, lo schiavo si fuse col padrone copiandone la lingua, la religione, l'economia, in una parola la cultura. In questo modo, "la cultura, cioè un insieme di idee, valori e conoscenze", che permette la ricostruzione

del passato, andò perduta, così come la conoscenza ereditata da altre generazioni, impedendo che la "memoria si arricchisca sempre più, perché il tempo passa e la memoria cresce proporzionalmente"<sup>13</sup>. Come osserva Morin, "l'integrazione è una disintegrazione"<sup>14</sup>.

### 3. Leggi che isolano

Gli schiavi africani furono portati in Rio Grande do Sul dalla metà del Settecento, quando ebbe inizio l'occupazione delle *sesmarias* (lotti di terra incolta che i re del Portogallo assegnavano a coloni o contadini) nel cosiddetto Continente de São Pedro. L'ingresso del nero in quest'ultimo avvenne contemporaneamente all'arrivo dei portoghesi. Fin dall'inizio del ciclo di cattura degli indigeni, i neri schiavi seguirono i *bandeirantes*<sup>15</sup> cercando gli indigeni e trasportando i carichi pesanti.

Con l'arrivo dei *paulisti* nel nord del Continente, arrivarono anche gli schiavi, manodopera importante per il lavoro di coltivazione delle fazendas. Nel Rio Grande do sul, lo schiavo arrivò con le *sesmarias*. Nel 1870, dopo l'inizio del suo popolamento, la regione aveva 17.923 abitanti. Di questi, 5102 (29%) erano neri, 9.433 (52%) bianchi e 3.388 (19%) indigeni<sup>16</sup>. Essendo il lavoro dello schiavo addetto all'allevamento del bestiame, e alle coltivazioni di verdura e frutta più leggero che nelle piantagioni della canna da zucchero del Nordest, si diffuse il mito della democrazia razziale *gaúcha*. Laytano osserva che, prima dell'abolizione della schiavitù nei latifondi del Rio Grande do Sul, gli schiavi venivano impiegati nelle piantagioni e nei servizi domestici<sup>17</sup>.

Studi fatti da Cardoso e Maestri rivelarono invece che in nessun luogo la schiavitù fu più dura che nelle *charqueadas* (stabilimenti in cui si sala e si secca la carne bovina) del Rio Grande e di Pelotas, considerate come una sorta di "purgatorio" degli schiavi. Erano molte le attività svolte dagli schiavi, poiché i bianchi ricchi e signori di terre non eseguivano lavori manuali. Nel 1884, quando fu decretata l'abolizione della schiavitù nel Rio Grande do Sul, circa 60 mila schiavi furono liberati.

Quando gli immigranti europei, in maggioranza italiani, arrivarono nelle colonie situate nel Nordest del Rio Grande do Sul, dal 1875 in poi, trovarono una legislazione che, in certo modo, li separava dai brasiliani. Come stranieri dovevano sottostare a leggi che non conoscevano. Gli immigrati non potevano dimenticare "la neutralità che era obbligatorio osservare nel paese che li aveva accolti". Era proibito loro di andare e venire, e potevano viaggiare all'interno del paese solamente muniti di documenti che comprovassero la loro condizione di lavoratori. Agli immigrati erano proibiti inoltre sia la partecipazione politica sia il vagabondaggio<sup>18</sup>. Tanto i neri quanto i bianchi subirono questa situazione di assenza di libertà e di controllo severo, sia come immigranti forzati [i neri] sia come "spontanei" [gli europei].

Tanto l'immigrato europeo quanto lo schiavo non vivevano nel Brasile come se fosse la loro terra, ma come nella terra dell'*altro*. In qualità di stranieri, entrambi non potevano partecipare alla vita politica brasiliana; nelle piantagioni potevano lavorare gli schiavi e gli immigrati; e nel commercio soltanto gli immigrati. I portoghesi-brasiliani potevano essere poveri o ricchi, signori o schiavi, *peões*<sup>19</sup> che venivano dai campi con merci da vendere, funzionari pubblici provinciali o municipali, ma indipendentemente dalla classe sociale o dal luogo di nascita – Portogallo o Brasile – erano l'*altro* per l'immigrato. Con decisione dell'11 giugno 1836, il governo imperiale faceva sapere al presidente della Provincia del Rio Grande do Sul che:

Essendo il Governo Imperiale a conoscenza del fatto che alcuni Stranieri, dimentichi dello spirito di neutralità che devono mantenere nel Paese, dove sono benevolmente accolti, si sono intromessi negli affari pubblici direttamente o indirettamente [...] il reggente raccomanda all'Eccellenza Vostra tutta l'attenzione e la vigilanza sulla loro condotta, con tutti gli mezzi dei quali l'Eccellenza Vostra dispone, affinché essi non si allontanino dal loro dovere.

La legge promulgata durante la Guerra dos Farrapos impediva la partecipazione politica dei coloni tedeschi, ma fu mantenuta fino alla fine dell'Impero (1889). La Legge provinciale 183 del 18 ottobre 1850, "proibiva l'introduzione di schiavi nel territorio assegnato alle colonie esistenti e in quelle che dovranno formarsi nella Provincia"<sup>20</sup>. Molte colonie fondate prima di questa legge possedevano schiavi. Ma i coloni arrivati dopo la promulgazione della legge nel 1850 non potevano comperare o possedere schiavi. La decisione, confermata nel 1865, proibiva agli immigrati arrivati in Rio Grande do Sul di possedere o comperare schiavi, mentre nel caso qualche immigrato si fosse fermato a Porto Alegre, poteva comperare schiavi.

Nelle colonie che saranno fondate da oggi in poi, viene espressamente proibita, per qualsiasi ragione, la residenza di schiavi. Ugualmente nelle colonie esistenti non potranno stabilirsi persone che possiedano schiavi<sup>21</sup>.

La proibizione fu ampliata con il divieto di residenza di schiavi nelle nuove colonie, anche se venuti coi padroni. Tale proibizione separò, dal punto di vista spaziale, schiavi e coloni nelle cosiddette "colonie italiane" del Rio Grande do Sul. La separazione spaziale ostacolò la convivenza tra i due gruppi, entrambi abituati ai lavori nei campi.

Gli immigrati italiani (e gli stranieri poveri in generale), proprio come gli schiavi, dovevano sottostare a limitazioni e proibizioni persino nel diritto di andare e venire. Dom Pedro II, nei suoi discorsi, difendeva l'immigrazione di coloni bianchi.

Il decreto nº 4 del governo imperiale, nel 1879, raccomandava ai governi provinciali che "agli immigranti residenti nella provincia, fosse proibito di recarsi presso questa corte, per qualunque motivo"<sup>22</sup>. Questa era una chiara linea di demarcazione tra immigrati liberi o forzati e nativi portoghesi-brasiliani. I primi si vedevano sottratti i diritti che i secondi avevano assicurati.

Se gli schiavi non potevano circolare senza il permesso del signore, i coloni avevano bisogno del permesso di chi dirigeva le colonie. I contatti tra schiavi e coloni, separati dalle condizioni legali e spaziali, erano difficili. Un'altra causa della separazione tra i due gruppi, forse la principale, era la classe sociale. Gli immigrati erano uomini liberi, gli schiavi erano solo oggetti, proprietà del signore; non possedevano nessuno dei diritti umani fondamentali.

Gli amministratori dell'impero non avevano alcuna simpatia verso il diverso; così, il Decreto 4.547, del 19 luglio 1870, permetteva l'ingresso di lavoratori asiatici, agricoltori, soltanto alla Compagnia di Manuel da Costa Lima Vianna. I contratti avevano validità esclusiva per ciascun gruppo di coloni importati.

Più tardi, quando non c'erano più schiavi, poiché l'abolizione fu decretata il 13 maggio 1888, fu mantenuta la stessa proibizione; nella circostanza fu adottato per gli stranieri il Salvacondotto, un documento concesso dalla polizia che permetteva il transito agli immigrati da un posto ad altro.

#### 4. Neri e italiani

La cosiddetta Região Colonial Italiana del Rio Grande do Sul, un quadrato di circa 400 chilometri di lato, confinava a Nord e ad Ovest con la regione degli altipiani. Era dunque una regione di frontiera, situata tra la civilizzazione e la natura selvaggia. Per il commercio si utilizzavano due strade: la strada Buarque de Macedo, che collegava la regione degli attuali municipi di Garibaldi, Bento Gonçalves e Veranópolis al porto di Montenegro; e la strada Visconde de Rio Branco, che collegava la regione di Caxias do Sul al porto di Caí<sup>23</sup>.

Quando arrivarono gli immigrati, c'erano schiavi nelle sesmarias che confinavano con la regione coloniale, come quelle di Criúva, Vila Oliva, e Vila Seca, appartenenti al municipio di São Francisco de Paula. Nella sesmaria del Raposo, appartenente a José Carvalho Bernardes, c'erano molti schiavi. Uno degli eredi di quest'ultima sesmaria, Felisberto Soares de Oliveira, il Beto Grande, aveva schiavi e indigeni nella sua proprietà situata a Morro Grande. Molti mulattieri che percorrevano la regione coloniale, inoltre, venivano da questa sesmaria ed erano neri.

Nella Fazenda da Pratinha, ai confini con la Colonia Alfredo Chaves, vivevano degli schiavi prima dell'arrivo degli immigranti. Gli schiavi erano proprietà dei signori delle *sesmarias*, uno dei quali era Silvério Antônio de Araújo, che possedeva

molte terre e schiavi. Con l'abolizione, furono aggregati alla fazenda; tra essi c'erano: i Matins, i Guedes, i Moreira e i Telles, tutti afro-brasiliani. Molti di questi schiavi erano mulattieri e la via da loro tracciata servì all'apertura della strada provinciale, costruita nell'Ottocento, che collegava la zona degli altipiani alla depressione centrale. Il trasporto nelle strade, sia di merci sia di uomini e bestiame, veniva fatto da mulattieri, spesso neri o indigeni. Fu con i mulattieri che gli immigrati ebbero maggiori contatti, poiché il viaggio di più di 60 chilometri tra la valle del fiume Caí e i lotti coloniali era troppo lungo. Per facilitare il trasporto, ogni venti chilometri di strada c'era una stazione di postao uno spaccio dove le carovane si fermavano.

Se la maggior parte degli spacci appartenevano agli immigrati italiani, i mulattieri erano quasi tutti brasiliani, poiché conoscevano la lingua portoghese e le strade, così come i posti di acquisto e di vendita. Con il passar degli anni, i coloni impararono il mestiere e cominciarono a propria volta a svolgere tali attività. Con i mulattieri, gli immigrati impararono un poco della lingua, del modo di vestire e di mangiare e non solo. Ricorda un certo Costa, allora residente ad Alfredo Chaves, che "la nostra casa era una stazione di posta di mulattieri, tutti neri, che andavano a Guaporé passando per Fagundes Varela"<sup>24</sup>. Costa ricorda che si fermavano nello spaccio di suo padre, dove c'era una stalla. Nella stagione delle piogge, la sosta dei mulattieri era più lunga, molte volte si fermavano per giorni con la famiglia, preparavano da mangiare, "insegnavano a mia madre a fare *charque*" (carne bovina salata e secca) e animavano le serate: "[...] venivano in casa, cantavano, suonavano la fisarmonica e si divertivano"<sup>25</sup>.

I neri non insegnavano soltanto musiche e ricette, come gli altri mulattieri, ma portavano anche notizie e insegnavano "come si butta giù un albero e come si lavora il legno. Insegnavano inoltre il nome di ogni albero"<sup>26</sup>, e l'utilità delle piante selvatiche. Un'abitudine che i mulattieri introdussero fu quella del *chimarrão* (specie di the senza zucchero servito in un'apposita zucchetta). Col passar del tempo, nella prima metà del Novecento, la *erva-mate* diventò uno dei più importanti prodotti di esportazione regionale. Furono i mulattieri neri i primi a stabilirsi nell'area urbana delle antiche colonie. Molti passarono a lavorare nel settore delle costruzioni pubbliche e private.

Nonostante fossero separati, neri e italiani lavoravano in lotti differenti, ma fianco a fianco, per esempio nel Travessão Leopoldina della VIII Lega. Fu così che una schiava deve aver conosciuto Ana Rech, arrivata in Brasile nel 1877. Questa schiava partorì di notte una bambina e la lasciò sulla porta di casa della povera immigrata. La quale, dopo aver esitato, accolse la figlia della schiava e la fece battezzare con il nome di Maria Joana; quindi informò la Intendência che aveva deciso di crescere la bambina  $^{27}$ . Dopo alcuni mesi, la bambina morì e di nuovo la Intendência fu informata.

Il caso di Maria Joana non fu l'unico. Tutto fa pensare che non fossero rari gli esempi di madri schiave che cercavano di liberare i loro figli dalla schiavitù. Molti

fanciulli neri appaiono nelle fotografie della fine dell'Ottocento e del principio del Novecento accanto a bambini figli di immigrati, nello stesso ambiente di lavoro e nelle stesse scuole, educati insieme. Fotografie dell'epoca attestano che bambini neri vivevano con i coloni. Una delle fotografie più significative è quella della famiglia di Luigia Grossi<sup>28</sup>, una delle più grandi proprietarie della regione negli anni dieci, nella quale si vede una giovane nera vestita come le altre ragazze della famiglia.

### 5. Nuove opportunità di lavoro

La ferrovia arrivò nel Nordest dello Stato nel 1910. Nel 1875, quando giunsero i primi immigrati nel Rio Grande do Sul, c'era solo un piccolo tratto che univa Porto Alegre a São Leopoldo. Nel 1898, un contratto di locazione delle ferrovie federali in Rio Grande do Sul, stipulato con la *Compagnie Auxiliaire de Chemins de Fer au Brésil*, rese possibile la costruzione di nuove linee.

Nel 1905, la Compagnie Auxiliaire prese in carico la linea. Soltanto nel 1909 la posa dei binari riprese partendo da Rio dos Sinos, 7 chilometri prima di Novo Hamburgo e arrivando fino a Carlos Barbosa e, nell'anno seguente, fino a Caxias<sup>29</sup>.

Così, nel 1910, Caxias viene promossa alla condizione di municipio ed è dotata di ferrovia. Con il treno arrivano più neri nell'antica Região Colonial Italiana. I lavori di posa dei binari della ferrovia, collegando Porto Alegre a Caxias, movimentarono lo Stato, favorendo l'arrivo di lavoratori di altre regioni, tra cui antichi schiavi. I neri ottenevano lavoro nella costruzione della ferrovia. D'altra parte il progetto esigeva il taglio di pini per la fabbricazione delle traversine della ferrovia. I pini erano abbondanti nell'area situata tra Nova Vicenza e Caxias, il che stimolò la apertura di segherie, nelle quali, secondo Farina:

i neri divennero trasportatori, tagliatori di pini, pulitori di stalle, facchini, erano antichi schiavi che accorsero nella regione situata nella vicinanza degli altipiani<sup>30</sup>.

I rapporti tra bianchi e neri non erano limitati all'ambiente di lavoro. I neri furono importanti per i coloni perché conoscevano piante e tè, "ci sono stati dei ciarlatani che erano ricercati per il trattamento con bottiglie di tè, da loro preparate, spesso con 7, 13, 15 e persino 21 erbe differenti. Si è fatto molto ricorso a *benzedores* (specie di strega che guarisce le malattie) nere, *mandingueiros* o stregoni, conoscitori di erbe e preghiere forti"<sup>31</sup>. Anche tra gli immigranti europei c'erano streghe e stregoni che

benedivano, pregavano e guarivano, come i cosiddetti *giusta ossi*, gli "aggiusta ossa", importanti per i poveri e isolati coloni che si rompevano le ossa e si ammalavano, ma erano esclusi dalle cure mediche.

Con il passar del tempo, le maniere di guarire e anche le culture si fondono. Molti dei *terreiros* (luoghi dove i neri eseguono le loro danze religiose) e degli *umbanda* (luoghi religiosi) attuali sono amministrati da bianchi di origine italiana e immigrati, dato che oggi la città di Caxias do Sul ha più di 300 *terreiros* di *batuque*.

Con l'arrivo del *Tiro-de-guerra* a Caxias do Sul, all'inizio del secolo XX, molti soldati neri giunsero nella piccola città. Nel 1922, fu costruita la caserma per alloggiare nella città di Caxias il 9º Battaglione di Cacciatori, che vi si installò in realtà soltanto nel 1927, con lo scopo di formare una squadra militare nella regione delle colonie italiane. Con l'arrivo dei militari, nuove abitudini si diffusero nelle città coloniali, furono fondati i primi centri di spiritismo e kardecismo, i *terreiros* di *umbanda* e anche il *Clube das Margaridas*, nel 1923, e il *Clube Gaúcho* a Caxias nel 1934, con l'obiettivo di radunare i neri, cui era proibito frequentare i *club* dell'*élite* locale. Si noti che, con l'arrivo dei militari provenienti da altre regioni del Brasile, risorsero le bande musicali che avevano rallegrato le feste fino alla prima metà del Novecento. Cominciò allora un nuovo periodo, e si verificò quello che sembrava impensabile alla fine del secolo XIX: le unioni interetniche. In tal modo, "nonostante la contrarietà dei genitori, c'erano sempre ragazze che sposavano brasiliani, mulatti e neri"32.

I rapporti tra coloni e schiavi divengono più stretti con il passar del tempo e con la vicinanza: soprattutto negli altopiani, dove lavoravano la terra, con da una parte, nel suo lotto coloniale, il lavoratore libero e dall'altra parte, nel latifondo, lo schiavo. Allo stesso modo, molti adulti neri appaiono in fotografie insieme a bianchi nell'ambiente di lavoro, per esempio nella *Metalúrgica Abramo Eberle* e nell'Indústria Vinícola di Luiz Antunes.

Nel 1884, fu abolita la schiavitù nella Provincia do Rio Grande do Sul. Di conseguenza, nuove opportunità di lavoro si aprirono per gli ex-schiavi nell'area conosciuta come "colonia italiana"; alcuni di essi vagavano per la regione, ma erano pochi, si isolavano nei dintorni della città, vicino al camposanto, in cima alle colline e in aree paludose ancora non occupate dai coloni. Si noti che il primo sindaco eletto di Caxias, José Cândido de Campos Júnior, fu designato dal presidente dello Stato del Rio Grande do Sul, Júlio de Castilhos, il 15 settembre 1895, e più tardi fu eletto dalla popolazione. Il primo intendente era massone e mulatto.

Il 7 dicembre 1895, in una lettera di carattere ufficiale indirizzata dall'intendente Campos Júnior al Consiglio Municipale, viene suggerito l'ingrandimento della guardia municipale: "Come dovete sapere questo municipio è infestato da piccoli gruppi di banditi che si preparano a spaventare la popolazione locale". Questa fu la ragione addotta per chiedere più soldi per aumentare gli effettivi della polizia. Nel 24 novembre 1896, fu eletto con suffragio diretto dei cittadini di Caxias, e fu poi confer-

mato nel 23 settembre 1900<sup>33</sup>.

Durante la sua amministrazione, si verificarono vari incidenti tra l'amministrazione municipale, massonica e nazionale, e il prete italiano Pietro Nosadini, parroco di Caxias. "O Caxiense", il primo giornale della regione, fondato nel 1897, era legato al governo dello Stato e al Partido Republicano Riograndense (PRR). Il prete Nosadini fondò il giornale settimanale "Il colono Italiano", un "Bollettino cattolico mensile" che si opponeva al primo. Le lotte tra massoni e cattolici movimentavano le città coloniali, che furono scosse dalla Revolução Federalista. Non si trattò di un conflitto razzista, ma di un conflitto politico, che divise lo Stato del Rio Grande do Sul in federalisti e repubblicani. I federalisti erano antichi difensori della monarchia e i repubblicani erano i seguaci della nuova fede statale: il positivismo.

### 6. Considerazioni finali

Brasiliani di diversi gruppi sociali manifestarono i loro pregiudizi nei confronti dei neri. Tra essi gli abolizionisti, in maggior parte appartenenti all'oligarchia rurale o alle classi medie urbane.

Gli abolizionisti, organizzati in associazioni, che avevano l'obiettivo di lottare in favore della abolizione della schiavitù e della promozione della colonizzazione, esprimevano le loro posizioni nel foglio di propaganda "O Philantropo, periódico humanitario, scientifico e litterario". Un articolista anonimo informava che "gli schiavi, nella loro attuale condizione, sono abbietti, hanno un cattivo carattere e sono contaminati dai più vergognosi vizi". Secondo la medesima fonte, più che abbietti, erano vendicativi e la loro sete di vendetta sfociava nelle aggressioni e negli assassini di bianchi. Gli abolizionisti propagandisti dell'immigrazione europea, e particolarmente i tedeschi, credevano che questi ultimi fossero "lavoratori, assidui, industriosi, imprenditori e pazienti, amici della famiglia e affezionati alla tranquillità della vita in famiglia, insomma, coloni che rispettavano le leggi, lavoratori pacifici e moralizzati"<sup>34</sup>. Sarebbero stati, insomma, portatori di qualità di cui gli africani erano privi.

Se gli abolizionisti si esprimevano in questi termini, non c'è da meravigliarsi che i politici brasiliani difendessero "la colonizzazione in nuclei", che sarebbe stata "l'unica maniera di salvaguardare il Brasile dagli effetti della schiavitù, dalle insurrezioni degli schiavi"<sup>35</sup>.

Maria van Langendonk, una belga di buona situazione sociale, viaggiò nel 1857 in Brasile e si stabilì a Santa Matria da Soledade, colonia in cui visse fino al 1875; attraverso le sue descrizioni è dunque possibile conoscere la posizione politica degli abitanti della regione, situata meno di 15 chilometri dalla Colônia Conde d'Eu, oggi municipio di São Vendelino. Nonostante si dicesse contraria alla schiavitù, Maria van Langendonk espresse giudizi simili a quelli degli abolizionisti di Rio de

Janeiro. Secondo lei, gli schiavi erano portatori di "cattivi istinti" non possedendo "probità, pudore e morale" e in conclusione "la schiavitù è meno funesta ai neri che ai bianchi"<sup>36</sup>.

Non conoscere non significa discriminare. Gli immigrati europei non conoscevano il Brasile e i suoi abitanti, la sua natura, i suoi animali, i suoi indigeni nativi. Il Brasile, con le sue foreste, sembrava ai coloni la negazione del mondo civilizzato europeo. I neri e gli indigeni facevano parte di questo mondo non civilizzato; dunque, non conosciuto dagli europei. In nessun momento furono registrati scontri o lotte tra neri e immigrati, nonostante appartenessero a classi sociali distinte. C'erano somiglianze tra i due gruppi che, di solito, lavoravano la terra con le proprie mani. I poveri coloni erano più simili gli schiavi che alle oligarchie rurali brasiliane.

L'immagine del nero assieme all'immigrato è presente in fotografie dell'epoca, ma tali immagini non corrispondono ai ricordi consegnati a memorie e storie scritte dagli immigrati o dai loro discendenti, nelle quali i neri sembrano non esistere.

Malgrado il lavoro del contadino non fosse tanto diverso da quello dello schiavo, tra i due gruppi c'erano differenze non soltanto di colore della pelle, di lingua, di usanze e di religione. I coloni europei sentivano una distanza tra la loro cultura e quella dei brasiliani. Per gli immigrati i latifondisti portoghesi, i funzionari pubblici, gli schiavi e gli indigeni, quelli che conoscevano la lingua e la natura tropicale erano *gli altri*, e tutti poi senza distinzione di classe o di etnia, come nati in Brasile, erano brasiliani.

Era un'epoca in cui tutte le autorità erano "brasileiros" e la maggioranza degli immigrati si sentiva come gente di seconda classe, non potendo desiderare di appartenere alla "società". D'altra parte, si sentiva orgogliosa e razzista, paragonandosi ad altre razze o nazionalità. Tutti i brasiliani erano "negri", gente che non sapeva lavorare, gente che non poteva pensare di sposare figli o figlie di altre razze. Stiamo parlando dei bianchi. Non è necessario dire dei neri in verità. Sposare un negro, una negra? Inconcepibile<sup>37</sup>.

Questa affermazione di Dall'Alba sembra esagerata, poiché, nelle storie di famiglia regionali, è chiaro che si stabilirono dei rapporti tra immigrati e neri. In quei testi, nero non è una parola dispregiativa ma una parola impiegata come sinonimo di lavoro pesante "lavoro da nero, lavoro da schiavo". Ossia, lavoro simile a quello fatto dal colono immigrato, poiché entrambi erano sottomessi alla condizione di lavoro schiavo o mal pagato: "c'era proprio bisogno di contrattare un nero, forse un ex-schiavo, che lo aiutasse in un taglio di alberi"<sup>38</sup>.

In queste storie ci sono allusioni alla conoscenza che i neri avevano del mondo tropicale, ignoto agli europei. Si ricorda inoltre che "i nativi, nero e *caboclo*, spiegavano come si buttava giù un albero e come lo si utilizzava nei cantieri. Insegnavano il nome di ogni albero e anche quale di essi se lavorava meglio"<sup>39</sup>. Così, per il colono,

lo schiavo era un insegnante che gli faceva conoscere la vita e il lavoro nella nuova terra.

Gli immigrati si chiusero dentro il loro gruppo, come reazione alla esclusione dalla società brasiliana che dovettero subire. Il matrimonio endogamico nelle due prime generazioni rivela questo tipo di segregazione.

Per il colono europeo, i *brasiliani* erano gli *altri*, definiti in forma generica come *negri*, per la lunga mescolanza per la quale passarono i *gaúchos*. Così, dicendo che i *brasiliani* erano tutti *negri*, l'immigrato unificava l'*altro* in base al colore della pelle, anche se era bianco, poiché era più scuro di pelle e di capelli dei coloni. Era una reazione contro la dominazione alla quale questi ultimi erano sottomessi sia ad opera delle autorità che dei funzionari pubblici che amministravano le colonie: "strutture di dominazione-sottomissione che sono il nucleo della politica". In altre parole, il colore era meno importante che la classe sociale. La classe dominante imponeva il suo modo di vedere ai dominati, mentre i dominati sembravano accettare la cosa.

Uno dei più interessanti diari di immigrati è quello del boemo Umann<sup>40</sup>, che sottolinea l'usanza delle *élites* brasiliane di trattare gli immigranti poveri come schiavi e gli schiavi come se non fossero esseri umani. Gli immigrati e gli schiavi, secondo le autorità, appartenevano allo stesso gruppo: i miserabili. La differenza di trattamento delle oligarchie verso i poveri in Brasile fu un dato caratteristico.

Nonostante i cambiamenti, essa durò nel tempo, come osserva Gorender: "La società capitalistica ereditò, per così dire, il DNA della Schiavitù e non riuscì liberarsi da questa eredità" (Così, i neri smisero di essere schiavi e diventarono indigenti e, come indigenti, esclusi dalla società di consumo.

(Traduzione: Paulo Luiz Zugno e Federica Bertagna)

#### Note

- <sup>1</sup> Brasil, Decreto 3.575, 30 dicembre 1865, p. 302.
- <sup>2</sup> Thomas E. Skidmore, *Preto no branco: raça e nacionalidade do pensamento brasileiro*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976, pp. 154-158.
- <sup>3</sup> Alfredo Bosi, Cultura brasileira: temas e situações, São Paulo, Ática, 1987, p. 28.
- Intervista di Sandra Lencioni con Alfredo Bosi, in "Cultura e Extensão", disponibile al sito http://www.br/revista/entrevista.htmlpl.
- <sup>5</sup> T.E. Skidmore, *Preto no branco*, cit., p. 69.
- <sup>6</sup> Euclides da Cunha, Os Sertões, São Paulo, Nova Cultural, 2003.
- Parola impiegata per indicare l'uomo che vive all'interno del paese, particolarmente quello del Nordest.
- 8 Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, Rio de Janeiro, J. Olympio, 1976.
- <sup>9</sup> Intervista di Sandra Lencioni ad Alfredo Bosi, rivista "Cultura e Extensão", disponibile al sito http://www.uspbr/prc/revista/entrevista.htmlpl: Acesso em: 28/11/2006.

- <sup>10</sup> Aroldo de Azevedo, *Brasil :Terra e Homem*, São Paulo, Nacional, 1964, p. 16.
- Cap. Jornal Estado de São Paulo do cadderno de Cultura, alusivo ao dia da Consciência Negra capa, 20 de novembro de 2006.
- Octavio Ianni, Metamorfoses do Escravo, São Paulo, Difel, 1972.
- <sup>13</sup> "Cultura e Extensão", disponibile al sito http/www.us.br/prc/revista/entrevista.html.
- Edgar Morin, Um ponto no holograma: história de Vidal, meu pai, traduzione di Lara C. de Malimpensa, São Paulo, Girafa, 2006.
- Gruppi di uomini che facevano spedizioni armate all'interno del Brasile con lo scopo di esplorare foreste, scoprire miniere e catturare indigeni.
- Dante de Laytano, O negro no Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Sulina, 1958. p. 8.
- 17 Ibid.
- <sup>18</sup> Decisão nº 338, de 11 de junho de 1836.
- <sup>19</sup> Bracciante che svolge i lavori nei campi.
- D. de Laytano, O negro no Rio Grande do Sul, cit., p. 37.
- Decreto 3575, de 30 de dezembro de 1865.
- <sup>22</sup> Decreto 47, de 28 de janeiro de 1879, p. 419.
- Floriano Molon, *O significado dos carreteiros na economia da imigração italiana no Rio Grande do Sul*, in *A presença italiana no Brasil* a cura di Luis Alberto De Boni, Porto Alegre, EST, Fondazione Giovanni Agnelli, 1990, p. 500.
- Loraine Slomp Giron e Vania Heredia, Rovílio Costa: homem, obra e acervo, Porto Alegre, EST, 2005, p. 66.
- 25 Ibid.
- <sup>26</sup> Geraldo Mainardi, *Os Mainardi no RGS*, Porto alegre, EST, 2005, p. 66.
- Ana Rech, Ofício de 27 de outubro de 1882, para a diretoria da Comissão de Terras, Arquivo Municipal.
- Loraine Slomp Giron e Heloisa Bergamaschi, Mulheres proprietárias: história de vida, Caxias do Sul, EDUCS, 1997.
- Disponibile al sito http://www.estacoesferroviarias.com.br/rs\_linhaspoa/esteio.htm.
- <sup>30</sup> Geraldo Farina, *História de Nova Prata*, Porto Alegre, EST, 1986, p. 266.
- João Leonir Pe Dall'Alba, História do Povo de Ana Rech, Caxias do Sul, EDUCS, 1987, p. 267.
- J.L.P. Dall'Alba, História do Povo de Ana Rech, cit., p. 117.
- <sup>33</sup> João Spadari Adami, *História de Caxias do Sul*, Caxias do Sul, São Miguel, 1972, p. 372.
- 34 "O Philantropo, periodico humanitario, scientifico e letterario" (Rio de Janeiro), 24 maggio 1895, p. 4.
- 35 S. Azambuja, Os estudos da colonização, "O Philantropo, periodico humanitario scientifico e litterario", 24 maggio 1850, p. 3.
- <sup>36</sup> Maria de Van Langedonk, *Uma colônia no Brasil*, Santa Cruz, Edunisc, 2002, p. 41.
- J.L.P. Dall'Alba, História do Povo de Ana Rech, cit., p. 116.
- <sup>38</sup> *Ibid.*, p. 52.
- <sup>39</sup> Geraldo Mainardi, Os Mainardi no RGS, Porto Alegre, EST, 1999, p. 19.
- Josef Umann, Memórias de um imigrante boêmio, traduzione e cura di Hilda Flores, Porto Alegre, EST, 1981.
- <sup>41</sup> Jacob Gorender, *Brasil em preto e branco*, São Paulo, Senac, 2000, p. 89.

## **LAVORI IN CORSO**

# Emigrazione e tratta minorile in Basilicata nella seconda metà dell'Ottocento

Michele Strazza

Il problema della tratta minorile in varie nazioni europee, soprattutto Francia e Inghilterra, era tristemente presente, nella seconda metà dell'ottocento, in varie zone d'Italia. Il territorio dell'attuale provincia di Frosinone, ad esempio, fu coinvolto nell'incetta di fanciulli da impiegare come garzoni nelle vetrerie francesi e non furono pochi i casi di coloro che, per i massacranti turni di lavoro e per la vita di stenti, morirono o si ammalarono gravemente, specialmente di tubercolosi¹. La questione sollevò molti interventi, sia in Italia che in Francia, ma non servì a bloccare il fenomeno il quale proseguì anche per la mancanza, nei due Stati, di una efficace legislazione di protezione delle vittime.

Anche la Basilicata fu coinvolta, anche se in maniera diversa, nella tratta minorile verso le nazioni europee, ma si registrarono parecchi casi anche oltreoceano. A partire, infatti, dalla metà dell'Ottocento molte città inglesi e francesi vennero invase da un esercito di "fanciulli girovaghi", provenienti dai comuni di Viggiano, Marsicovetere, Corleto Perticara, Laurenzana, Tramutola, Calvello, Picerno ed appartenenti, per lo più, a famiglie contadine, i quali andavano per strada a suonare l'arpa ed il violino².

I fanciulli erano, dunque, dediti a "campare" suonando vari strumenti musicali, ma i relativi guadagni giornalieri erano subito ceduti al mercante che li aveva "affittati" con "regolari" contratti per un periodo di tempo variabile tra uno e tre anni. Uno dei primi documenti nel quale si trova traccia del triste fenomeno è il *Rapporto sulla situazione dei piccoli italiani* della Società Italiana di Beneficenza di Parigi, datato 1868<sup>3</sup>. Tale organizzazione, infatti, preoccupata per la sorte di questi fanciulli, aveva formato, all'interno del proprio Consiglio d'Amministrazione, una commissione di cinque membri incaricata di studiare il problema e di interessare le autorità competenti italiane e francesi. I risultati dei lavori vennero, in seguito, inviati al governo francese, perché operasse per reprimere il traffico a Parigi e nelle altre città della Francia, alla Camera dei Deputati italiana, per sollecitare una discussione pubblica che risvegliasse "l'attenzione del governo e dei funzionari italiani", allo stesso Ministro d'Italia in Francia, infine, perché lo trasmettesse al governo italiano.

Già nel 1861 la sorella della società francese, la costituenda Società Italiana di Beneficenza a Londra, aveva censito ben "600 organari da strada semivenduti dai loro 198 Michele Strazza

parenti in Italia e qui condotti da otto o dieci padroni in Londra residenti e commercianti di professione in questo genere". Essi rappresentavano quasi un terzo di tutti gli italiani presenti nella capitale inglese. I musicanti meridionali e lucani divennero, poi, più numerosi dopo il 1867 a seguito dell'espulsione di massa degli arpisti e pifferai lucani da Parigi<sup>4</sup>.

Dalla metà dell'Ottocento, dunque, centinaia di ragazzi lucani, di tutte le età e di ambedue i sessi, partivano dai paesi citati, a gruppi di tre o dieci, condotti da individui che si dicevano "loro parenti o loro padroni", per raggiungere varie città europee. Erano proprio i genitori a "vendere" o "dare in affitto"i propri figli a gente priva di scrupoli, "veri padroni di schiavi", in virtù di contratti sottoscritti da ambedue le parti e che le stesse reputavano regolari. Tali accordi prevedevano, generalmente, la "locazione" dei fanciulli per un periodo determinato, mediante il pagamento di una somma annua, oppure di una somma fissata e pagata precedentemente per tutta la durata dell'ingaggio. Era anche stabilito che, terminato l'ingaggio, il "padrone" dovesse pagare le spese di viaggio per il rimpatrio, ma spesso questo non accadeva e di molti ragazzi si perdevano le tracce.

Di "contratto di locazione d'opera" parla ad esempio il prefetto di Potenza, in una lettera inviata al Ministero degli Affari Esteri il 2 giugno 1870<sup>5</sup>, a proposito di Francesco Antonio Rago, affidato, nel maggio 1866, dal padre Giuseppe Rago, contadino di Viggiano, con "scrittura privata" e per anni tre, a Giuliano Di Trani, suonatore ambulante dello stesso comune di Viggiano, e condotto addirittura nel Nebraska<sup>6</sup>. Inutilmente il padre, tramite intervento del console generale italiano a New York<sup>7</sup>, chiedeva il rimpatrio del figlio, "essendo spirato il termine" stabilito dalla "convenzione", ma il Di Trani "asserisce di averlo perduto"<sup>8</sup>.

Oltreoceano scompaiono anche i fratelli Michele e Antonio Perrone di Trivigno che vengono ricercati, ma invano, nella città di Montevideo9. Anche di due ragazzi di Corleto Perticara si perdono le tracce. Leonardo De Bona, di anni 11, e Rocco Matarese, di anni 10, sono stati consegnati dai genitori ad un suonatore ambulante che, giunto in Francia, li trasferisce ad altro individuo originario di Laurenzana. I padri interessano, tramite l'amministrazione comunale<sup>10</sup>, il prefetto che, a sua volta, informa il Ministero degli Affari Esteri. Le ultime notizie fornite dai genitori ci riportano a Bordeaux ma in quella città i ragazzi non si trovano, mentre il loro "padrone" riferisce che lo hanno abbandonato "senza alcun motivo" e che, per questo, qualora li ritrovasse, si sente sciolto dall'obbligo di pagare le spese di rimpatrio<sup>11</sup>. Le cose, in realtà, erano andate diversamente e la paura del padre di De Bona, il contadino Gaetano, che il proprio figlio fosse stato abbandonato "non si sa in qual'epoca" era tutt'altro che campata in aria. Il Ministero degli Affari Esteri, infatti, informava la Prefettura di Basilicata che il ragazzo era partito, anni or sono, alla volta del Belgio "col suo padrone", ma che, purtroppo, non si era riusciti a sapere "il nome della città di quel Regno"12.

I gruppi di emigranti, formati dai ragazzi ed i loro padroni, attraversavano tutta la penisola, seguendo il litorale del Mediterraneo, ed approdavano a Nizza ed a Marsiglia; pochissimi sceglievano la via marittima, poiché a Marsiglia lo sbarco dei mendicanti era attentamente sorvegliato. Alle frontiere incominciava la "tratta". I conduttori, infatti, rivendevano i ragazzi ad altri loschi individui che dimoravano a Parigi o in altre città francesi o anche in altre nazioni. Così, dopo aver provveduto a consegnare la "merce", i trafficanti ritornavano in Basilicata per altri "acquisti".

La situazione, in cui si trovavano a vivere i ragazzi lucani, era difficilissima. Giunti nelle città, venivano installati in una promiscuità, che spesso non teneva conto nemmeno della differenza dei sessi, presso albergatori compiacenti, interessati solo al guadagno ad ogni costo<sup>13</sup>. Ogni mattina si dovevano poi riversare per strada a mendicare o a suonare. Di solito i padroni li seguivano per sorvegliare i guadagni che provvedevano, immediatamente, a strappare loro di mano. Altre volte il ricavo della giornata era affidato al più grande dei ragazzi che, poi, provvedeva a consegnarlo al padrone il quale aveva trascorso l'intera giornata nelle taverne.

Così il rapporto parigino:

Il vagabondaggio dura da mattina a sera. Questi ragazzi vivono di ciò che la pubblica carità dona loro in natura; il numerario debbono renderlo per intero. Giunta la sera, tornano nel loro ricovero sull'imperiale di un omnibus, che serve talvolta di teatro alle loro imprese. Chi può resistere alle smorfie, alle contorsioni, al riso, alle lagrime di questi poveri diseredati!

Ma spesso quanto guadagnato non era abbastanza ed allora il timore dei cattivi trattamenti costringeva questi poveri diseredati a prolungare il vagabondaggio sino a notte avanzata:

Chi è che non ha incontrato, uscendo dallo spettacolo e tornando la sera in propria casa, questi poveri esseri estenuati, carichi di strumenti più pesanti di loro stessi, trascinando a stento i passi dietro un passeggero in ritardo? Quella volta la giornata è stata laboriosa, e gl'infelici, sfiniti dalla stanchezza, non avendo più la risorsa degli omnibus, privi della forza e del coraggio necessari per camminare fino al loro tugurio, soccombono sovente dalla fame e dal sonno sopra un banco dei boulevards, accanto ad un pilastro, sotto un portone, dovunque sia. Nelle serate d'inverno, per ripararsi dal freddo, si gettano due o tre gli uni sugli altri con a fianco i loro strumenti. Ma il sonno non è mai di lunga durata; gli agenti di polizia s'incaricano quasi sempre di svegliarli e di procurar loro un asilo per la notte.

Né la loro attività si limitava alle sole città, dovendo spesso raggranellare un magro guadagno anche nelle contrade di campagne, particolarmente nei giorni di

200 Michele Strazza

festa, e rischiando di sovente gli "atti di brutalità" dei contadini.

La situazione sembrava sfuggire di mano alle stesse autorità francesi che non riuscivano ad arginare il fenomeno, nonostante la conoscenza dei nominativi dei principali trafficanti e l'esistenza di alcuni strumenti normativi come, ad esempio, il Decreto del prefetto di Polizia del 28 febbraio 1863 il quale, all'art. 10, recitava: "È espressamente proibito ai saltimbanchi, suonatori d'organi, musici e cantatori ambulanti, di farsi accompagnare da fanciulli di età minore di sedici anni". In realtà ben poco poteva fare la polizia francese poiché, subito dopo l'arresto e la comunicazione al consolato italiano, sopraggiungeva il "padrone" che, reclamando il ragazzo, ne otteneva il rilascio, mentre lo sfortunato doveva poi ripagarlo dell'esborso monetario con aumento di lavoro.

Si legge nella relazione della società parigina:

Il momento dell'arresto è il più penoso per questi ragazzi. Noi abbiamo assistito sovente a vere lotte fra l'astuzia dei ragazzi e la forza degli agenti, i quali ciò non pertanto li trattano con dolcezza. Essi cercano tutt'i mezzi possibili per scappare, perché il loro arresto produce al padrone una perdita materiale che bisogna più tardi riguadagnare con aumento di lavoro, salvo ad essere severamente puniti.

Soltanto dopo tre arresti veniva ordinata l'espulsione dal territorio francese, con avviso di rimpatrio dato al consolato italiano che provvedeva a rilasciare alla Prefettura una ricevuta per ciascun fanciullo, ma anche tale provvedimento risultava inefficace perché gli espulsi tornavano tranquillamente, utilizzando un altro posto di frontiera e con una diversa identità<sup>14</sup>.

Altre volte, nonostante i tentativi dell'autorità consolare di procedere al rimpatrio, erano gli stessi ragazzi che rifiutavano, dichiarando, non si sa con quale convinzione, di essere "soddisfatti" del proprio padrone. È il caso dei fratelli Nicola e Rocco Zito di Calvello, il primo di 13 anni ed il secondo di 10, condotti come suonatori ambulanti in Francia da un losco individuo di Laurenzana, i quali, "eccitati a rimpatriare" per opera del Console italiano a Nantes, lo pregavano di "lasciarli ancora col loro padrone" di cui si mostravano "del tutto soddisfatti", chiedendo di restare con questi nella città di Reims<sup>15</sup>. Lo stesso "padrone" aveva, però, condotto ad Avignone altri due ragazzi di Calvello, Colasurdo Rocco di anni 13 e Cutro Donato di anni 14, ma questi ultimi non potevano rifiutare il rimpatrio, perché di essi non si trovò alcuna traccia e lo sfruttatore poté tranquillamente dichiarare la loro sparizione sin dal 1868<sup>16</sup>.

A dimostrazione della poca efficacia delle misure contro i colpevoli di tale mercimonio ed anche della "indulgenza" con cui venivano trattati vi è la testimonianza di un singolare documento. Quando, infatti, a seguito di continue pressioni del Ministro d'Italia a Parigi, la Prefettura di Polizia mostrò maggiore severità verso

i "padroni", questi ultimi ebbero la sfrontatezza di protestare energicamente, indirizzando al Console d'Italia la seguente lettera, corredata da ben 50 firme<sup>17</sup>:

Illustrissimo Signor Console Generale, Una determinazione del governo francese, provocata da codesto R. Consolato Generale italiano obbliga i suonatori ambulanti ad abbandonare loro malgrado il suolo ospitale di questa Francia, ove per molti anni essi ebbero e pane e tetto. Lungi dal fare opposizione ai decreti del governo imperiale da codesto R. Consolato Generale Italiano provocati, essi prima di partire credono di compiere loro stretto dovere tutta esternando la loro profonda riconoscenza alla generosa ospitalità parigina, e protestando ad un tempo contro l'autorità consolare italiana, che invece di provvedere agl'interessi dei numerosi suonatori ambulanti italiani ha provocato una tale determinazione in un'epoca, in cui ragazzi, che sono i più fra questi suonatori, avranno a soffrire assai durante un tragitto troppo lungo, un viaggio troppo disagevole, trattandosi specialmente d'individui privi di mezzi, che nella più incomoda stagione dell'anno per la severità dell'atmosfera, per la difficile viabilità si vedono abbandonati da quell'autorità consolare, il cui primo dovere è di proteggere i propri connazionali.

Così, a causa dell'impotenza delle autorità, questi poveri derelitti continuavano ad essere in balìa dei propri sfruttatori ed a pagare spesso con la morte una vita
piena di stenti. L'indice di mortalità di questi piccoli emigranti doveva essere molto
alta se si deve credere alla testimonianza di un medico napoletano, riportata nel rapporto citato della Società Italiana di Beneficenza di Parigi, secondo la quale, su 100
fanciulli che abbandonavano i loro paesi, 20 soltanto ritornavano alle loro case, 30
si stabilivano nelle diverse parti del mondo, e 50 "soccombevano alle malattie, alle
privazioni di ogni sorta ed ai cattivi trattamenti!".

A proposito di "cattivi trattamenti" in una nota allegata sempre al suddetto rapporto vi è notizia di un ragazzo di Laurenzana, tal Domenico Damasco, musicante girovago, che, nel maggio 1866, venne trovato "da una persona caritatevole nel più deplorabile stato", in quanto, già da qualche giorno, "legato sotto il cielo dal suo padrone in preda alle più vive sofferenze". Il fanciullo, infatti, presentava il braccio e altre parti del corpo completamente tumefatte e solo dopo essere stato ricoverato nella casa del Console Generale d'Italia venne rimpatriato. A nulla servirono le ricerche della Polizia Correzionale per arrestare il colpevole delle sevizie il quale venne condannato, in contumacia, a soli quattro mesi di carcere.

A volte i fanciulli, dopo essere stati sfruttati per anni, venivano abbandonati in condizioni penosissime. Giuseppe Milone, un bambino di Tramutola venduto dai genitori ad un individuo che, dopo averlo utilizzato come suonatore ambulante, lo lasciò cieco su un marciapiede di Rio de Janeiro nel 1869<sup>18</sup>. Lo stesso François Lenormant, famoso archeologo francese che fu in Basilicata varie volte tra il 1879 ed

202 Michele Strazza

il 1882, racconta che alcuni "di questi infami trafficanti di carne umana arrivavano sino al crimine" quando si imbattevano in un fanciullo la cui voce preannunciava qualità eccezionali, poiché erano pronti a privarli della virilità pur di farne dei soprani, "prodotto artificiale ancora molto ricercato da certi maestri di cappella da cui essi traevano profitto". Per evitare di essere perseguiti dalla Legge, facevano constatare da funzionari di polizia compiacenti che il fanciullo "era stato mutilato dal morso di un porco mentre dormiva nei campi"<sup>19</sup>.

Non sempre, però, le ricerche ed i tentativi di rimpatrio erano un insuccesso. Così, ad esempio, si conclude positivamente la vicenda di Allegretti Michele, un dodicenne di Trivigno, condotto come suonatore di violino sulle strade di Montevideo, che il Console italiano riesce a rimandare in patria proprio "per sottrarlo ai continui mali trattamenti che riceveva"<sup>20</sup>. Interessante la motivazione che accompagna il provvedimento consolare: "... nella speranza pure che servisse questo d'esempio a quei tanti che speculano su questi poveri ragazzi anche in questo paese"<sup>21</sup>. Spesso, però, coloro che ritornavano nel proprio paese risultavano incapaci di applicarsi ad un lavoro regolare in quanto "corrotti sino alle midolle dall'abitudine alla mendicità vagabonda"<sup>22</sup>.

Alcune volte gli sfruttatori venivano finalmente colpiti ed espulsi dalla Francia, quantomeno per "vagabondaggio". È il caso di Nicola Lasco, di anni 33, che aveva condotto in Francia alcuni fanciulli<sup>23</sup> e di Francesco Larecca, di anni 52, ambedue di Marsicovetere, i quali vengono condannati dalla magistratura francese a mesi 3 di carcere per "complicità in mendicità"<sup>24</sup>.

Il fenomeno dei piccoli italiani non era sconosciuto allo stesso Parlamento italiano. Nella sessione 1867-1868 del Senato un progetto legislativo era stato elaborato da una commissione, presieduta dall'Ispettore consolare generale Costantino Nigra, e presentato nel 1868 dal Presidente del Consiglio e Ministro degli Affari Esteri Luigi Federico Menabrea<sup>25</sup>.

Quando alla Canera, sempre nel 1868, venne discussa l'interpellanza di Ercole Lualdi sull'emigrazione, intervenne il deputato Giovanni Arrivabene che denunciò il turpe fenomeno il quale provocaca grande "disonore" a tutta la Nazione. Così precisò: "Intendo parlare della tratta dei bianchi: così appellato dalla stampa estera il commercio che si fa in America e in Inghilterra di quei poveri e infelici fanciulli". Proseguendo il suo discorso egli fece riferimento alla meraviglia dei magistrati di quei Paesi verso l'Italia che, pur governata con un sistema liberale, non prendeva alcuna misura "onde svellere dalle readici questo male". Addirittura, constatavano questi ultimi, "la compra di quegl'infelici" si concludeva proprio sul suolo italiano<sup>26</sup>.

Sempre i deputati, nella sessione del 1871-73 della XI Legislatura, si occuparono del problema, dando l'incarico ad una apposita giunta di presentare un progetto di legge sul divieto di impiegare fanciulli italiani nelle professioni girovaghe<sup>27</sup>. Ma, nonostante l'approvazione di tutta una serie di disposizioni come la Legge 21 dicembre 1873, il traffico non venne affatto stroncato e proseguì anche successivamente. Del resto la normativa approvata, anche per le pene tutt'altro che severe, non riusciva ad impedire che gli stessi genitori venissero coinvolti nella "vendita" dei propri figli<sup>28</sup>. L'unica misura che risultava di una qualche efficacia era il rifiuto della concessione dei passaporti. quando si sospettava che l'emigrazione dei genitori fosse rivolta a tale traffico.

Sull'"affetto" di questi genitori vi è da citare il caso di una madre di Marsicovetere che, dopo aver "affittato" nel maggio del 1866 il proprio figlio ad un proprio compaesano, il quale poi aveva provveduto ad abbandonarlo in Francia, avendo saputo che il ragazzo si trovava a Marsiglia, affidato dal Console ad un francese "per fargli apprendere un arte", si affretta a richiedere l'intervento del sindaco del paese perché vengano compiute opportune ricerche, richiedendo il rimpatrio solo qualora il fanciullo fosse dedito al vagabondaggio. Nel caso invece egli stesse veramente "per apprendere un arte qualunque", ella consentiva tranquillamente che restasse dov'era<sup>29</sup>. Ma lo scarso attaccamento materno era destinato ad essere miseramente punito dalla sorte. Il Ministero degli Affari Esteri, infatti, di lì a poco, avrebbe comunicato che il Consolato di Marsiglia non aveva trovato "traccia alcuna" di quel ragazzo che la madre "supponeva" essere stato affidato ad un francese<sup>30</sup>.

Anche le autorità della Provincia di Basilicata si erano da tempo attivate per bloccare l'infame traffico. Così relazionava al Consiglio Provinciale il prefetto di Potenza Tiberio Berardi, nella seduta di apertura della sessione ordinaria del 13 settembre 1868:

…la Basilicata dà un largo contingente di emigrazione. Fra questa si distingue quella dei fanciulli, che una crudele e vituperevole speculazione conduce in contrade straniere, a vagabondare fra l'immoralità e gli stenti, esercitando l'abbietto mestiere di suonatori ambulanti. Troppo lungo e arduo sarebbe l'investigare le cause, che inducono i genitori a vendere i propri figli pel miserabile prezzo di qualche centinaio di lire: l'abitudine è antica, e trova radice nello stato di degradazione, nella quale un Governo immorale gittava le popolazioni per dominarle ed opprimerle. Si è detto da taluno, che in Basilicata i figli si vendono perché manca il pane da sostentarli. Questa asserzione, che è un onta al paese, se non fosse un artificio meschino per far effetto, sarebbe una indegna menzogna<sup>31</sup>.

Concludeva affermando che, grazie alle disposizioni del Governo, alla Società di Beneficenza di Parigi, allo zelo dei rappresentanti italiani all'estero e alla vigilanza delle Autorità politiche del Regno, le frodi che prima si commettevano su larga scala, stavano "grandemente scemando", ed i fanciulli andavano man mano rientrando in patria, "richiesti talvolta da quegli stessi genitori, che con snaturato consiglio gli avevan venduti".

204 Michele Strazza

Nel 1874 intervenne lo stesso governo francese, il quale varò un provvedimento che vietava l'impiego di fanciulli nelle professioni girovaghe, mentre anche in Inghilterra erano prese iniziative simili. Solo con tale concertazione legislativa, dunque, il traffico subì un duro colpo testimoniato dai dati ufficiali<sup>32</sup>. Secondo i calcoli del conte Tornello, ambasciatore italiano a Parigi, nel 1870 i musicisti ambulanti italiani presenti sul suolo francese erano oltre 3.000, mentre nel 1875 non risultavano più di 800 ed alla fine del secolo erano stimati in 200-250, di cui 2 o 3 dozzine a Parigi<sup>33</sup>. Anche in Inghilterra gli "organgrinders" italiani nel 1891 erano stimati in 2.600, mentre alla fine del secolo ne erano rimasti solo un quarto. In tale nazione si era anche ridimensionato un altro turpe fenomeno, quello di giovani fanciulle che, iniziando come "dancing girls" al suono degli strumenti musicali, venivano poi avviate alla prostituzione<sup>34</sup>.

Alla fine dell'Ottocento Francesco Nitti accennava al problema nel suo *L'emi-grazione e i suoi avversari* (1888), quando parlava dei padri che, "con regolari contratti, cedevano a persone ignote i bambini che non potevano mantenere, e che andavano a Parigi, a Vienna o in America a disonorare il nome italiano". Sempre lo statista lucano riferiva, poi, che New York era piena di piccoli girovaghi, lustrascarpe, spazzacamini e strilloni di giornali, ceduti giornalmente ad un prezzo compreso tra i 100 e 200 dollari per i maschi, mentre le femmine, specialmente se graziose, dai 100 ai 500 dollari<sup>35</sup>.

In Parlamento, intanto, il problema veniva risollevato dalla interrogazione del deputato Socci, presentata il 30 novembre 1897 ed esaurita il 27 gennaio 1898³6, nonché da altri successivi interventi ed interpellanze, mentre in Francia è da segnalare l'efficace azione di Raniero Paulucci di Calboli, segretario dell'ambasciata italiana a Parigi, il quale, in vari articoli di stampa, denunciava la questione all'opinione pubblica francese, dando inizio ad una vera e propria campagna contro la "tratta dei piccoli vetrai", ripresa dalla stampa francese e italiana³7.

Alla fine dell'Ottocento, dunque, in Basilicata il fenomeno era ancora tristemente presente. Così, infatti, l'8 gennaio 1898 relazionava il procuratore del re in merito ad minori abbandonati, costretti a lasciare la madrepatria e a recarsi nelle lontane Americhe

con persone mercenarie che lì li trasportano per farne turpe, inverecondo mercato o almeno mezzo di speculazione e di guadagno. La formula in tali riscontri usata, anche quando si tratti di ragazzi sui 4 o 5 anni è la seguente: "Poiché il minorenne mostra una intelligenza non comune e potrebbe svolgersi con profitto nelle Americhe, esprime parere favorevole perché emigri". E così col mezzo di cotali sconclusionate ed antipatriottiche deliberazioni tanti e tanti minorenni abbandonano la patria, alla quale niun affetto li lega e li attrae, ed essi, a differenza di altri che pure emigrando colla patria nel cuore, alla patria mandano dalle regioni

transoceaniche il loro sospiro, danno il contingente maggiore della emigrazione permanente, ch'è la piaga più sanguinante di questa provincia<sup>38</sup>.

L'impegno legislativo contro i traffici dei minori all'estero sarebbe proseguito anche con l'inizio del nuovo secolo. Venne, infatti, approvata una legge organica sull'emigrazione, la n. 23 del 31 gennaio 1901, il cui articolo 2 vietava di arruolare, condurre o mandare all'estero, a scopo di lavoro, i fanciulli di età inferiore ai 15 anni che non risultassero provvisti del libretto di lavoro, rilasciato previa visita medica dalle autorità municipali competenti. Ma l'intervento si dimostrò alquanto inefficace: le pene erano esigue e i minori, pur giungendo al confine sprovvisti di libretto di lavoro, riuscivano facilmente ad ottenerlo dalle autorità municipali di confino. Inoltre i gruppi di fanciulli, poi, riuscivano spesso ad eludere ogni sorveglianza, espatriando senza passaporti e senza libretti di lavoro.

Comunque, agli inizi del Novecento il fenomeno non era stato ancora debellato in Basilicata. Nella seduta del Consiglio Provinciale del 23 aprile 1902, infatti, il consigliere Francesco Dagosto di Moliterno, futuro deputato, denunciò la "tratta di piccoli bianchi", in virtù della quale molti genitori letteralmente vendevano i propri bambini<sup>39</sup>.

### **Note**

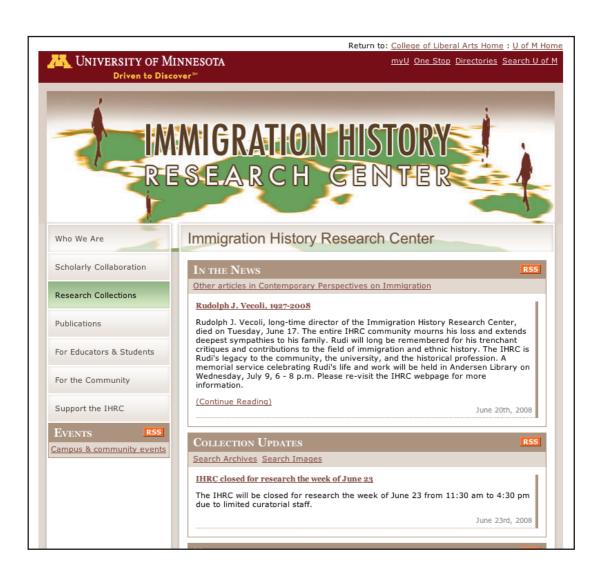
- Sui fanciulli italiani, specialmente del circondario di Sora, facente parte oggi della provincia di Frosinone, si veda l'interessante saggio di Maria Rosa Protasi, *I fanciulli italiani nelle vetrerie francesi: emigrazione e tratta minorile nel circondario di Sora agli inizi del Novecento*, "Studi Emigrazione", 134 (1999), pp. 194-241.
- <sup>2</sup> Cfr. John Zucchi, *The Little Slaves of the Harp*, Montreal-Kingston, McGill-Queen's University Press, 1992; Id., "Les petits Italiens". Italian child street musicians in Paris, 1815-1875, "Studi Emigrazione", 97 (1990), pp. 27-52. Sul fenomeno dei piccoli italiani girovaghi, già presenti nei primi anni dell'Ottocento in Inghilterra, si veda anche Massimo Angelini, Suonatori ambulanti all'estero nel XIX secolo, considerazioni sul caso della Val Graveglia, "Studi Emigrazione", 106 (1992), pp. 309-318.
- Società Italiana di Beneficenza di Parigi, Rapporto sulla situazione dei piccoli italiani presentato dai signori amministratori, membri della Commissione Bixio, Cerreti, Fortina, Ronna, Cavaglion, Potenza, Tip. Santanello, 1868, riportato in La Basilicata e il "Nuovo Mondo", a cura di Enzo Vinicio Alliegro, Potenza, Quaderni di documentazione regionale, 2001, pp. 463-481.
- <sup>4</sup> M. Angelini, Suonatori ambulanti, cit.
- Lettera del prefetto di Potenza al Ministero degli Affari Esteri del 2 giugno 1870, in Archivio di Stato di Potenza (d'ora in poi ASP), Pubblica Sicurezza, 1870, Cat.13.
- Lettera di Giuseppe Rago al prefetto di Potenza del 4 maggio 1870, in ASP, Pubblica Sicurezza, 1870, Cat.13. Per le liste dei musicanti italiani negli Stati Uniti nella seconda metà dell'Ottocento si veda Ministero Affari Esteri, Archivio storico-doplomatico, B. 770.
- Lettera del Ministero degli Affari Esteri, Direzione Generale dei Consolati e del Commer-

206 Michele Strazza

- cio, alla Regia Prefettura di Basilicata del 2 settembre 1870, in ASP, Pubblica Sicurezza, 1870, Cat.13.
- Lettera del prefetto di Potenza al Ministero degli Affari Esteri del 2 giugno 1870, in ASP, Pubblica Sicurezza, 1870, Cat.13.
- Lettera del Ministero degli Affari Esteri alla Prefettura di Basilicata del 14 gennaio 1871, in ASP, Pubblica Sicurezza, 1870, Cat.13.
- Lettera dell'Amministrazione Comunale di Corleto Perticara al prefetto di Potenza dell'08 luglio 1870, in ASP, Pubblica Sicurezza, 1870, Cat.13.
- Lettera del prefetto di Potenza al sindaco di Corleto Perticara del 25 maggio 1870, in ASP, Pubblica Sicurezza, 1870, Cat.13.
- Lettera del Ministero degli Affari Esteri al Prefetto di Potenza del 15.12.1870, in ASP, Pubblica Sicurezza, 1870, Cat.13.
- <sup>13</sup> A Parigi gli alberghi erano, in genere, situati presso piazza Maubert ed al Pantheon.
- Il 27 dicembre 1867 la Prefettura di Parigi fece tradurre al Consolato Generale d'Italia per rimpatrio i seguenti ragazzi lucani, musicanti girovaghi che esercitavano a Parigi l'accattonaggio "per conto di speculatori": Dell'Aquila Raffaele di anni 9 di Calvello, Guerrieri Antonio di anni 9 di Calvello, Varallo Giacomo Antonio di anni 14 di Marsicovetere, Leone Nicola di anni 10 di Laurenzana, Di Pasquale Lorenzo di anni 13 di Marsicovetere, Passalacqua Luigi di anni 10 di Marsicovetere, Spacuccio Rocco di anni 9 di Marsicovetere (Allegato al rapporto della Società Italiana di Beneficenza di Parigi).
- Lettera del Ministero degli Affari Esteri alla Prefettura di Basilicata del 20 Dicembre 1870, in ASP, Pubblica Sicurezza, 1870, Cat.13.
- Lettera del Ministero degli Affari Esteri alla Prefettura di Basilicata del 20 Dicembre 1870, in ASP, Pubblica Sicurezza, 1870, Cat.13.
- La lettera è allegata al rapporto della Società Italiana di Beneficenza di Parigi.
- <sup>18</sup> Gregorio Angelini, Progetto di ricerca regionale sull'emigrazione, "Basilicata Regione Notizie", n. 1-2 (1998), p. 124.
- Francois Lenormant, A travers l'Apulie et la Lucanie. Notes de Voyages, Paris, Levy, 1883.
  Per la traduzione in italiano cfr. Giustino Fortunato, Venosa e Melfi, Roma, Botta, 1883.
- Lettera del prefetto di Potenza al Ministero degli Affari Esteri del 27 gennaio 1870, in ASP, Pubblica Sicurezza, 1870, Cat.13.
- Comunicazione della Questura di Genova alla Prefettura di Basilicata del 22 ottobre 1869, in ASP, Pubblica Sicurezza, 1870, Cat.13.
- <sup>22</sup> F. Lenormant, A travers l'Apulie et la Lucanie, cit.
- Lettera del Ministero degli Affari Esteri alla Prefettura di Basilicata del 9 maggio 1870, in ASP, Pubblica Sicurezza, 1870, Cat.13.
- Lettera del Ministero dell'Interno, Direzione Generale di Pubblica Sicurezza, al prefetto di Potenza del 14 maggio 1868, in ASP, Pubblica Sicurezza, 1870, Cat.13.
- <sup>25</sup> Atti Parlamentari, Senato del Regno, Sessione 1867-1868, n. 183.
- Zeffiro Ciuffoletti Maurizio Degl'Innocenti, L'emigrazione nella storia d'Italia, 1868/1975, Firenze, Vallecchi, 1978, I, pp. 10-11.
- Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, XI Legislatura, Documenti, Relazioni, Disegni di legge, sessione del 1871 73, stampato n.142. La Giunta, presieduta da Piroli, era composta dai deputati Boselli, Lacava, Oliva, Ruggeri, Ricci, Guerzoni. Alla relazione, presentata alla Camera il 19 marzo 1873, era allegato un interessante Elenco nominativo delle persone che sogliono condurre fanciulli all'estero. Anche Raniero Paulucci di Calboli si occupò della questione nello scritto, pubblicato a Città di Castello nel 1893, I girovaghi italiani in Inghilterra ed i suonatori ambulanti. Appunti storico critici.
- L'articolo 1 della Legge 21 dicembre 1873 recitava "Chiunque affidi o, a qualsiasi titolo, consegni a nazionali o stranieri individui dell'uno o dell'altro sesso minori di anni

diciotto, benché propri figli o amministrati, e chiunque, nazionale e straniero, li riceva allo scopo di impiegarli nel regno in qualunque modo e sotto qualunque denominazione nell'esercizio di professioni girovaghe, quali quelle di saltimbanchi, ciurmatari, ciarlatani, suonatori o cantanti ambulanti, saltatori di corda, indovini o spiegatori di sogni, espositori di animali, questuanti o simili, sarà punito col carcere da uno a tre mesi e con la multa da cinquanta a duecentocinquanta lire".

- Lettera del sindaco di Marsicovetere al prefetto di Potenza del 18 marzo 1870, in ASP, Pubblica Sicurezza, 1870, Cat.13.
- <sup>30</sup> Lettera del Ministero degli Affari Esteri alla Prefettura di Basilicata del 9 maggio 1870, in ASP, Pubblica Sicurezza, 1870, Cat.13.
- <sup>31</sup> Per l'intervento del Prefetto cfr. Atti del Consiglio Provinciale di Basilicata per l'anno 1868, Potenza, Stab. Tip. Vincenzo Santanello, 1869.
- Secondo John Zucchi (vedi nota 2), invece, la drastica riduzione del fenomeno, più che il risultato delle iniziative legislative, sarebbe stata la conseguenza soprattutto dei cambiamenti economici e sociali, intervenuti tanto nei Paesi di destinazione, quanto in quelli di partenza. Furono, infatti, altre mete migratorie ed altre occupazioni lucrative quelle cui aspirarono gli emigranti italiani e gli stessi fanciulli vennero attratti in un mercato produttivo (vedi industria tessile) che, pur continuandoli a sfruttare, non dava più problemi di ordine pubblico. La tesi finale dell'autore è quella che "l'accettabilità sociale" del perdurante sfruttamento minorile avrebbe, in definitiva, svelato la effettiva preoccupazione, di mero ordine sociale, che vi era dietro la consueta pietà per la sorte dei piccoli italiani.
- M.R. Protasi, I fanciulli italiani nelle vetrerie francesi, cit.
- Si veda in proposito Tratta di fanciulli e di fanciulle nel Mezzogiorno, "Corriere della Sera", 29 novembre 1901. Anche il Rapporto sulla situazione dei piccoli italiani (vedi n. 4) fornisce una testimonianza a riguardo, allegando una lettera del console generale d'Italia a Londra al sotto-prefetto del circondario di Chiavari nella quale si parla di una ragazza sedicenne, deceduta nel giugno del 1867 in un ospedale londinese ed "affetta da mal venereo", passata "all'altra vita senza neanco ricevere i conforti della Religione, e ciò per l'incuria e trascuratezza del detto tristo padrone, il quale ha presentato un conto di spese di vitto, di medicine, di spese fatte per farla accompagnare dai dottori, e per farla seppellire "
- Francesco Saverio Nitti, L'Emigrazione e i suoi avversari, Torino-Napoli, L. Roux e C., 1888 (ora in Scritti sulla questione meridionale, Bari, Laterza, 1958).
- 36 Camera dei Deputati, Atti Parlamentari, XX Legislatura, 1° sessione, 1897-98 (Discussioni: Piccoli operai italiani in Francia), Interrogazione del deputato Socci.
- <sup>37</sup> Cfr. La traite des petits Italiens en France, "Revue des Revues", 1 settembre 1897.
- Discorso inaugurale dell'Amministrazione della Giustizia del Circondario di Potenza, Potenza, Tip. Arcangelo Pomarici, 1898.
- <sup>39</sup> Enzo Vinicio Alliegro, *Emigrazione e processi di mutamento nelle culture locali. Problemi e prospettive per la ricerca storico-antropologica*, in AA.VV., *Zanardelli e la Basilicata cento anni dopo*, Potenza, Consiglio Regionale della Basilicata, 2003, p. 29.



# http://www.ihrc.umn.edu/

## **ARCHIVI**

# L'Immigration History Research Center di Minneapolis

Matteo Pretelli

L'Immigration History Research Center è uno dei più importati archivi al mondo per lo studio delle migrazioni¹. Istituito nel 1965, è situato dal 2000 presso il bellissimo edificio della Elmer Andersen Library del College of Liberal Arts presso la University of Minnesota a Minneapolis, nello stato del Minnesota.

Il centro è diventato un riferimento fondamentale per chi si occupa di migrazioni grazie al lavoro del suo precedente direttore, il noto studioso Rudolph Vecoli, il quale negli anni ha raccolto una serie impressionate di fonti documentarie relative all'esperienza migratoria di molti dei principali gruppi nazionali europei partiti alla volta degli Stati Uniti nell'Ottocento e nel Novecento. Particolarmente ricchi sono i materiali relativi ai flussi degli italiani, cioè uno dei gruppi più numeroso ad insediarsi negli Stati Uniti. Anche lo studio dei rifugiati politici ha presso il centro una notevole importanza, rispecchiando la tradizionale politica di accoglienza dello stato del Minnesota di questa particolare categoria di migranti. Non casualmente, Minneapolis ospita una delle principali comunità somale del paese, visto che in molti vennero accolti dopo lo scoppio della guerra civile nella terra di origine agli inizi degli anni Novanta.

Per i ricercatori l'accesso alle fonti documentarie dell'IHRC è estremamente semplice. Le collezioni sono indicizzate e facilmente consultabili online in ordine alfabetico², oppure rispetto ai diversi gruppi etnici³. L'IHRC è anche il luogo dove è possibile consultare il maggior numero di giornali e periodici etnici, cioè una delle fonti più importanti per chi si occupa di emigrazione. Al fine di preservarne la conservazione molte di queste collezioni sono consultabili solo su microfilm (sono anche riproducibili ed acquistabili), mentre se ne può facilmente scorrere la lista in base ai rispettivi gruppi etnici⁴. I ricercatori possono avvalersi anche dei volumi della biblioteca presso la quale l'IHRC è collocato e che, in ogni caso, si trova a due passi dalla Wilson Library, cioè la principale biblioteca del campus la cui consultazione dei volumi è a scaffale aperto e libera.

Infine, il centro offre una sezione di documenti digitalizzati on-line<sup>5</sup>, mentre facilita la consultazione dei propri materiali attraverso la concessione ai ricercatori di borse di studio per brevi permanenze a Minnepolis per scopi di ricerca<sup>6</sup>. Il sito dell'IHCR presenta una serie di link utili come quello che rimanda alle principali conferenze internazionali relative al tema dell'immigrazione<sup>7</sup> o a quello in cui sono pubblicizzati *call for papers*<sup>8</sup>.

210 Matteo Pretelli

L'IHRC non si rivolge soltanto agli studiosi ma anche alla comunità locale, la quale è invitata a prendere parte alle iniziative del centro, mentre le è dedicata una sezione specifica del sito<sup>9</sup>. Non casualmente molti cittadini – soprattutto pensionati – prestano il proprio lavoro di volontariato presso l'archivio. Infine, l'IHRC offre il proprio sostegno ai cittadini che sono intenzionati a ricostruire l'origine etnica della propria famiglia<sup>10</sup>.

Grazie all'attivismo di Donna R. Gabaccia, una delle più eminenti studiose di emigrazioni e dal 2002 direttrice del centro, l'Immigration History Research Center, oltre che un archivio, è oggi un vero e proprio centro culturale. Ospite di studiosi internazionali, come l'italo-canadese Sonia Cancian (SSHRC Postdoctoral Fellow) o la polacca Anna Mazurkiewicz (Kosciuszko Foundation Scholar), l'IHRC offre settimanalmente interventi scientifici in due tipi di seminari: i Global REM (Race, Ethnicity, Migrations) Seminars con un approccio interdisciplinare, visto che propone lectures di studiosi che si occupano di emigrazione nelle diverse discipline; i Research in Progress Seminars, che presentano il lavoro "in progress" di ricercatori che stanno svolgendo ricerche presso lo stesso IHRC. In generale, il centro favorisce l'incontro e il dibattito multidisciplinare fra gli studiosi, così come lo scambio intellettuale con insegnanti, studenti, fotografi e registi.

Infine, il sito dell'IHRC si presta ad approfondimenti per studiosi e studenti, visto che la pagina iniziale ospita un interessante blog in cui sono presenti interventi che trattano temi legati soprattutto alla contemporaneità della storia delle migrazioni.

### Note

- 1 http://www.ihrc.umn.edu/.
- http://www.ihrc.umn.edu/research/vitrage/index.html.
- http://www.ihrc.umn.edu/research/g1991/index.html.
- http://www.ihrc.umn.edu/research/periodicals.html.
- 5 http://www.ihrc.umn.edu/research/collage.html.
- 6 http://www.ihrc.umn.edu/educators/fellowships.html.
- http://www.ihrc.umn.edu/scholarly/researchopps.htm.l
- 8 http://www.ihrc.umn.edu/scholarly/callpapers.html.
- http://www.ihrc.umn.edu/community/.
- http://www.ihrc.umn.edu/research/collage.html.

Giovanni Pizzorusso

# Religione cattolica, nazionalità, emigrazione italiana verso gli Stati Uniti in una lettera a Giovanni Battista Scalabrini del 1891

Quando un ricercatore, scorrendo un registro di copie di lettere - un'ininterrotta sequenza di documenti messi l'uno dietro l'altro che mette a dura prova la sua capacità di resistenza - s'imbatte in una frase, evidenziata dal grassetto e dai caratteri inconsuetamente grandi, che recita: "Questa lettera non va protocollata", non può non essere sollecitato a leggerla con attenzione. Quando poi la lettera è scritta dal cardinale prefetto della Congregazione "de Propaganda Fide", Giovanni Simeoni, al vescovo di Piacenza Giovanni Battista Scalabrini, il fondatore della Congregazione dei Missionari di San Carlo per gli emigrati, il suddetto ricercatore, che per anni ha schedato documenti sull'emigrazione italiana negli archivi della Santa Sede<sup>1</sup>, non può fare a meno di chiedersi quale sia la particolarità e l'importanza della lettera che ha di fronte. Pubblicandola in questa sede non si vuole esibire una trouvaille archivistica prima ignota. I depositi che conservano la corrispondenza di Scalabrini potranno forse riconsegnarci l'originale. Quello che ci è parso importante è il nodo concettuale della lettera che costituisce una chiave per inquadrare l'interesse della Chiesa nell'assistenza agli emigrati e per valutare una delle principali caratteristiche dell'esperienza italiana in questo fenomeno che interessa numerose popolazioni cattoliche (dagli irlandesi ai tedeschi, dai ruteni ai boemi e agli ungheresi) tra Otto e Novecento.

Vediamo quindi subito il testo integrale della breve, ma incisiva missiva del 13 agosto 1891 del cardinale Simeoni<sup>2</sup> a Scalabrini:

Non sarà grave alla S.V. che per quella benevolenza e deferenza ch'io porto alla sua degna persona le faccia confidenzialmente conoscere dei lamenti che gravi ed altolocati personaggi mi hanno fatto sul contegno tenuto in missione da alcuni alunni di cotesto Istituto di Piacenza. Si è detto che i medesimi, facendo prova di un falso patriottismo abbiano mostrate idee politiche poco in armonia coi noti sentimen- [610r-610v] ti del S. Padre, che debbono essere guida impetreribile [sic! recte impreteribile] di ogni buon cattolico e specialmente di ecclesiastici addetti all'alto ufficio della cura delle anime. Prego la S.V. ad esercitare anche su questo punto la più assennata viliganza [sic! recte vigilanza], acciocché gli alunni dello Istituto mantenendosi esclusivamente nelle attribuzioni del sacro ministero e mostrandosi in ogni atto schiettamente ossequenti al S. Padre, rimuovevano [sic! recte rimuovano] da sé ogni dubbio e possano, coll'aiuto di Dio, compiere quel bene che si sono proposti a vantaggio spirituale degli emigrati italiani. Non le dissimulo che il S. Padre è ben geloso di questa perfetta disciplina che deve regnare special-

212 Giovanni Pizzorusso

mente tra il clero, ed egli sarebbe assai sfavorevolmente impressionato da ogni atto comunque contrario. Ho piena fiducia che la S.V. saprà nel suo zelo, nella sua prudenza rimediare con prontezza a qualsiasi inconveniente possa essersi verificato, e vorrà dare con fermezza al suo Istituto quell'indirizzo, che solo potrà metterlo in grado di riuscire utile all'alta Missione, per cui si è eretto<sup>3</sup>.

Quello che colpisce in questa lettera è il problema centrale implicito nell'opera promossa da Scalabrini di assistenza spirituale agli emigranti italiani e di elaborazione di una pastorale specificamente rivolta ad essi. Da un lato, nell'ambito della politica del papato verso le componenti cattoliche nel continente americano, la presenza del clero italiano all'interno delle parrocchie etniche o nazionali (cioè non territoriali, ma destinate ai fedeli di una nazione curati spiritualmente da religiosi connazionali) deve servire per mantenere gli emigrati nella fede cattolica evitando sia che si perdano nel mondo protestante, sia che modifichino pratiche religiose e cultuali alle quali erano abituati nella madrepatria. Dall'altro lato però si mette in guardia Scalabrini e, attraverso lui, i missionari della sua Congregazione dal "falso patriottismo" che porta a idee non confacenti con quelle espresse da Leone XIII. Quali siano queste idee ce lo dice una lettera di poco successiva (7 settembre 1891) di Simeoni a Michael Augustin Corrigan, l'arcivescovo di New York, la città e la diocesi dove passa la maggior parte del flusso migratorio dall'Europa:

Nel mio vivo interesse che i poveri emigrati italiani abbiano nei paesi che vanno a colinizzare [sic! recte colonizzare] quell'assistenza spirituale che ne mantenga la fede, vidi sorgere con mia grande soddisfazione l'Istituto di Piacenza, dal quale almeno per gli emigrati dell'Alta Italia, mi riprometto non poco bene. Per assicurare quindi a quel nascente Istituto un indirizzo sicuro e conforme all'alto scopo, cui mira, mi preme rilevare con prontezza e correggere qualsiasi inconveniente si verifichi per avventura da parte dei suoi alunni [cioè i missionari]. Sarei pertanto a pregare la S.V. di volermi significare se la condotta dei sacerdoti dell'Istituto di Piacenza, che si ritrovano nella sua Archidiocesi sia di sua perfetta soddisfazione e se i medesimi abbiano mai dato a divedere sentimenti politici meno conformi alle idee del S. Padre e che possano tacciarsi di liberalismo<sup>4</sup>.

Al centro della questione vi è dunque il fatto che gli italiani sono una comunità nazionale di cattolici da difendere, ma sono anche i sudditi di uno Stato che ha fatto del liberalismo la base ideologica per il raggiungimento di un'ideale di patria che si è posta in rotta collisione con la Chiesa, privando quest'ultima del suo potere temporale e stimolando una virulenta risposta da parte del papato a livello internazionale<sup>5</sup>. Dunque l'idea della difesa della religione cattolica presso le popolazioni emigrate, identificate per la loro fede e la loro lingua in "nationes" devote al papa,

nel caso degli italiani può essere un'arma a doppio taglio perché la madrepatria, la terra d'origine, non appare più – dopo il Risorgimento - quel territorio nel quale la giurisdizione spirituale pontificia si esercita su sudditi-fedeli devoti. In esso, anzi, lo spettro della decristianizzazione, dell'ignoranza dei riti e delle liturgie è più vivo che mai<sup>7</sup>. Inoltre la monarchia sabauda e le gerarchie statali sono i nemici usurpatori con i quali non si vuol collaborare neppure ai fini dell'espansione del cattolicesimo, come dimostra il rifiuto di Propaganda Fide, sempre nel 1891, di accondiscendere alla richiesta del generale Oreste Baratieri, sfortunato protagonista dell'espansionismo coloniale crispino, riservatamente comunicata al papa per intervento proprio di Scalabrini, di inviare missionari per l'assistenza degli italiani in Eritrea<sup>8</sup>.

Alla fine dell'anno, l'11 dicembre 1891, il cardinale Simeoni torna a raccomandarsi a Scalabrini affinché i suoi missionari non fomentino lo spirito nazionale, scegliendo "di opporsi piuttosto che favorire le pubbliche feste degli italiani in poca armonia cogli usi americani e di significato politico", anche in vista di un migliore inserimento nelle parrocchie e diocesi statunitensi9. Proprio in quell'anno 1891 Scalabrini svolge in varie città italiane numerose conferenze sul tema religione e patria, volendo sia dimostrare come il clero non si opponga alla nazione italiana e anzi possa svolgere una preziosa opera di assistenza e di unione tra la madrepatria e le comunità immigrate, sia spingere il laicato cattolico per la costituzione della società San Raffaele di sostegno agli emigrati, sull'esempio tedesco promosso da Peter Paul Cahensly sul quale tuttavia la Chiesa non è entusiasta né a Roma, né a New York<sup>10</sup>. Al contempo in America, dopo i primi entusiasmi, gli scalabriniani conoscono le difficoltà derivanti dal rapporto con clero e gerarchia locali, nonché da questioni economiche che hanno affrontato con troppa leggerezza. Il 1891 è un anno di fitta corrispondenza tra Scalabrini e Corrigan, personalità di forti idee confrontate apertamente e non senza polemiche, anche spicciole<sup>11</sup>. Di fronte ai progetti di Scalabrini, Corrigan raccomanda di conoscere bene la realtà americana cercando di far presenti le differenze con l'Italia e le particolarità, ad esempio, nel rapporto clero-fedeli.

La lettera confidenziale di Simeoni a Scalabrini non ci presenta nessun caso concreto, nessuna vicenda specifica, ma mette in evidenza questa contraddizione interna, tipica della comunità italiana, "nazione" la cui secolare religiosità e attaccamento al cattolicesimo andava difesa e rinforzata (anche nella Penisola<sup>12</sup>), ma che in quegli anni maturava anche un'idea di patria nuova, non consona alla secolare fedeltà alla Chiesa e addirittura alternativa ad essa. L'intreccio tra le difficoltà politiche e le differenze socio-culturali (in particolare tra Italia del Nord e del Sud<sup>13</sup>) ricadeva sulle spalle di Scalabrini, vescovo rispettoso della e rispettato dalla autorità ecclesiastica vaticana e americana, nel suo pertinace sforzo di creare una rete di assistenza religiosa e sociale per gli emigrati italiani, anche a costo di coinvolgere in qualche misura le istituzioni statali italiane. I consigli (non ufficiali, in quanto la lettera non è protocollata, ma nondimeno emanati dal porporato nella sua funzione di prefetto, in quanto

214 Giovanni Pizzorusso

la lettera è copiata nei registri) che il cardinale Simeoni – con tutto il peso del suo ruolo curiale di prefetto del dicastero missionario, nonché di "protettore" informale della Congregazione scalabriniana<sup>14</sup> – invia al vescovo di Piacenza mostrano come la Chiesa tenga a non rinunciare all'opportunità di espansione del cattolicesimo che l'emigrazione italiana consente nel Nuovo Mondo, ma al contempo non voglia, neppure indirettamente, rinforzare un'idea di patria che si è formata sulle rovine dello Stato temporale del papa. In conclusione questi documenti lasciano un dilemma che Scalabrini, ma in definitiva tutta la Chiesa cattolica, si trova costantemente davanti a sé: gli emigranti dalla Penisola sono cattolici italiani, come li vede il papa, o italiani cattolici, come li vedono i vescovi americani?

### **Note**

- Le ricerche d'archivio, condotte insieme a Matteo Sanfilippo, auspice il padre scalabrinia no Gianfausto Rosoli prematuramente scomparso direttore del Centro Studi Emigrazione di Roma, hanno portato alla redazione dei seguenti inventari: Giovanni Pizzorusso Matteo Sanfilippo, *Inventario delle fonti vaticane per la storia dell'emigrazione e dei gruppi etnici nel Nord America: il Canada (1878-1922)*, "Studi Emigrazione", XXXI, 116 (dicembre 1994, numero monografico); *Fonti ecclesiastiche per la storia dell'emigrazione e dei gruppi etnici nel Nord America: gli Stati Uniti (1893-1922)*, a cura di Matteo Sanfilippo, "Studi Emigrazione", XXXII, 120 (dicembre 1995, numero monografico), *Fonti ecclesiastiche romane per lo studio dell'emigrazione italiana in Nord America (1642-1922)*, a cura di Giovanni Pizzorusso e Matteo Sanfilippo, "Studi Emigrazione", XXXIII, 124 (dicembre 1996, numero monografico). I documenti che qui si pubblicano costituiscono una piccola integrazione a questi lavori.
- Si ricordi che, sino al 1908, sia le diocesi del Nord America, sia la Congregazione scalabriniana erano poste sotto la giurisdizione della Congregazione "de Propaganda Fide", il dicastero della Curia pontificia preposto alla giurisdizione sulle missioni, di cui Simeoni fu per decenni ai vertici, come segretario dal 1868 al 1875 e poi come prefetto dal 1878 alla morte (14 gennaio 1892) attraverso i lunghi pontificati Pio IX e Leone XIII.
- <sup>3</sup> Archivio storico della Congregazione "de Propaganda Fide" (d'ora in poi APF), Lettere, vol. 387, f. 610rv.
- <sup>4</sup> APF, Lettere, vol. 387, f. 727v.
- <sup>5</sup> Cfr., per un esempio statunitense, Giovanni Pizzorusso, *I cattolici nordamericani e* La sovranità temporale dei romani pontefici (1860-1864), in *Gli Stati Uniti e l'Unità d'Italia*, a cura di Daniele Fiorentino e Matteo Sanfilippo, Roma, Gangemi, 2004, pp. 113-124 e, in un quadro più generale, Matteo Sanfilippo, *L'affermazione del cattolicesimo nel Nord America*. *Elite, emigranti e Chiesa cattolica negli Stati Uniti e in Canada*, 1750-1920, Viterbo, Sette Città, 2003 e Peter D'Agostino, *Rome in America*. *Transnational Catholic Ideology from Risorgimento to Fascism*, Chapel Hill-London, The University of North Carolina Press, 2004.
- Questa identificazione ha una lunga tradizione fin dal Medioevo, cfr. Roland Jacques, Des nations à évangéliser. Genèse de la mission catholique pour l'Extrême-Orient, Paris, Les Editions du Cerf, 2003, e Giovanni Pizzorusso, La Chiesa cattolica e le "nationes": etnie

- autoctone, etnie migranti, in Giovanni Pizzorusso-Matteo Sanfilippo, Dagli indiani agli emigranti. L'attenzione della Chiesa romana al Nuovo Mondo, 1492-1908, Viterbo, Sette Città, 2005, pp. 7-22.
- Lo notano gli stessi vescovi americani ricevendo gli emigrati italiani nelle loro diocesi, vedi G. Pizzorusso M. Sanfilippo, *Dagli indiani agli emigranti*, cit., e *Scalabrini e le missioni moderne. Scritti e carteggi*, a cura di Silvano Tomasi e Gianfausto Rosoli, Torino, SEI, 1997, p. 268.
- La richiesta era formulata dal generale italiano, attraverso il vescovo piacentino, perché ufficialmente il "tristissimo" governo italiano non voleva missionari. Propaganda replicò che il territorio faceva parte di un vicariato apostolico retto dai lazzaristi francesi e non voleva creare complicazioni con loro. Scalabrini aveva già fatto preparare a Piacenza un giovane seminarista etiope per rientrare nel suo paese. L'iniziativa però fallì e il giovane fu inviato al Collegio asiatico di Napoli, cfr. Mario Francesconi, *Giovanni Battista Scalabrini*, Roma, Città Nuova editrice, 1985, pp. 1032-1033.
- APF, Lettere, vol. 387, ff. 897v-898r. In questa stessa lettera Simeoni ribadisce la contrarietà della Santa Sede al progetto abissino di Scalabrini sopra citato, perché "riuscirebbe cosa piena d'imbarazzi e di difficoltà", *ibid*.
- Cfr. Scalabrini e le migrazioni moderne, pp. 80-93 e M. Francesconi, Giovanni Battista Scalabrini, p. 1128-1147. Per una comprensione più generale si vedano gli scritti di Gianfausto Rosoli, Insieme oltre le frontiere. Momenti e figure dell'azione della Chiesa tra gli emigrati italiani nei secoli XIX e XX, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1996.
- Per il carteggio cfr. Scalabrini e le migrazioni moderne, pp. 237-305, in particolare pp. 267-285. L'amicizia e la stima tra i due prelati, che nel 1890 passano qualche giorno insieme a Levico Terme (ibid., pp. 263-265), è certificata da espressioni quali "l'E.V. oramai mi conosce fino al midollo" (Corrigan a Scalabrini, 31 agosto 1891, ibid., p. 281) oppure - ricevendo Scalabrini uno scritto di Corrigan sul catechismo, elaborato per mostrare le differenze nell'insegnamento religioso tra Italia e Stati Uniti - dall'esclamazione del vescovo di Piacenza "Bravo, Bravissimo Monsignore", osservando che "in Italia resteranno sorpresi di vedere l'Arciv[escov]o di New York scrivere bene come e più di un italiano istruito" (Scalabrini a Corrigan, 18 marzo 1891, *ibid.*, p. 273). Ma ciò non impedisce un duro attacco da parte di Scalabrini che nel 1894 accusa Corrigan di ostacolare i missionari della sua Congregazione (Scalabrini a Corrigan, 5 febbraio 1894, ibid., pp. 291-293); possiamo però constatare come tre anni dopo la "nubecola" sia svanita come "bolla di sapone" (Corrigan a Scalabrini, 1º ottobre 1897, ibid., p. 295), anche perché le irregolarità amministrative del missionario Felice Morelli si erano rivelate vere e la stessa Congregazione "de Propaganda Fide" aveva dato atto a Corrigan di aver reagito con misura nei confronti di Scalabrini che "forse per un eccitamento troppo vivo della fantasia" aveva esagerato nell'accusarlo, cfr. il dossier Addebiti a carico de' missionari Piacentini e loro opere. Reclami [degli] Italiani negli Stati Uniti, APF, Nuova Serie, vol. 332 (1905), rubrica 153, ff. 1r-398v, in particolare
- Peter D'Agostino, Orthodoxy or Decorum? Missionary Discourse, Religious Representations, and Historical Knowledge, "Church History", 72, 4 (2003), pp. 702-735.
- Gianfausto Rosoli, Chiesa ed emigrazione meridionale, in Id., Insieme oltre le frontiere, cit., pp. 119-154.
- Il primo cardinale protettore ufficiale degli scalabriniani sarà l'arcivescovo di Firenze Agostino Bausa, nominato il 30 settembre 1892, dopo la morte di Simeoni.

Via Mazzini, 87 - 01100 Viterbo Tel. 0761.304967 Fax 0761.303020 http://www.libreriafernandez.it info@libreriafernandez. it

Una nuova grande libreria on line

# WWW.LIBRERIAFERNANDEZ.IT



LIBRERIA FERNANDEZ

#### **CONVEGNI**

# The Cultures of Migration, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, 22-24 giugno 2007

Stefano Luconi

Nell'ottica della trasformazione dell'Italia da terra d'emigrazione a paese d'immigrazione, il convegno – organizzato da Graziella Parati e Anthony Julian Tamburri – si è proposto di stimolare un'analisi delle culture dei migranti in una prospettiva comparata tra gli italiani che se ne sono fatti portatori, quando hanno abbandonato la penisola nei decenni dell'esodo di massa, e le minoranze extracomunitarie che, invece, le esprimono ai nostri giorni dopo avere scelto l'Italia come propria destinazione. In conseguenza di un approccio che non poteva che essere diacronico, il confronto tra queste due diverse tipologie d'esperienze è stato per lo più indiretto, con poche occasioni di raffronto diretto, come il tentativo di Elena Benelli di mettere in relazione la produzione dello scrittore italo-canadese Marco Micone, emigrato nel Quebec nel 1958, con quella dell'autrice Igiaba Scego, nata a Roma nel 1974 da profughi somali. Nel complesso, quindi, più che il contenuto delle singole relazioni, è stata in genere la struttura stessa del consesso che, attraverso l'alternarsi degli interventi, ha in genere proposto un intreccio deliberato di riflessioni sull'emigrazione dall'Italia e sull'immigrazione in questo paese.

Molti contributi si sono occupati di critica letteraria, soprattutto sul versante dell'immigrazione extracomunitaria in Italia, e di linguistica, come nel caso della relazione di Joseph Abraham Levi sulle trasformazioni morfologiche a cui è andato soggetto il dialetto veneto in Brasile a causa delle contaminazioni con la lingua portoghese. Del resto, sono proprio questi i due ambiti in cui è risaltata in maniera più evidente l'argomentazione che ha fatto da leitmotiv del convegno nel suo insieme, cioè la tesi dell'ibridizzazione dell'identità a seguito del contatto culturale tra migranti e società d'adozione. Inoltre, in entrambi i campi, ha suscitato minore problematicità, rispetto alla dimensione storiografica, il superamento di un eventuale scetticismo a trascendere la storicizzazione dei fenomeni migratori per stabilire possibili accostamenti tra vicende ambientate non soltanto in società diverse ma anche in periodi differenti.

Il convegno si è, comunque, contraddistinto per la sua pluridisciplinarità. Altre relazioni, infatti, si sono collocate nel settore della cinematografia. Per esempio, Norma Buchard ha esaminato l'eco della xenofobia emersa dalla pellicola di Reginald

218 Stefano Luconi

Barker The Italian, prodotta dalla Paramount nel 1915, in cui l'anticattolicesimo e la denuncia dell'immigrazione italiana come veicolo di diffusione del sovversivismo si intrecciano con una visione romanticizzata dell'Italia come una sorta di paradiso perduto. William Leparulo ha, invece, presentato il film Mac come un momento di svolta nella rappresentazione dell'italo-americano medio nel cinema statunitense. Tale tornante sarebbe stato segnato dall'allontanamento dal filone del crimine organizzato e dall'orientamento verso la celebrazione dell'etica del lavoro e dell'attività professionale quale forma di arte, culminata in Big Night nella raffigurazione dell'occupazione della figura di Primo come ristoratore quale forma di gratificazione personale. Come è stato mostrato da Teresa Fiore, però, l'idea del mestiere come vocazione ricorre anche nella letteratura e, in particolare, nella narrativa di John Fante, che a suo giudizio avrebbe inteso esaltare gli immigrati italiani quali artefici materiali dell'edilizia pubblica e privata statunitense. In tal modo, al di là della finzione narrativa, non priva però di numerosi elementi autobiografici, Fante avrebbe anche riscattato una delle funzioni pubbliche degli italo-americani sottraendola all'oblio, nonostante il ruolo anonimo degli immigrati e la mancanza di successi individuali in opere di costruzione spesso prive di monumentalità.

Per la loro funzione nel recuperare una delle principali attività svolte dagli italo-americani dal cono d'ombra della memoria collettiva, gli scritti di Fante possono pure assolvere a un compito di testimonianza storica. In effetti, come ha segnalato Mary Jo Bona nella sua prolusione, non poche sono le occasioni di contatto/contaminazione disciplinare tra letteratura e storia. Bona ha posto l'accento su come anche le fonti letterarie possano essere utili per comprendere l'esperienza migratoria, soprattutto quando esprimono quell'intimità delle vicende di vita personale che tende a non trasparire da una documentazione prodotta a fini ufficiali. Inoltre, Bona si è anche soffermata sul problema del riconoscimento dell'italianità della scrittura in romanzieri italo-americani che vengono talvolta considerati autori statunitensi senza una particolare connotazione etnica. Su un terreno correlato con quest'ultimo aspetto si è mossa Evelyn Ferraro, che ha sollevato il problema della possibilità di procedere a una "denazionalizzazione" del canone letterario italiano per globalizzare la letteratura di lingua italiana negli stessi termini per cui di parla di una comunità italiana mondializzata dalla presunta "diaspora" della sua popolazione.

Alcune relazioni di taglio prettamente storico, ancorché presentate spesso in forma ancora di *work in progress*, hanno gettato luce su aspetti poco conosciuti, quando non addirittura inesplorati, dell'emigrazione italiana in paesi che non vengono comunemente associati con l'esodo italiano all'estero. In tale contesto, Sherley Smith ha ricostruito la genesi dell'insediamento italiano a Tienin dopo che il governo di Roma era riuscito a strappare alla Cina una concessione costiera come riparazione per i danni subiti dalla propria legazione durante la rivolta dei boxers. Robert Buranello ha tracciato un quadro della presenza italiana in Sudafrica con particolare

riferimento ai prigionieri di guerra catturati dalle forze britanniche durante la seconda guerra mondiale. Sally Hill si è occupata della minuscola comunità italiana della Nuova Zelanda, a partire dall'arrivo dei primi pionieri con la corsa all'oro negli anni Sessanta dell'Ottocento, conferendo rilievo allo sviluppo di manifestazioni di solidarietà verso la minoranza autoctona dei maori.

Di impianto più convenzionale sono, invece, risultate la relazioni di Bénédicte Deschamps e di Emanuel Rota. La prima, ricca di esempi tratti soprattutto dall'esperienza statunitense, ha esaminato il ruolo giocato dalla stampa italiana all'estero nella costruzione di un'identità etnica basata sulla comune origine nazionale degli emigranti. La seconda si è soffermata sulle maggiori difficoltà di americanizzazione delle immigrate italiane negli Stati Uniti, a causa del loro parziale isolamento nell'ambiente domestico, rispetto all'elemento maschile delle comunità che era maggiormente in contatto con la società americana per motivi di lavoro, e sulle ripercussioni che tale fenomeno ebbe sull'integrazione dei figli. Da segnalare pure l'intervento di Claudio Cicotti sulla costituzione di una banca dati sugli autori in lingua italiana, editi e inediti, di Francia, Belgio, Lussemburgo e Germania al fine di studiare come i portatori di una cultura minoritaria, pur senza trattare necessariamente di emigrazione, si rapportino alla cultura maggioritaria di un paese che non è il proprio.

Come ha riconosciuto Bona, dopo un iter lungo e travagliato gli studi italoamericani sono stati capaci di ottenere una propria legittimazione accademica negli Stati Uniti non soltanto sul versante storiografico, ma anche su quello della critica letteraria. Da questo punto di vista, l'organizzazione di un convegno su tali tematiche al Dartmouth College – una delle più antiche e prestigiose roccaforti della cultura anglo-sassone e protestante in campo universitario – sembra di per se stessa avere dato il suggello a tale sviluppo della disciplina.



### Matteo Sanfilippo

### Problemi di storiografia dell'emigrazione italiana

Negli ultimi anni si è fatto impellente il bisogno di una nuova storia degli emigranti italiani, che comprenda tutti i secoli dal medioevo all'età contemporanea, ma l'elaborazione di una tale sintesi è stata bloccata dalla peculiare evoluzione della storiografia relativa. Questo libro cerca quindi d'identificare i problemi e i momenti del dibattito sulla questione. In particolare discute del perché siano stati poco studiati i flussi migratori nell'età moderna e del perché ci si sia concentrati sulla fase post-unitaria. Fondamentalmente questo volume non pretende di ricostruire la storia dell'emigrazione italiana, ma vuole sgomberare il terreno da tante interpretazioni ormai desuete e scavare le fondamenta per poter redigere una nuova e più completa sintesi.

3 - 978-88-7853-014-0 - 2005 - 389 p. - €18,00

### MUSEI

### La "sezione lavoro ed emigrazione" del Museo Provinciale della Vita Contadina. Cavasso Nuovo (PN)

Stefano Luconi

L'emigrazione dall'area pedemontana friulana è stata a lungo caratterizzata dall'esodo di terrazzieri e mosaicisti, lavoratori specializzati che avevano appreso il proprio mestiere fin dal Settecento nella vicina Venezia e che continuarono ad abbandonare la zona delle Prealpi Carniche – per trasferirsi prima in Austria, Germania e Francia e successivamente nelle Americhe, soprattutto in Argentina e negli Stati Uniti – anche all'interno del più ampio fenomeno dei flussi di manodopera non qualificata che contraddistinsero i decenni delle partenze di massa dalla penisola italiana. I centri di Colle, Sequals e Spilimbergo – per i mosaicisti – e di Cavasso e Fanna – per i terrazzieri – furono le principali località d'origine di questi emigranti nell'area di Pordenone. Non desta, pertanto, meraviglia che la "sezione lavoro ed emigrazione" del locale Museo Provinciale della Vita Contadina, situato presso la sede del comune di Cavasso Nuovo nel Palazzo Polcenigo-Fanna, abbia conferito particolare rilievo a queste due categorie.

Inaugurata nel 2000, la "sezione lavoro ed emigrazione" si articola in dodici ripartizioni, nelle quali sono esposti circa quattrocento pezzi tra utensili da lavoro, oggetti personali, fotografie nonché documenti pubblici e privati. Agli oramai immancabili esemplari di passaporti, pagine di diario, corrispondenza epistolare (essenziale per illustrare i canali d'informazione attraverso vie parentali), immagini di gruppi di operai in posa di fronte all'obiettivo nei cantieri o sugli altri luoghi di lavoro e petizioni per l'acquisizione della cittadinanza statunitense, che accomunano un po' tutti i musei di questo genere, si aggiungono alcune carte della Mosaic and Terrazzo Workers' Association of New York and Vicinity, il più antico sindacato dei mosaicisti e dei terrazzieri, che sono fonte d'interesse non solo per il visitatore ma anche per il ricercatore. Né manca l'altrettanto irrinunciabile settore per celebrare le realizzazioni dei friulani all'estero, sebbene la ricostruzione denoti un intento meno agiografico del consueto che lascia spazio non soltanto agli imprenditori di successo ma anche alla scrittrice per l'infanzia Syria Poletti e al pedagogo Antonio Cassettini.

Nell'accompagnare il visitatore con una serie di pannelli che spiegano e contestualizzano quando viene mostrato, l'allestimento ripercorre le vicende del fenomeno migratorio della popolazione delle Prealpi Carniche, collocandolo nell'ambito della più vasta esperienza italiana, richiamata soprattutto da grafici e planisferi con i dati

222 Stefano Luconi

quantitativi sull'esodo e sulla presenza friulana e italiana all'estero. Il percorso espositivo si dipana integrando l'ordine cronologico predominante con alcuni specifici approfondimenti tematici sincronici. La ricostruzione di questa vicenda plurisecolare attraverso i suoi grandi snodi storici è così affiancata dall'illustrazione di questioni trasversali nel tempo. Da un lato, viene definita una possibile periodizzazione delle fasi dell'esodo: la migrazione premoderna dei tessitori di panni di lana e degli ambulanti; quella preindustriale di scalpellini, boscaioli, carpentieri e dei primi terrazzieri; le partenze definitive alla volta del Brasile e quelle stagionali verso l'Europa centrale e orientale nella seconda metà dell'Ottocento; gli espatri alla volta di Francia, Argentina e Stati Uniti nel primo dopoguerra a seguito dell'esaurirsi dei flussi verso le mete precedenti e il nuovo esodo dopo il secondo conflitto mondiale. Dall'altro, viene descritta la condizione femminile – le mogli degli emigranti rimaste al paese e le donne emigranti loro stesse come balie, venditrici ambulanti o braccianti – nonché la fondamentale funzione delle scuole professionali nell'offrire quella specifica formazione richiesta da particolari mercati della manodopera.

Attenzione viene prestata anche all'emigrazione di ritorno – dopo il pensionamento, per le destinazioni europee come la Svizzera, e in occasione di congiunture economiche sfavorevoli, nel caso sudamericano e soprattutto argentino – così come alla più recente trasformazione del Friuli da luogo di partenza dei suoi abitanti a meta di immigrazione proveniente da fuori d'Italia. L'accento posto su questi ultimi aspetti, nonostante l'insistenza sull'ampio ventaglio delle attività svolte dagli espatriati dalla pedemontana pordenonese (non solo i portatori delle vocazioni professionalizzanti della zona d'origine quali terrazzieri, mosaicisti e piastrellisti, ma anche scalpellini, tagliapietre, fabbri, carpentieri, squadratori di traversine oltre che braccianti generici), risulta proficuo per evitare il rischio di una lettura dell'emigrazione quale mero "lavoro italiano all'estero" che è stato a lungo insito in numerosi musei di questo tipo.

Più in ombra restano i fattori espulsivi. Il "gi pal mont", cioè l'andare per il mondo, è presentato come il tentativo di realizzare in maniera un po' generica un "desiderio di miglior fortuna" che si sofferma raramente a definire in dettaglio le condizioni economiche di partenza. Si può ragionevolmente cogliere in questa prospettiva l'eco di un certo orgoglio friulano. Del resto, le categorie di migranti che caratterizzarono l'area pedemontana – mosaicisti e terrazzieri – costituirono per la loro alta specializzazione una sorta di aristocrazia operaia che finisce ancora oggi per essere di per se stessa motivo di vanto per la loro terra d'origine.

Nell'allestimento non trova risalto, con molta probabilità per motivi di indisponibilità di fondi anziché per scelta museologica, quella componente di supporti audiovisivi che rappresenta oramai parte integrante di percorsi espositivi analoghi negli Stati Uniti – anche quando li si trova collocati in ambienti di estensioni modeste – per la capacità che tali strumenti rivelano nel coinvolgere il visitatore pure

attraverso un rapporto di tipo interattivo. L'impostazione del museo denota anche quella dimensione locale che prevale ancora largamente in Italia. Nel caso specifico tale approccio deriva pure dal tentativo deliberato di valorizzare la microesperienza di una realtà geografica circoscritta e con una particolare formazione professionale nel settore del mosaico e del terrazzo che l'ha resa diversa da altre aree della stessa regione alle quale non la si è voluta omologare nella memoria collettiva.



## http://www.caffeinacultura.it/

# Le prime tre settimane di luglio a VITERBO

#### **MOSTRE**

## I mestieri del mare dall'Arno al Tevere: la Cooperativa di costruzioni navali dell'Idroscalo (1945-1975).

Paola Corti

Mostra fotografico-documentaria a cura di Nancy Aluigi Nannini, grafica di Federica Pistola e Lino Corti (Biblioteca "Elsa Morante", Ostia, dal 17 al 26 gennaio 2008)

In occasione del centenario della nascita del fondatore e presidente della cooperativa, ormai scomparso, la mostra illustra il lavoro svolto dalla società nel corso di circa un trentennio di attività attraverso le fotografie tratte dagli archivi privati e i documenti reperiti presso la Camera di Commercio di Roma. Nata nell'immediato dopoguerra, dopo la distruzione dell'idroscalo di Ostia per i bombardamenti bellici, la cooperativa (CNN) si è infatti trasformata alla fine degli anni Settanta quando, per il pensionamento o per la morte di molti soci fondatori, è diventata la *Canados* (Cantieri navali di Ostia), un cantiere tuttora attivo e operante nella stessa sede con oltre trecento dipendenti e con una notevole proiezione internazionale.

La mostra ricostruisce il percorso di un mestiere, quello dei mastri d'ascia e dei lavoratori del settore navale, che ha avuto uno dei suoi nuclei più consistenti e significativi nel paese d'origine della maggior parte dei soci della cooperativa: Limite sull'Arno, località tra Firenze e Pisa, che già in epoca medicea fu "il paese dei navicellari" ed è oggi la sede di un piccolo museo del lavoro navale allestito presso la locale Società canottieri, la più antica d'Italia. Da Limite sull'Arno, come da tanti altri paesi – dove la qualità del mestiere si legava a quella municipale – alla fine degli anni venti alcuni lavoratori si trasferirono sul litorale romano dapprima temporaneamente, poi in modo più stanziale, presso i cantieri di costruzione degli idrovolanti che avevano sede all'Idroscalo. La forte specializzazione del lavoro navale, come per molti altri mestieri artigiani, richiedeva infatti quella forte mobilità territoriale che è stata messa in rilievo dagli studi sull'Europa preindustriale e sulla grande emigrazione.

Per questi contenuti la mostra si colloca nel solco di quelle ricerche sull'esportazione delle competenze professionali dei mestieri qualificati che, come è ben noto, negli ultimi anni hanno avuto sviluppo in differenti realtà regionali italiane grazie alla promozione di numerose istituzioni pubbliche e private. Volte soprattutto all'analisi degli itinerari all'estero, tali analisi hanno avuto il merito di suscitare nel panorama scientifico internazionale una notevole attenzione sul contributo del lavoro italiano

226 Paola Corti

all'economia di molti paesi stranieri e sono serviti a ridefinire i contenuti del dibattito sulle migrazioni italiane. Tuttavia – proprio perché si sono concentrati in massima parte sulle trasformazioni delle migrazioni di mestiere nel corso della grande emigrazione, e sui percorsi del lavoro nei mercati internazionali – tali studi hanno lasciato sullo sfondo l'importante capitolo delle migrazioni interne e, con queste, il contributo del lavoro migrante allo sviluppo dell'economia di certe realtà territoriali italiane.

La mostra sulla cooperativa dell'Idroscalo di Ostia offre quindi un contributo allo sviluppo di nuove indagini su questi temi e dà altri spunti agli studi sul movimento cooperativo, puntando alla valorizzazione del mestiere come elemento di coesione e di associazione. La costituzione di catene migratorie professionali e territoriali, come è altrettanto noto, fu all'origine di molte attività imprenditoriali all'estero. Nel caso della CCN, invece, la catena professionale ha dato origine a una società cooperativa in Italia, in un'area come il litorale romano, caratterizzata quasi esclusivamente dal lavoro stagionale negli stabilimenti balneari, o nella ristorazione, sulla quale la guerra aveva distrutto le altre fonti di produzione economica e di occupazione. In questa situazione, prima dello sviluppo del polo aeroportuale di Fiumicino, la CNN è stata una delle poche risorse economiche locali, assieme alla Breda, l'industria meccanica oggi diventata la sede di Cineland e ben visibile a quanti raggiungono l'aeroporto di Fiumicino costeggiando la splendida area archeologica di Ostia antica. Nei pur difficili anni postbellici la cooperativa si aggiudicò infatti numerose commesse pubbliche, partecipando a gare indette dal Ministero della Marina, dalla Guardia di Finanza e dai Carabinieri, costruendo motoscafi d'altomare, motovedette, mezzi di inserimento siluri e altro. Negli stessi anni realizzò inoltre grandi pescherecci, yacht e traghetti passeggeri su richiesta di committenti privati italiani - titolari di industrie di trasformazione alimentare, notissimi costruttori edili e industriali – o stranieri – come gli emiri del Kuwait e i dipartimenti marittimi francesi – e costruì navi storiche per film italiani e stranieri.

Il percorso espositivo, che si snoda lungo un asse diacronico-tematico di dodici pannelli, parte dall'illustrazione del contesto lavorativo di partenza, del lavoro presso il "mitico" cantiere Picchiotti – importante sede di apprendistato per i mastri d'ascia locali – del tempo libero presso la Società canottieri che – nata nel 1861– è stata a sua volta un laboratorio di esercitazione professionale e di elaborazione dell'identità del lavoro dei carpentieri navali. Segue il pannello dedicato all'Idroscalo di Ostia – che non solo negli anni Trenta fu la più importante area aeroportuale per i collegamenti internazionali dal Mediterraneo e fu teatro delle mitiche imprese aviatorie di De Pinedo e Balbo – ma ospitò le più importanti società di costruzione di aerei e idrovolanti, come la SAM, la SAIMAN e l'Alalittoria. In sequenza si snodano poi i pannelli dedicati alla nascita della cooperativa, alle diverse fasi di costruzione degli scafi e delle parti meccaniche, alle commesse pubbliche, a quelle private, alle navi per il cinema, alla vita sociale e ai cerimoniali dei vari, alla trasformazione nella nuova società.

È in corso di pubblicazione il catalogo.

#### **INTERVISTE**

### Gli immigrati italiani nel cinema canadese. Un'intervista a Bruno Ramirez

Matteo Sanfilippo

Oltre venti anni fa molti studiosi dell'emigrazione italiana in Canada furono folgorati da un'opera a metà strada fra il documentario e la docu-fiction: Caffé Italia, Montréal (Montréal, ACPAV, 1985; regia di Paul Tana; sceneggiatura di Paul Tana e Bruno Ramirez). In poco meno di un'ora e mezza (ma una delle versioni circolanti raggiungeva appena i 57') lo spettatore si trovava immerso nella comunità e soprattutto nella quotidianeità "italiana" della metropoli quebecchese.

In particolare spiazzavano i primi minuti. Un cantante atticciato si scatenava sul palco nell'allora tipica atmosfera heavy metal. Alla fine del pezzo rientrava nei camerini, dove chiacchierava in inglese con due bionde groupies, ma veniva interrotto da una televisione locale. E qui scattava la prima sorpresa: l'intervista era in francese, perché aveva luogo a Montréal nel Québec, e il cantante rispondeva con il pesante accento locale.

Tutto sembrava finalmente chiarito: eravamo di fronte a un tipico caso di "americanitudine" della scena montrealese, dove alla progressiva recisione dei legami con il Canada anglofono poteva (e può) corrispondere una forte imitazione della cultura statunitense. Ma invece le sorprese non erano finite. Entrava infatti un signore anziano e il cantante lo abbracciava e iniziava a parlargli in italiano. Il nostro eroe non era infatti un clone quebecchese dei rocker statunitensi, ma Aldo Nova, alias Aldo Caporuscio, nato nel 1956 a Montréal da emigrati italiani, allora cantante e chitarrista, poi tastierista e produttore, oggi principalmente paroliere (per chi è interessato se ne trova un ritratto sulla versione inglese di wikipedia, mentre è in circolazione il suo ultimo cd: Under the Gun... A Portrait of Aldo Nova).

Nova/Caporuscio è trilingue per non aver abbandonato la lingua dei propri genitori, aver frequentato le scuole del Québec e aver sempre lavorato in inglese a mezza strada fra Canada e Stati Uniti: ha infatti prodotto Céline Dion e cantato con Jon Bon Jovi. La sua apparizione era un modo inatteso per rendere la complessità della situazione italomontrealese, la sua multi-reattività a influenze diverse, la sua storia breve e complicata. Proprio per evidenziare quest'ultima Caffè Italia proseguiva tornando indietro nel

228 Matteo Sanfilippo

tempo e ricostruendo in color seppia la nomina a re dei lavoratori immigrati del boss Antonio Cordasco (la parte più di docu-fiction), mostrando scene dei documentari sulla trasvolata atlantica di Italo Balbo, accostando interviste sul successo del made in Italy negli anni Ottanta e sugli internamenti di immigrati durante la seconda guerra mondiale.

La pellicola procedeva dunque con un continuo va e vieni fra passato e presente, fra realtà e ricordo della realtà, fra documentario classico e fiction. Nasceva infatti dalla collaborazione particolare fra Paul Tana, emigrato a undici anni a Montréal nel 1958 con la sua famiglia anconetana e divenuto un apprezzato regista, e Bruno Ramirez, nato ad Asmara nell'Eritrea italiana e spostatosi in Canada per studiare e poi insegnare la storia degli Stati Uniti e quella dei rapporti fra le nazioni nordamericane (When Workers Fight: The Politics of Industrial Relations in the Progressive Era, 1898-1916, Westport CN, Greenwood Press, 1978, tradotto come Capitale e sindacato nell'America progressista, Milano, Angeli, 1985; La vida social en angloamerica, Caracas, Instituto Panamericano de Geografia e Historia, 1988; On the Move: French-Canadian and Italian Migrants in the North Atlantic Economy, 1861-1914, Toronto, McClelland and Stewart Publishing Co., 1991; con la collaborazione di Yves Otis, Crossing the 49th Parallel: Emigration from Canada to the USA, 1900-1930, Ithaca, Cornell University Press, 2001).

Regista e co-scenneggiatore hanno formato negli anni successivi una coppia attenta ad esplorare la storia della comunità di origine italiana, cui per altro Tana aveva già dedicato un breve bozzetto nell'ambito di Les contes de la rue Berri (1977), una raccolta di corti, mentre Ramirez aveva dedicato un libro pionieristico, Les premiers Italiens de Montreal: l'origine de la Petite Italie du Québec (Montréal, Boréal Express, 1984). Dalla loro cooperazione sono nati, grazie anche alla collaborazione recitativa e drammaturgica di Tony Nardi, due film di fiction assai interessanti: La Sarrasine (1992) e La déroute (1998). Il primo in particolare ha avuto molto successo di critica e la sua sceneggiatura, firmata a quattro mani, è stata pubblicata sia in francese (Montréal; les Éditions du Boréal, 1992), sia in inglese (Toronto, Guernica, 1996). Nelle due opere gli espatriati italiani sono confrontati alle altre componenti della realtà d'oltreoceano: franco-canadese nella Sarrasine, di recente immigrazione nella Déroute. L'effetto è sostanzialmente più secco nella prima pellicola, mentre sfiora eccessivamente il melodramma nella seconda.

Infine nel 2004 Bruno Ramirez ha scritto da solo la sceneggiatura di The Canadian Duce/Il duce canadese (CBC e Les Productions Télé-Action), miniserie televisiva in quattro episodi di circa 45' l'uno, diretta da Giles Walker e andata in onda nel 2004.

Al centro di questo lavoro, presentato da Ramirez stesso per i nostri lettori (http://www. asei.eu/index.php?option=com\_content&task=view&id=44&Itemid=1), vi è un duplice interplay, quello fra il consolato fascista e la comunità immigrata, che i funzionari italiani cercano di conquistare, e quello fra quest'ultima e il governo canadese, che vede i nuovi arrivati come possibili nemici e presto lì farà rinchiudere in veri e propri campi di concentramento. Anche in questo caso i molti premi ricevuti (Chicago International Film, New York Festivals, Columbus International Film Festival, Houston International Film Festival) e l'importanza della sceneggiatura ne ha favorito la pubblicazione in inglese (Toronto, Guernica Editions, 2006), mentre l'intera serie è disponibile anche in dvd (Action Production).

La produzione cinematografica di Bruno Ramirez è dunque notevole ed è accompagnata dalla continua riflessione sulla possibilità di sfruttare il cinema peri narrare la storia. Vedi, per esempio alcuni suoi interventi a convegni e dibattiti su riviste: History, Immigration and Cinema: The Case of Montréal's Italians, in The Columbus People: Perspectives in Italian Immigration to the Americas and Australia, a cura di Lydio F. Tomasi, New York, CMS, 1994, pp. 381-390; Clio in Words and in Motion: Practices of Narrating the Past, "Journal of American History", 86, 1999, pp. 987-1014. Nel frattempo il cinema quebecchese e quello canadese hanno visto apparire altri lavori di un certo spessore legati alla presenza italiana. In alcuni casi, come Cube (1997) oppure Cypher (2002) di Vincenzo Natali tale aspetto è dovuto semplicemente alle origini del regista e d'altronde in questi film di fantascienza lo stesso côté canadese è limitato ai capitali o ai luoghi di produzione della pellicola. In altri la comunità immigrata gioca un ruolo maggiore: dall'ironia sulla mafia in The Kiss of Debt (2002, regia di Derek Diorio) con Ernest Borgnine, icona italo-statunitense, a quella sui problemi di un gay italo-montrealese in Mambo italiano (2003, regia di Émile Gaudreault dalla commedia di Steve Galluccio).

Possiamo dunque approfittare della cortesia, dell'esperienza e dell'expertise di Bruno Ramirez per tracciare un quadro della presenza italiana nella cinematografia canadese e quebecchese.

Iniziamo dunque chiedendogli quando e come è cominciata a emergere la peculiarità italiana nel cinema canadese e in quello quebecchese?

Non c'è dubbio che il contesto politico e culturale nel Canada degli anni settanta e ottanta del Novecento – caratterizzato dall'impegno multiculturale – ha favorito un atteggiamento di apertura dell'industria cinematografica e televisiva nei confronti della presenza degli immigrati nella società canadese. E ciò, da un lato ha incoraggiato giovani autori italo-canadesi a considerare il cinema come facente parte del loro orizzonte di impegno artistico e professionale; dall'altro, ha spinto autori ca-

230 Matteo Sanfilippo

nadesi, anche se timidamente, a includere personaggi italiani nei loro lavori proprio perché ci si rese conto dell'importanza della presenza italiana nel paesaggio urbano canadese. Più che "peculiarità italiana", io direi "inclusione" progressiva degli italiani nell'universo cinematografico canadese.

Che ruolo hanno giocato i registi immigrati in questa progressiva affermazione?

Nonostante il clima di apertura a cui ho appena fatto cenno, il ruolo di registi e produttori italiani è stato indispensabile. Si trattava, infatti, di bussare alla porta di enti statali e delle varie direzioni televisive presentando progetti che potessero esser reputati validi non solo per il loro contenuto etno-culturale ma anche sul piano artistico e tecnico. Quindi, che si pensi a Paul Tana e Nicola Zavaglia nel Quebec, o a Jerry Ciccoritti nell'Ontario, il lavoro di ricerca e di concezione (attingendo dalle nuove conoscenze sulla realtà degli immigrati italiani) è stato un *sine qua non* per potere arrivare a delle proposte di film reputate valide e degne di finanziamento.

Quanto hanno contato i programmi statali di sostegno alla produzione cinematografica e quanto ha giocato l'interesse della televisione, quando questa è divenuta una finanziatrice di registi, scrittori ed attori attraverso le sue serie?

In retrospettiva, *Caffé Italia, Montréal* si è avverato essere un film "storico" nel senso che – oltre alle sue qualità intrinseche – è servito da test circa l'interesse e la disponibilità degli enti statali a fornire il sostegno finanziario necessario per la produzione e la telediffusione di un'opera interamente dedicata a una minoranza immigrata. Fu anche grazie al suo successo di critica che Tana e il suo produttore (Marc Daigle) riuscirono ad ottenere l'appoggio di tali enti per la produzione dei due lungometraggi successivi (*La Sarrasine* e *La Déroute*).

Questa esperienza, che fece di Paul Tana e dei suoi film un punto di riferimento importante nel paesaggio cinematografico quebecchese, non ha avuto un corrispettivo nel Canada anglofono. Tra i pochi registi italo-canadesi e anglofoni, spicca il caso di Jerry Ciccoritti per la sua commedia *Boy Meets Girl* (1999), e più recentemente per lo sceneggiato televisivo *Lives of the Saints* (2004), basato sull'ononimo romanzo di grande successo scritto da Nino Ricci. Ma se si considera l'intera opera di Ciccoritti – in gran parte dedicata a sceneggiati televisivi su una grande varietà di temi – i suoi due lavori summenzionati costituiscono più una parentesi che il risultato di un reale impegno sul tema degli italiani in Canada.

Quali ti sembrano oggi i caratteri principali della raffigurazione canadese e quebecchese degli emigrati italiani? E c'è una significativa differenza in tale raffigurazione tra pellicole di cineasti d'origine italiana e quelle di cineasti provenienti da altri gruppi?

La produzione filmistica (o anche televisiva) rimane limitata e troppo varia per permettere di osservare una tendenza precisa. Ma in linea di massima, è lecito asserire che in quei casi in cui il film è stato concepito da autori e produttori italiani, c'è stato uno sforzo serio di raffigurare le esperienze storiche e le dinamiche identitarie attingendo a tutte le conoscenze storiche e sociologiche a disposizione. E naturalmente, la sensibilità culturale degli autori è stata fondamentale.

Chiaramente, la trilogia di Paul Tana, e lo sceneggiato televisivo *Il Duce Canadese* (prodotto da Claudio Luca), rientrano in questa categoria: e aggiungerei, anche se con qualche riserva, i due lungometraggi di Jerry Ciccoritti menzionati in precedenza.

D'altra parte, e fin dagli anni ottanta, sono stati sempre più numerosi i film di autori canadesi che contengono personaggi secondari italiani, o – come in *Léolo* di Jean-Claude Lauzon – un'Italia mitica al centro della trama. E questo si è verificato soprattutto nel Quebec. Senza volere enumerare questi film (al proposito si può vedere un mio saggio uscito su "Studi Emigrazione") direi che la raffigurazione degli italiani che ne risulta varia da un caso all'altro, in funzione della sensibilità degli autori e, a volte, dell'apporto degli attori coinvilti. E ciò spiega perché, a fianco a dei tentativi che io considero "seri" (cfr. *2 Seconds*, 1998, di Manon Briand), ci sono quelli in cui ci si lascia ricadere nei *clichés* e negli stereotipi, senza escludere l'*appeal* che il tema della mafia continua e senz'altro continuerà ad esercitare su registi e produttori, soprattutto per motivi commerciali.



## http://www.radici-press.net/

#### **SITI WEB**

Radici Anna Caprarelli

Radici si autodefinisce "rivista di attualità, cultura e civiltà italiana". Pubblicata su base bimestrale il magazine culturale esce per la prima volta nel maggio 2002. La redazione sita a Tolosa, città dalla numerosa comunità italiana, è in gran parte composta da italiani d'origine, ma si avvale anche di redattori francesi e di corrispondenti dall'Italia. Oggi la rivista è distribuita in Francia e in Canada, solo su abbonamento¹.

L'intento editoriale è di proporre una rivista d'interesse generale sia per gli italiani e i loro discendenti, sia per i tanti appassionati transalpini della cultura italiana. Mantenere viva la memoria è anche il proposito che permette alla rivista di sedurre le nuove generazioni d'italo-francesi. Una rivista generalista "patinata" con oltre 60 pagine a colore, rubriche d'attualità, itinerari turistici, sezioni dedicate alla storia dell'Arte, alla letteratura, alle personalità italiane e allo studio della lingua italiana ("L'Italiano Espresso"), una pagina dedicata alla storia dell'emigrazione e un'immancabile sezione dedicata alla gastronomia nostrana. L'editoriale ricorda quanto sia importante la possibilità di avere a disposizione uno spazio nel quale condividere scambi culturali non solo tra emigrati e francesi ma tra tutti i lettori "innamorati" dell'Italia. La rivista esce infatti quasi interamente in lingua italiana, con un piccolo vocabolario per aiutare i lettori in difficoltà sulle parole più complesse.

Quest'anno è apparso un numero speciale dedicato all'emigrazione italiana, *Au coeur des racines et des hommes*<sup>2</sup>. Il volume contenente oltre 200 fotografie d'epoca tocca i grandi temi legati all'emigrazione italiana in Francia e nel resto del mondo<sup>3</sup>. Ripropone non solo tutti gli articoli pubblicati negli anni dal bimestrale sul tema dell'emigrazione italiana in Francia, ma anche numerosi contributi inediti<sup>4</sup>.

L'emigrazione trova secondo il direttore Rocco Femia nuove radici, appunto, nei paesi d'arrivo riuscendo così ad "esaltare il proprio genio" e la propria creatività. Di pari passo la casa editrice ha realizzato un volume fuori serie intitolato *L'Italie qui m'en chante*<sup>5</sup>, una raccolta di oltre 100 canzoni popolari, proverbi, storie tradizionali e aneddoti. I due volumi sono ordinabili direttamente presso la redazione di Radici.

La rivista propone il suo alter-ego virtuale nel sito dedicato<sup>6</sup>. Sono disponibili alla lettura gratuita i primi due paragrafi di ogni articolo stampato. Il sommario della rivista on-line contiene una serie standard di voci che ripropongono le sezioni della rivista cartacea. L'"Edito" presenta l'articolo del direttore, "Brev'Italia" è la sezione

234 Anna Caprarelli

dedicata ad una notizia di particolare importanza nazionale, "Itinerari" presenta la sezione turistica. Sono inoltre presenti le sezioni "Tradizioni", "Società", "Sport", "Economia", "Costumi". "Héritages" è la sezione più specificamente sull'emigrazione italiana e sugli eventi che la ricordano. "Grandi miti" è dedicata alle personalità della storia d'Italia e "Stampa italiana" propone alcuni articoli particolarmente rilevanti pubblicati nella stampa italiana odierna. Una sezione "Storia" propone la descrizione di eventi importanti per quanto riguarda la storia nazionale. Non manca la parte dedicata alla "Gastronomia" mentre la sezione "Espresso" è dedicata all'apprendimento della lingua italiana. Utile anche l'Agenda che segnala gli eventi che riguardano sia la cultura italiana in Francia sia le attività culturali in Italia.

Gli archivi della rivista on-line danno una panoramica di tutti i numeri usciti con il loro sommario e la possibilità di leggere i primi paragrafi degli articoli passati. Tuttavia registrandosi gratuitamente sul sito è possibile avere accesso a tutti gli articoli degli arretrati digitalizzati. La voce "liens" offre una piccola panoramica dei collegamenti a siti italiani in Italia o in Francia. Lo sforzo pluralista non è in questo senso molto sviluppato, dando solo un approccio di base al mondo italiano presente sul web. I membri del comitato redazionale (sei in tutto, da ciò che si evince dalla voce del sommario "Chi siamo") sono contattabili tramite e-mail. Manca, però, la possibilità di accedere ad una breve biografia personale per meglio capire le aeree di competenza e la formazione. Nella sezione "annonces" sono pubblicate una serie di piccole pubblicità da parte di privati che probabilmente sostengono i costi di produzione della rivista. Si affiancano così scuole d'italiano, associazioni culturali ma anche agenzie di viaggi, servizi immobiliari ed enti nazionali e regionali del turismo che pubblicizzano varie zone d'Italia. La rivista è gestita dall'Editalie S.a.r.l. che pubblica anche "Raices"<sup>7</sup>, rivista gemella in lingua spagnola e dedicata ad un pubblico ispanico.

In un panorama editoriale italiano piuttosto spento e per lo più omologato alle pubblicazioni nord-americane, "Radici" sembra portare un messaggio semplice e fresco ma tuttavia efficace. Creare una rivista per tutti, senza pretese intellettuali o di marketing, che parli di temi attuali con una veste grafica curata e servizi fotografici all'altezza di riviste più blasonate. "Radici" permette in questo senso di non essere l'ennesima rivista passatista sull'emigrazione, ma di proporre in modo costruttivo la conoscenza dell'Italia odierna, soprattutto a chi non ha la possibilità di viverla quotidianamente. Un legame "bimestrale" con le radici italiane che permette alle terze e quarte generazioni di non sentirsi completamente tagliate fuori dalle memorie e dalle esperienze dei padri e dei nonni.

La rivista assume dunque un valore non solo simbolico di "ponte culturale" tra due paesi ma permette il proseguimento reale della conoscenza della lingua e della cultura italiana. Dona una possibilità in questo senso di un contatto "verace" con il nostro paese, senza fronzoli retorici e in un desiderio di miglioramento continuo. Ne

Radici 235

è testimone il direttore della rivista che riceve una moltitudine di lettere da parte dei lettori affezionati all'ormai immancabile appuntamento bimestrale. Una pioggia di elogi e di desideri che la redazione cerca di prendere in considerazione ad ogni numero, così recita l'editoriale. La rivista on-line è purtroppo ancora in parte incompleta. Ci si aspetterebbe la presenza, in un intento più scientifico e professionale, della data di pubblicazione degli articoli on-line così come la citazione del redattore-autore del pezzo. La mancanza di riferimenti è indice di un continuo lavoro in corso, tipico di una macchina editoriale ancora da rodare, ma si auspica che "Radici" possa presto diventare un vero punto di riferimento nell'editoria figlia dell'emigrazione.

#### Note

- <sup>1</sup> Per maggiori informazioni circa le modalità d'abbonamento contattare la sig. ra Delphine Buratto all'indirizzo e-mail: redaction@radici-press.net. Prezzo indicato sul sito web della rivista per sei numeri annuali: 35€.
- Sotto la direzione di Laure Teulières, specialista di storia dell'emigrazione italiana e redattrice di "Radici".
- http://www.radici-press.net/Commande-HS.php (L'émigration italienne des différentes régions, Le creuset méditerranéen, Italiens du SUD-OUEST, Territoires d'immigration en Europe et a New York, Parcours et métiers, En mémoire des immigrants, L'héritage culturel).
- Il sommario completo è consultabile on-line: http://www.radici-press.net/Hors-serie-sommaire.html.
- 5 http://www.radici-press.net/Commande.php.
- 6 http://www.radici-press.net/.
- http://www.raices-press.net/.

#### **RECENSIONI**

### Brasile, la stella del Sud. Quaderni Speciali di "Limes". Supplemento al n. 3/2007

Paolo Spedicato

La recente pubblicazione nei Quaderni Speciali di "Limes", prestigiosa rivista di geopolitica, di un numero unico su *Brasile, la stella del sud*, è certamente segno dei tempi e frutto di un nuovo interesse politico-culturale italiano verso il Brasile e l'America Latina. Il numero è articolato in tre parti. La prima, "È nata una stella", di contenuto storico e geopolitico propriamente detto; una seconda, "Fratture e frontiere nel continente verdeoro", sulle prospettive identitarie, tra natura, cultura e vocazione industriale, tra presente problematico e futuro promettente. Chiude il numero una terza parte, "Italia-Brasile, andata e ritorno", che aggiorna su un rapporto ritrovato, dopo l'indifferenza degli anni novanta-inizio 2000, e sul quale qui si vuole spendere qualche riflessione.

L'intervento dell'ambasciatore Ludovico Incisa di Camerana, autore di una ricostruzione storica, Il grande esodo (Milano, Corbaccio, 2003), offre l'opportunità di riconsiderare le diverse fasi storiche della experience italiana, direbbero gli americani, a San Paolo, forse la città più italiana del mondo, vista dall'ottica dei flussi emigratori di massa a partire dagli anni settanta dell'Ottocento. A partire dalla "novità" per il Brasile dell'inserimento nella realtà lavorativa di ragazzi e donne, alla costituzione di veri e propri quartieri urbani costruiti a ridosso delle fabbriche e delle attività edilizie ("alla fine dell'Ottocento a San Paolo due terzi dei muratori e la maggioranza assoluta dei capi mastri erano italiani"), fino all'organizzazione del lavoro sfruttato nelle fazendas<sup>1</sup> di caffè nell'interno dello stato, l'analisi di Incisa prosegue con l'apporto fondamentale dato dall'arrivo dall'Italia di una classe di alto borghesi, protagonisti della rivoluzione industriale e commerciale della città e dello stato: "I nuovi venuti - i Matarazzo, i Crespi, i Pinotti Gamba, i Siciliano, gli Scarpa, e più tardi i Ramenzoni e i Martinelli – entreranno nella classe dirigente e si serviranno di maestranze italiane". Di questa lunga marcia degli italiani a San Paolo e non solo fa parte un incidente politico-diplomatico tra Italia e Brasile, a seguito della sconfitta italiana di Adua in Etiopia (1 marzo 1896) e dell'appannarsi del progetto imperiale dell'Italia in Africa, voluto prima da Crispi e poi da Giolitti, i cui governi furono notoriamente contraddittori e ambigui in materia di emigrazione, che continuava inarrestabile. Il contemporaneo non sopito secessionismo degli stati brasiliani del sud con il coinvolgimento di residenti italiani, una conseguente crisi militare-diplomatica tra i due paesi, l'attivismo mal tollerato del console italiano a San Paolo, il

savoiardo Compans de Brichanteau, costituiscono un brutto momento per le nostre comunità, forse comparabile con le conseguenze del voltafaccia vargasiano contro il fenomeno integralista all'epoca dell'asse Roma-Berlino, e la repressione della lingua e di ogni vestigio di identità italiana nelle comunità di oriundi.

Ma è sul terreno della cultura di avanguardia che la modernità italiana e brasiliana finiscono per rincontrarsi. Filippo Tommaso Marinetti ha lanciato sulle pagine de "Le Figaro" nel 1909 il Manifesto del Futurismo, prima avanguardia storica del secolo. La risposta brasiliana arriverà con la Semana Modernista paulista del 1922 e con la conseguente amicizia tra Marinetti e l'industriale-giornalista Assis Chateaubriand, che l'italiano, in una visita a Rio nel 1926, definirà "unico futurista sudamericano". È durante questa visita carioca, menzionata da Incisa, che Marinetti, accompagnato da Chateaubriand e dallo scrittore Rodrigo de Melo Franco, visitò il Morro do Pinto, sotto scorta poliziesca. Scrisse un cronista dell'epoca: "Marinetti recebera do morro informações erradas. Bam-bam-bans de borrachas brancas, navalha no bolso, esperando 'um risco' pra barriga, os amores beirando sempre a morte. Ao contrário, encontrou a favela pacata. Feliz" ("Brasil. Almanaque de cultura popular", IX, 98, Junho 2007). Tra luci e ombre ricorrenti nel rapporto tra le due identità, e tra italiani stessi divisi tra borghesia imprenditoriale e italianini del proletariato industriale, Incisa conclude che "La scelta dell'invisibilità etnica adottata da molti imprenditori italiani sarà un fenomeno di lunga durata e comune agli italiani ed ex italiani residenti in America Latina, ma più diffuso in Brasile... Il timore di un'eccessiva visibilità politica si accentuerà peraltro in Brasile durante la seconda guerra mondiale". Un'altra conseguenza di queste dinamiche sembra essere stata una regola di divisione del lavoro: "ai brasiliani il potere politico, agli italiani e agli altri stranieri l'industria".

La metropoli paulista continua a svolgere un ruolo centrale nel paese e negli equilibri della mondializzazione. L'italianità storico-culturale di San Paolo è ancora presente, aggiornata, in questo cammino di metropoli-stato protagonista. L'industria culturale e attività a loro modo parallele come la moda, il design, il cinema, l'architettura, hanno ricevuto grande impulso dalla nostra penisola. A cominciare negli anni Trenta del secolo scorso dagli architetti Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi, all'insegnamento di Giuseppe Ungaretti alla USP, alle incursioni nel cinema brasiliano di Adolfo Celi, Luciano Salce e Gianni Ratto, nel teatro di Gianfrancesco Guarnieri, nel giornalismo di Mino Carta, attuale direttore del settimanale "Carta Capital", dell'oriundo Claudio Lachini, ex amministratore delegato del giornale "Gazeta Mercantil", del polemista della rivista "Veja", l'altro oriundo Diogo Mainardi, di José R. Guzzo della Editora Abril, dello storico Elio Gaspari, di Carlos Marchi dell'"Estado de Sao Paulo", di Roberto Mugiatti ex direttore della rivista "Manchete", del compianto Claudio Abramo ex direttore della "Folha de Sao Paulo". Le case editrici di San Paolo, e di Rio, sono attentissime a proporre i classici e i contemporanei della nostra

letteratura, filosofia, diritto, politologia: i filosofi Bobbio, Vattimo, Agamben, Negri, come i classici delle nostre lettere moderne Verga, Pirandello, Pavese o romanzieri come Sciascia, Tabucchi e Camilleri. Basti accennare alle case editrici Cosac & Naify, Atelie Editora, Berlendis & Vertecchia, Rocco...

Ma esiste un lascito di italianità così evidente e non sufficientemente evidenziato, lì a disposizione per chi passa per le strade, le piazze, i palazzi storici di San Paolo. È l'impronta lasciata dagli artisti, scultori, decoratori italiani, da maestranze e artigiani delle arti visive attraverso i decenni. Nel 1993 il Consolato Generale d'Italia di San Paolo pubblicò un catalogo bilingue a cura del fotografo paulista Bruno Giovannetti dedicato appunto a *Artisti italiani nelle piazze di San Paolo*. E come dimenticare il contributo degli architetti militari toscani, genovesi, mantovani che costruirono attraverso i secoli piazzeforti e fortezze lungo la costa oceanica e i fiumi brasiliani, dal litorale paulista fino alle coste del remoto Amapá, gli stessi che si spinsero a edificare tra la Colombia, Cuba e Portorico?

Sempre all'interno della stessa sezione "Italia-Brasile. Andata e ritorno", l'attuale ambasciatore italiano a Brasilia, Michele Valensise, si misura con il supposto carattere nazionale dei brasiliani, all'insegna del famoso "*jeitinho*, parola intraducibile che indica, più che un metodo, una categoria dello spirito. È la capacità – continua Valensise – di trovare una soluzione soddisfacente a un problema, la via d'uscita migliore da una situazione di stallo, aggirando a buon fine la rigidità di norme e convenzioni. Si superano così impedimenti e ostacoli di ogni tipo, legislativo, burocratico, personale. È il trionfo della flessibilità e dell'inventiva". La stessa storia del Brasile moderno sarebbe il frutto di questa disposizione al compromesso e alla mediazione, contraria quindi alla contrapposizione dialettica e alle svolte radicali. Secondo Valensise l'Italia di oggi dovrebbe approfittare di queste "affinità psicologiche e culturali sviluppatesi più di quanto si possa immaginare nell'arco di decenni di interazione".

Vale la pena però approfondire una questione non così pacifica, come l'ambasciatore sembra pensare. D'accordo, la questione può essere discussa a partire dall'idea di "uomo cordiale", concetto inventato dal poeta modernista Ribeiro Couto e affrontata nel grande libro di Sérgio Buarque de Holanda *Raízes do Brasil* (1936), come lo stesso Valensise ricorda. Ma lo stesso Buarque era alquanto cauteloso e critico a proposito di cordialità brasiliana, non tralasciando di metterla in relazione con una specifica mentalità iberica, (e probabilmente di tutta l'Europa del Sud), fatta di spirito di clan, di anacronistica promiscuità con i parenti prossimi e i socialmente affini, di comportamenti da *hidalgos* di provincia che aborrono il lavoro e lo demandano ai sottoposti. *Raízes do Brasil* del resto era già un'analisi weberiana del Brasile e un libro "tedesco", frutto di un periodo di studio di quattro anni in Germania.

Questa quasi naturale virtù nazionale entra anche nel discorso politico brasiliano, secondo l'articolista. Ne è riprova il recente ritorno, come senatore

federale eletto, del politico più controverso nella storia della giovane democrazia brasiliana, l'ex presidente della Repubblica, l'alagoano Fernando Collor de Mello, cacciato nel 1992 a furor di popolo da milioni di caras pintadas. Così Valensise riassume la vicenda: "Ora in Senato ha pronunciato il suo primo discorso, applaudito da destra a sinistra. Tutti d'accordo, senza rancori. Tudo bem". Si ha l'impressione di sentire l'eco di altri stereotipi paralleli, è questa la parola giusta, e non proprio esaltanti, del tipo: "tarallucci e vino", "italiani brava gente", "tengo famiglia" e simili. In sostanza, ci sembra che siffatta ricostruzione storica sia insufficiente e l'interpretazione politica limitata e a livello di un esotismo di comodo, oltre che moralmente discutibile. Innanzitutto la faccenda del jeitinho non è nemmeno di gradimento universale. Lo ricordava, in margine a una recente inchiesta del quotidiano O Globo sull'impunità, "O Brasil vive o crime sem castigo", l'economista della Fondazione Getúlio Vargas, Marcos Fernandes: "Na França, um processo è analisado e julgado em tres meses; no Brasil, em dez anos. Impunidade, por que ela existe? Não há lei no Brasil, simples. As pessoas se prendem a banalidades preconceituosas do tipo «o brasileiro è cheio de jeitinho» ou «aqui o que vale é a lei de Gerson». Um francês não é diferente de um brasileiro (até onde sei, as leis da genética não foram violadas): o problema está nas instituições. Reformas já: reformas do Judiciário, política e administrativa" (23 giugno 2007, p. 4). Sempre all'interno della stessa inchiesta il giornale carioca aveva pubblicato il giorno prima (p. 4) l'intervista a Jorge Bandeira de Mello, ex socio e ex pilota di aereo di P. C. Farias, tesoriere corrotto del deposto presidente, trovato morto assassinato in una stanza d'albergo. Una frase era illuminante: "Tenho muitos amigos em todos os partidos. Em Alagoas, há uma família só". Viene in mente un altro detto, analogo ma esecrabile, brasiliano: "Aos amigos tudo, aos inimigos a lei". Non può essere considerata innocente questa filosofia spicciola del Tudo bem, Tudo jóia, del Se dar muito bem, soprattutto se applicata ai rapporti politico-sociali. Su questa falsariga vengono in mente utilmente, specie in un'epoca di rimozione collettiva del passato in Brasile come in Italia, fatti e fenomeni che hanno caratterizzato la nostra storia nazionale e che, se non possono essere automaticamente tradotti in maschere nazionali, vanno però pensati come avvertimenti seri per la memoria e il costume del nostro paese. Vogliamo provare a ricordarne qualcuno? Il trasformismo politico inaugurato dai governi della liberale "Sinistra storica" (1876-87) all'indomani del Risorgimento; il "familismo [più o meno, N.d.A.] amorale", secondo la nota e controversa tesi del sociologo americano Edward Banfield, individuato nella società agricola di un paesino lucano a metà anni cinquanta, e basato sui valori della famiglia mononucleare tutta chiusa al sociale e al bene comune; la struttura economico-corporativa della penisola durante secoli (con l'aggiornamento del neolobbismo e neocorporativismo odierni); gli eccessivi perdonismo e pentitismo di matrice cattolica...

La pubblicazione del quaderno brasiliano di "Limes" è occasione importante per riflettere sul rafforzamento delle relazioni tra Italia e Brasile, paesi che si vorrebbe vedere come protagonisti di una mondializzazione responsabile e della crescente "domanda di politica estera", ben al di là di vecchi stereotipi e di pratiche moralmente e politicamente obsolete.

#### **Note**

Sull'inserimento delle plebi contadine italiane in Brasile, per una più approfondita analisi socio-economica del fenomeno, rimangono importanti i lavori di Renzo Grosselli, come Da schiavi bianchi a coloni. Un progetto per le fazendas. Contadini trentini (veneti e lombardi) nelle foreste brasiliane (1991) e i libri di Emilio Franzina.

### Fascisti in Sud America, a cura di Eugenia Scarzanella, Firenze, Le Lettere, 2005, pp. V-XIII e 258

Federica Bertagna

I protagonisti di questo libro sono gli italiani che abbracciarono il fascismo in tre diversi scenari sudamericani: Brasile, Perù e Argentina. Da un lato viene analizzata l'attività da essi svolta nelle comunità di connazionali per guadagnarli alla causa del regime, dall'altro sono studiate le relazioni dei seguaci di Mussolini con il mondo politico, economico e culturale locale.

In un'ottica dunque di storia comparata, non usuale e anzi pressoché inedita per il periodo tra le due guerre (a parte alcuni sondaggi di João Fábio Bertonha), la scelta dei *case studies* è legata a due fattori, come spiega Eugenia Scarzanella nell'introduzione: l'importanza e il peso quantitativo e/o qualitativo delle collettività italiane; e il rilievo a livello geopolitico degli Stati considerati durante gli anni venti e trenta.

Nel primo dei cinque saggi che compongono il volume Angelo Trento indaga per il Brasile le ragioni che indussero moltissimi italiani, appartenenti non solo alle élite ma anche ai settori popolari, ad appoggiare il fascismo. Soprattutto per questi ultimi, come altrove, negli Stati Uniti e non solo, tali ragioni sono riconducibili essenzialmente a "nazionalismo difensivo", ovvero ad una forma di risposta all'ostilità e al disprezzo subiti dagli immigrati nel paese sudamericano.

Tuttavia, a proposito del consenso di cui è indubbio godette Mussolini in Brasile, Trento richiama opportunamente l'attenzione sui tempi in cui esso si diede: il sostegno al duce descrisse una curva ascendente fino alla metà degli anni trenta, raggiunse l'apice in occasione della proclamazione dell'impero (1936) e venne meno quando il Brasile si schierò contro l'Italia nel 1942 (un'evoluzione a ben vedere non dissimile da quella che si verificò nella stessa madrepatria, dove fu l'entrata in guerra nel 1940 a determinare l'inversione di tendenza). In sostanza si trattò dunque di

un'adesione strumentale, che durò finché non entrò in conflitto con interessi concreti o non creò problemi di qualche tipo nel luogo di residenza, a riprova del fatto che il processo di snazionalizzazione degli italiani in Brasile era in fase già avanzata – circostanza niente affatto sorprendente, se si tiene conto di come la collettività fosse formata alla fine degli anni trenta da persone installate nel paese da lunghissima data e dai loro discendenti brasiliani.

Pur partendo da una situazione assai diversa, uno sviluppo in larga misura analogo si verificò nel Perù studiato da Luigi Guarnieri Calò Carducci. Qui, da un lato l'estrema esiguità della colonia italiana, dall'altro la sua ormai pressoché completa assimilazione indussero il regime e i suoi emissari in loco ad agire attraverso la fascistizzazione di un nucleo di connazionali sì ristretto, ma che costituiva un pezzo dell'élite economica del paese, per conquistare all'ideologia fascista la classe dirigente locale e fare del Perù un partner commerciale e un alleato sul piano internazionale. Al di là del fatto che l'instabilità politica del paese, segnato nel corso degli anni trenta da violenze e sollevazioni militari, minasse la riuscita dell'operazione, il fascismo si trovava in ogni caso di fronte, come altrove, ad un'aporia. Una simile strategia di penetrazione, infatti, forniva i materiali ideologici per un rafforzamento del nazionalismo peruviano che contrastava con gli obiettivi ultimi del regime, poiché oltre a provocare il definitivo distacco degli italiani residenti nel paese dalla madrepatria, dato comunque per scontato, rischiava di compromettere le stesse relazioni tra Italia e Perù.

Il caso meno lineare è quello dell'Argentina di cui si occupano i saggi di Eugenia Scarzanella, Camilla Cattarulla e Vanni Blengino. I tre contributi mettono in discussione l'opinione comune secondo la quale il fascismo non avrebbe riscosso grande successo tra gli italiani d'Argentina, e lo fanno basandosi su una fonte nota, ma fin qui mai utilizzata dagli studiosi: il giornale fascista "Il Mattino d'Italia", individuato come lo strumento fondamentale di costruzione del consenso nel paese sudamericano.

Scarzanella si concentra sul creatore e principale finanziatore del quotidiano, l'industriale Vittorio Valdani, uno degli esponenti di maggiore spicco dell'élite economica della collettività italiana, e dal 1924 agli anni cinquanta il leader indiscusso dei fascisti in Argentina. Secondo l'autrice le strategie imprenditoriali di Valdani – che ebbe rapporti e trovò interlocutori in governi argentini di tutti gli orientamenti, dai radicali ai conservatori negli anni venti e trenta, ai peronisti nel dopoguerra – erano strettamente collegate con le sue iniziative in campo politico, ma queste ultime furono sempre subordinate o quantomeno funzionali alle prime. Il quotidiano sarebbe servito cioè a Valdani e agli altri capitani d'industria che lo seguirono nell'impresa per unire gli italiani attorno all'idea fascista, trasformando la collettività in una lobby etnica utilizzabile per negoziare da posizioni di forza con la classe dirigente argentina.

È una tesi che lascia qualche dubbio, poiché da un lato la capacità di ottenere contratti e fare affari con lo Stato argentino indipendentemente dal colore dei governi era stata una caratteristica costante dell'imprenditoria italiana in Argentina prima di Valdani e lo rimarrà anche dopo (e in questi anni, come ricorda la stessa Scarzanella, appartenne anche all'antifascista Torcuato Di Tella). Dall'altro, allo scoppio della seconda guerra mondiale Valdani, inserito nelle "liste nere", scelse di rinunciare, almeno formalmente, alle cariche nel suo gruppo industriale e rimase il rappresentante del fascismo in Argentina fino alla Rsi e oltre. Fu certo agevolato dal fatto che, a differenza per esempio del Brasile, l'Argentina dichiarò guerra solo a Germania e Giappone, e non all'Italia, e per giunta lo fece in extremis, nel marzo del 1945, ma resta nondimeno difficile spiegare in termini di pragmatismo la sua adesione al regime e la sua azione nella collettività. Infine, non sembra possibile derivare dai successi imprenditoriali e dalle strategie politiche di Valdani il grado di appoggio dato da quest'ultima a Mussolini. Negli anni trenta la comunità italiana era ormai troppo articolata al proprio interno per raccogliersi attorno ad un giornale che la rappresentasse in blocco e "Il Mattino" del resto, nonostante il tentativo di presentare il fascismo come un semplice attributo dell'italianità, neppure nei primi anni riuscì ad apparire qualcosa di diverso da un'emanazione del regime.

Più proficua per misurare il consenso e capire chi e quanti fossero i fascisti in Argentina risulta la via seguita da Camilla Cattarulla, che scende ad un livello inferiore, quello dei lettori del giornale, e analizza le risposte alla domanda "Cosa direste a Mussolini se aveste occasione di parlargli?", che fu loro rivolta dal "Mattino d'Italia" in un'inchiesta del 1933. Il campione, quantitativamente e qualitativamente significativo – quasi 44.000 i questionari restituiti da persone appartenenti a ogni strato sociale –, conferma che anche agli italiani d'Argentina il fascismo restituì (o fornì per la prima volta) soprattutto l'orgoglio dell'appartenenza ad una madrepatria finalmente rispettata nel mondo. Nello stesso tempo, Cattarulla fa notare come i fascisti che scrissero al giornale si sentissero ormai pienamente argentini, tanto da auspicare che un Mussolini si mettesse alla guida del paese in cui risiedevano (molti di loro probabilmente di lì a qualche anno crederanno di averlo trovato in Perón, ma questa è un'altra storia).

L'apparente contraddizione ci riporta alla seconda questione che, con quella del consenso al fascismo, percorre il volume: la progressiva assimilazione degli emigrati italiani nei luoghi di arrivo. Nel saggio conclusivo è Vanni Blengino a spiegarci che proprio in Argentina il sentimento di italianità poteva più facilmente che altrove convivere con l'appartenenza al paese di adozione: nel caso del "Mattino d'Italia" il compito di conciliare le due identità fu affidato a una serie di intellettuali argentini, che individuarono nella "latinità" la matrice comune ad entrambi i popoli. Anche qui però l'operazione poteva funzionare fino ad un certo punto, come dimostra la singolare beffa imbastita dal giornale antifascista argentino "Crítica", che pubblicò un presunto scoop sulla nascita in Argentina di Mussolini, facendo insorgere i fascisti italiani del "Mattino".

Stefano Luconi

### Kimber M. Quinney, Thomas J. Cesarini e Historical Society of San Diego, San Diego's Little Italy, Charleston, SC, Arcadia, 2007, 127 pp.

Con oltre 55.000 abitanti di ascendenza italiana secondo i dati del censimento federale del 2000, San Diego costituisce oggi la sesta città più grande degli Stati Uniti per numero di italo-americani se si esclude l'hinterland delle aree metropolitane. La loro presenza cominciò a registrarsi in maniera massiccia a partire dal 1906, quando questa località funse da rifugio per coloro che avevano abbandonato San Francisco dopo il terremoto e il conseguente incendio che l'avevano devastata. Nonostante la loro origine geografica composita in Italia, la maggioranza proveniva o discendeva soprattutto da due località: Porticello in Sicilia e Riva Brigoso in Liguria.

Il volume che viene qui recensito traccia la storia della Little Italy di San Diego attraverso una ricca e articolata serie di immagini fotografiche. La ricostruzione si incentra su alcuni nuclei tematici che, a giudizio degli autori, caratterizzano l'esperienza italo-americana in questa città: il processo di inserimento nella società ospite senza perdere le proprie tradizioni etniche; il ruolo centrale della parrocchia di Our Lady of the Rosary - costituita nel 1925 - nella vita della comunità non soltanto nella dimensione confessionale ma anche nella sfera sociale e culturale; il mantenimento della saldezza dei legami familiari attraverso più generazioni quale ulteriore elemento di coesione della presenza italo-americana in città; l'importanza fondamentale dell'industria ittica – dal momento della pesca alla lavorazione del pesce, in particolare tonno e sardine – rimasta almeno fino alla seconda guerra mondiale la principale fonte sostentamento per una larga maggioranza dei membri di questo gruppo etnico, alcuni dei quali erano impegnati nelle tonnare ancora negli anni ottanta; le forme associative della comunità dalle semplici riunioni conviviali e dalle associazioni dei pescatori fino alle organizzazioni sindacali come la United Fish Canneries Workers Union e alle occasioni per celebrare le proprie radici italiane armonizzandole tuttavia con la realtà del paese d'adozione.

L'encomiabile lavoro di ricerca e di presentazione del materiale fotografico non cancella alcune perplessità sulla chiave di lettura che il libro finisce per offrire al lettore. Un qualche riferimento all'espulsione degli immigrati non naturalizzati dalla costa del Pacifico dopo la dichiarazione di guerra dell'Italia agli Stati Uniti durante il secondo conflitto mondiale è ormai diventato un *topos* dei testi sugli italo-americani in California. L'assenza di tale menzione in questo volume potrebbe essere considerata come un salutare superamento di quella sorta di sindrome da commiserazione per le discriminazioni subite in passato che nell'era del *politically correct* imperante affligge talvolta anche la storiografia sulle minoranze etniche. Nel contesto di San Diego, però, si tratta di una mancanza a dir poco singolare, in considerazione dell'impatto traumatico – in termini economici ancor prima che da un punto di vista psicologico – che tale provvedimento bellico ebbe su una comunità che viveva essenzialmente

sulla pesca. In questa prospettiva, si rivela addirittura forviante l'affermazione degli autori secondo cui, nel corso della seconda guerra mondiale, il servizio militare avrebbe offerto agli italo-americani forme di impiego alternative all'occupazione nel settore ittico (p. 67).

Il sostegno offerto dagli italo-americani al regime di Mussolini negli anni Venti e Trenta fu ovviamente legato al trasferimento coatto nell'interno degli immigrati che avevano mantenuto la cittadinanza italiana. Sembra, quindi, che la rimozione della scomoda adesione degli italo-americani al fascismo costituisca una scelta deliberata del volume. Tale intento parrebbe trasparire anche dall'identificazione di Italo Balbo esclusivamente come "famed Italian aviator" (p. 76) nonché dalla pubblicazione di immagini di raduni dove, perfino alla presenza del console generale d'Italia che nel 1935 distribuiva certificati di merito scolastico (p. 121), nessuno dei presenti faccia il saluto romano. A tale proposito, l'attribuzione della nascita della prima scuola di italiano di San Diego all'inizio degli anni trenta al solo desiderio degli immigrati che i propri figli imparassero in modo corretto l'idioma della loro terra d'origine (p. 26) risulta un'affermazione parziale alla luce dell'impegno profuso dal fascismo nel promuovere la conoscenza della cultura e della lingua italiana per cementare la fedeltà degli italo-americani al regime [Matteo Pretelli, Culture or Propaganda? Fascism and Italian Culture in the United States, "Studi Emigrazione", 43, 161 (2006), pp. 171-91]. La lealtà di questi ultimi agli Stati Uniti dopo lo scoppio della seconda guerra mondiale è un elemento a cui gli autori danno opportunamente rilievo attraverso, per esempio, due pagine interamente dedicate a ricordare l'eroico marine John Basilone, il primo italo-americano ad aver ricevuto la Congressional Medal of Honor, il più alto riconoscimento conferito dal Congresso (pp. 116-17). Tuttavia, ancorché in una prospettiva celebrativa e agiografica, tale fedeltà avrebbe acquisito più spessore se fosse stata posta in relazione alla penetrazione del fascismo tra gli italo-americani prima della guerra.

In tema di omissioni, colpisce che il libro sorvoli sullo sventramento della *Little Italy* all'inizio degli anni settanta, quando oltre un terzo del quartiere venne distrutto per dare modo a un'autostrada (l'*Interstate* 5) di attraversare San Diego. Le poche immagini relative alla fine del Novecento fanno riferimento solo alla fase successiva alla *gentrification* del distretto e alla sua trasformazione in uno di quelli che il sociologo Jerome Krase ha più volte definito "parchi a tema etnico" per turisti urbani [Jerome Krase, *Authentic Little Italy Che cos'è? A Photo Essay*, "Harvard College Journal of Italian American History and Culture", 1, 1 (2007), pp. 20-27].

Nell'introduzione gli autori auspicano che il libro contribuisca ad attrarre visitatori nella *Little Italy* di San Diego (p. 8). La carta patinata e l'attenta cura editoriale non mancheranno di soddisfare con facilità un tale proposito che competerebbe più a una sofisticata brochure turistica che non a un testo di storia locale.

Stefano Luconi

### 'Merica. A Conference on the Culture and Literature of Italians in North America, a cura di Aldo Bove e Giuseppe Massara, Stony Brook, NY, Forum Italicum, 2006, 300 pp. ("Filibrary Series" n. 25)

Il volume riunisce gran parte delle relazioni presentate a un convegno sulla cultura e sulla letteratura dell'emigrazione italiana nell'America settentrionale, svoltosi nel gennaio del 2003 a Roma e a Cassino. Come tale, costituisce la versione in lingua inglese di un libro analogo e omonimo uscito precedentemente in italiano (Merica. Forme della cultura italoamericana, a cura di Nick Ceramella e Giuseppe Massara, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2004). Rispetto a quest'ultimo, il testo curato da Aldo Bove e Giuseppe Massara aggiunge alcune considerazioni autobiografiche di Antonino Mazza sui suoi dilemmi d'identità in quanto canadese di origini calabresi, ma omette l'intervento di Antonio D'Alfonso sul futuro della cultura italiana in America, nonché la sezione – prevalentemente iconografica – dedicata al caso di Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti.

Sorge spontaneo interrogarsi sull'utilità di questa operazione editoriale, anche alla luce del mancato aggiornamento dei saggi nonostante i due anni intercorsi tra le due pubblicazioni. Per esempio, la per altro eccellente rassegna di Rudolph J. Vecoli su come la storiografia abbia affrontato l'annoso e controverso problema del collocamento razziale degli italo-americani non tiene conto del contributo fondamentale della raccolta di saggi Are Italians White? How Race Is Made in America (a cura di Jennifer Guglielmo e Salvatore Salerno, New York, Routledge, 2003). Il convegno e, di conseguenza, i suoi atti forniscono spunti di riflessione soprattutto per quanto riguarda l'interscambio delle conclusioni degli studi tra le due sponde dell'Atlantico. Da un lato, ad esempio, viene ancora una volta ribadita la natura di costruzione socioculturale del concetto di identità etnica italo-americana, per cui Robert Viscusi può affermare di sentirsi italiano, ma di non essere riconosciuto come tale dagli italiani e dai membri di altre minoranze etniche. Dall'altro, è affermata l'esigenza di ridimensionare la frattura interpretativa tra l'emigrazione politica di primo Ottocento e i flussi di fine secolo dettati da ragioni economiche. Inoltre, come accennato da Emilio Franzina, viene prospettata la possibilità di saldare storia sociale e "grande storia" italiana attraverso lo studio del comportamento degli italo-americani rispetto ai rapporti istituzionali tra il loro paese d'adozione e la terra d'origine. Soprattutto, nel suo complesso, il volume documenta l'interscambio intenso e pressoché costante della cultura italiana tra l'America settentrionale e la madrepatria. Un'edizione in lingua inglese consente senza dubbio una maggiore diffusione dei risultati del convegno, sebbene sarebbe scontato attendersi un minimo di bilinguismo da parte di chi, ancorché attivo accademicamente in paesi anglofoni, si occupa di emigrazione italiana.

Questa aspettativa potrebbe addirittura sembrare ironica in considerazione del fatto che la questione della lingua costituisce uno dei principali motivi unifica-

tori di contributi tra loro estremamente eterogenei sia per gli argomenti esaminati sia per le competenze disciplinari degli autori. Un tratto comune a buona parte degli interventi è, infatti, la centralità attribuita agli strumenti di espressione e di comunicazione nella definizione dell'identità all'interno di società multietniche come gli Stati Uniti e il Canada. Anche quando la tematica affrontata non è così esplicita come nel capitolo di Cosma Siani sul plurilinguismo del poeta Joseph Tusiani oppure nell'analisi di Monica Barni e Massimo Vedovelli sulla diffusione internazionale dell'italiano, sia che si parli di scontro tra la cultura orale dei meridionali e quella scritta degli anglo-sassoni, come nel saggio di Frank Sturino, sia che si metta in risalto la "dizione etnica" di voce narrante e personaggi, come fa con acume Martino Marazzi a proposito del romanzo The Grand Gennaro di Garibaldi Mario Lapolla, la lingua emerge quale principale elemento rivelatore del senso dell'appartenenza etnica. Questa dimensione non si perde neppure nello studio di sociologia visuale di Jerry Krase sulla riduzione delle Little Italies statunitensi a parchi etnici tematici per consumatori in cerca di emozioni e sapori esotici. Pure nel paesaggio urbano, infatti, uno dei principali fattori per cogliere l'identità è la lingua utilizzata nelle insegne di negozi, ristoranti e rivendite.

L'impianto del libro rivela una tendenza ad essere etnicamente autoreferenziale e, salvo qualche spunto nell'intervento di Vecoli, l'esperienza degli italo-americani viene raramente collocata in una prospettiva che comprenda altre minoranze. Alcuni saggi suscitano poi qualche perplessità. In particolare, il tentativo di Marcello Saija di ridimensionare il ruolo che la popolarità del fascismo nelle Little Italies svolse nel promuovere un senso dell'etnia basato sull'origine nazionale tra gli italo-americani in generale e specificamente tra gli immigrati siciliani appare metodologicamente opinabile. A sostegno dell'ipotesi di uno scarso seguito di Mussolini, infatti, Saija ricorre sia alla celeberrima affermazione di Gaetano Salvemini nel 1940, secondo cui i veri fascisti sarebbero stati appena il 5%, già relativizzata da Nadia Venturini da oltre vent'anni [Le comunità italiane negli Stati Uniti tra storia sociale e storia politica, "Rivista di Storia Contemporanea", 13, 2 (1984), p. 195], sia a un campione di 369 interviste realizzate, a un sessantennio di distanza dalla caduta del regime negli stati di New York, New Jersey e Connecticut, con individui che ragionevolmente avevano più di un buon motivo per non voler rammentare una pagina non certo gloriosa della storia della propria comunità. Come ricorda opportunamente Fred Gardaphé proprio in un altro saggio citando tre versi da The Dance at Saint Gabriel's di Felix Stafanile per delineare l'atteggiamento degli italo-americani già al momento della seconda guerra mondiale, "In quei tempi tormentati e attenti all'appartenenza etnica/ volevamo essere conosciuti come antifascisti,/ e così ci sbarazzammo dei nostri nomi italiani" (p. 80).

In ogni caso, anche questi punti di vista contrastanti all'interno del volume contribuiscono alla ricchezza della raccolta e, malgrado le riserve espresse, la rendo-

no una lettura gratificante per chi non abbia già avuto la possibilità di accedere alla versione italiana.

## Stefano Frederick W. Marrazzo, Italians in the Santa Clara Valley, Charle-ston, SC, Arcadia, 2007, 127 pp.

Il volume di Frederick W. Marrazzo fa parte della collana di storia locale "Images of America" che da tempo la casa editrice Arcadia ha promosso sotto la veste di monografie prevalentemente fotografiche. A differenza di altri titoli che la serie ha dedicato in passato agli italo-americani, questo libro non si incentra su una comunità in una città specifica oppure in un quartiere urbano particolare, ma prende in considerazione gli insediamenti sparsi ai quali gli immigrati italiani dettero vita nella Santa Clara Valley, in California, soprattutto a San Jose, a Santa Clara e a Cupertino, a partire agli anni Ottanta dell'Ottocento. All'inizio del decennio, gli italiani cominciarono ad arrivare attirati dalle opportunità di lavorare terreni molto fertili come agricoltori indipendenti senza bisogno di investire capitali ingenti.

I primi coloni furono viticoltori e produttori di frutta e ortaggi. Orientatesi ben presto al mercato anziché alla sussistenza, queste attività costituirono un trampolino di lancio per l'ascesa economica e sociale degli immigrati nonché la base per sviluppare vere e proprie iniziative imprenditoriali nel settore vinicolo, nell'ambito della distribuzione dei prodotti agricoli nonché nel campo dell'inscatolamento dei generi alimentari e della produzione di pasta. Inoltre, l'industria conserviera, da un lato, offrì vaste possibilità di impiego alla manodopera femminile, grazie alla formazione già all'inizio del Novecento di ditte con oltre un migliaio di addetti come la Bisceglia Brothers Canning Company oppure la Filice and Perelli Corporation; dall'altro, fornì non poche occasioni per consentire ai propri dipendenti di mettersi in proprio, diventando a loro volta piccoli imprenditori.

Accanto alle attività economiche, la scelta delle fotografie raccolte e pubblicate da Marrazzo documenta in maniera efficace e puntuale la vita sociale delle comunità italo-americane. Particolare attenzione viene prestata alla loro iniziale separazione interna a causa della trasposizione negli Stati Uniti di un marcato senso campanilistico dell'appartenenza da parte dei loro membri, alla dimensione della religiosità cattolica nonché alla partecipazione alla vita pubblica e agli sport (non solo quelli tipicamente statunitensi come il baseball, ma anche quello italiano per antonomasia: il calcio). Questi ultimi sono considerati più uno strumento di socializzazione che un campo per l'affermazione di singole individualità e, pertanto, le immagini relative non sono tanto una rassegna di campioni ma piuttosto una galleria di semplici praticanti e promotori.

Il fine dell'autore, che traspare quasi da ogni pagina del volume, è la volontà di fornire una testimonianza, a beneficio delle generazioni future, del contributo offerto

dalla presenza italiana alla crescita della Santa Clara Valley soprattutto nel settore dell'agricoltura e del suo vasto indotto. Nel panteon delle celebrità italo-americane locali non può, pertanto, non trovare posto il banchiere Amadeo P. Giannini che, sebbene avesse creato la più grande banca privata degli Stati Uniti a partire dal controllo di un piccolo istituto di credito nella vicina San Francisco all'inizio del Novecento, nacque comunque a San Jose. Inoltre, la politica creditizia di Giannini – aperta ai piccoli prestiti anche per coloro che non erano in grado di offrire altre garanzie oltre alla propria affidabilità morale – si dimostrò fondamentale per finanziare le numerose iniziative imprenditoriali degli italiani della Santa Clara Valley una volta che la rete delle filiali di quella che sarebbe divenuta la Bank of America si estese anche a questa regione.

L'intento celebrativo di Marrazzo non scade mai in una ricostruzione meramente agiografica dell'esperienza italo-americana. Nelle didascalie del repertorio iconografico si possono cogliere alcune incrinature di quella che l'ultimo capitolo definisce "a wonderful life" (p. 99). Le immagini degli italo-americani arruolati e caduti in combattimento nel corso delle due guerre mondiali costituiscono un tentativo di mettere in luce il patriottismo della loro minoranza verso il paese d'adozione e fanno da contrappunto deliberato al ricordo dell'allontanamento forzato dalla costa del Pacifico degli immigrati non naturalizzati nel 1942 nel timore che potessero operare come quinta colonna in appoggio alle forze dell'Asse. Le immagini della visita a San Jose degli attori Paul Piceni e Michael Dante, tra i protagonisti della serie televisiva *The Untouchables* all'inizio degli anni sessanta, richiamano lo stereotipo tendente ad associare gli italo-americani al crimine organizzato contro il quale anche le comunità della Santa Clara Valley hanno dovuto lottare. Non vengono neppure ignorati i contrasti sul luogo di lavoro. Per esempio, le dipendenti della Bisceglia Brothers Canning Company furono molto attive nella formazione dei Toilers of the World nel 1917.

Tuttavia l'inclusione di almeno una fotografia di uno sciopero avrebbe senz'altro aiutato a rendere maggiormente visibile la militanza sindacale degli italo-americani. Allo stesso modo, sarebbe stato utile che il libro avesse dato rilievo anche ai rapporti degli immigrati italiani con altre minoranze, in particolare con gli ispanici, e alle trasformazioni più recenti di un'area che è andata soggetta a un marcato processo di crescita urbana nonché all'arrivo di nuovi gruppi etnici di origine asiatica.

La scarsa dimestichezza di Marrazzo con la storia italiana lo induce a indicare per ben due volte il 1870 quale anno della proclamazione del Regno d'Italia (pp. 8, 10). Però, a parte questa svista, sfuggita evidentemente pure ai *readers* di Arcadia, il libro riesce a centrare l'obiettivo di dare un contributo a una maggiore conoscenza delle comunità italo-americane nella Santa Clara Valley, una realtà che è stata a lungo trascurata a vantaggio della *Little Italy* di San Francisco oppure della presenza italiana nella regione della cosiddetta Wine County.

Stefano Luconi Giuseppe Cautela, Moon Harvest, prefazione di Thomas Cautela, introduzione di Martino Marazzi, Castelluccio dei Sauri, Lampyris, 2007, 383 pp. ("Le Lucciole" n. 3) Luigi Donato Ventura, Peppino il lustrascarpe, a cura di Martino Marazzi, Milano, Angeli, 2007, 100 pp. ("Collana di critica e linguistica" n. 62)

Sebbene sia assurta solo da poco tempo a un riconoscimento accademico – benché talvolta ancora controverso – nell'ambito della più generale proliferazione degli studi etnici, la letteratura italo-americana sta già sviluppando un proprio panteon punteggiato di personalità come Pietro Di Donato e John Fante che possono a buon diritto ambire a rivendicare una collocazione nel canone più ampio e articolato della cultura letteraria statunitense. Accanto a costoro, però, esiste tutto un retroterra di figure più defilate che, sebbene non abbiano necessariamente raggiunto la sommità dell'espressione artistica, sono comunque rappresentative dell'esperienza poliedrica della propria comunità etnica nella letteratura d'oltreoceano. Alla loro riscoperta negli ultimi anni si è dedicato su entrambe le coste dell'Atlantico un gruppo sparuto ma agguerrito di valenti studiosi che in Italia ha trovato in Francesco Durante e Martino Marazzi due tra i suoi più autorevoli animatori. Se Durante si è dedicato soprattutto alla presentazione di scelte antologiche di questa produzione con finalità non estranee a quelle dell'alta divulgazione, di cui i due volumi di Italoamericana (Milano, Mondadori, 2001-2005) restano la realizzazione più significativa ed encomiabile, Marazzi – pur senza rifuggire dal cimentarsi con altrettanta destrezza in tal tipo di pubblicazioni - si è anche impegnato nell'erudita cura critica dell'edizione italiana integrale di una serie di opere che spaziano dai componimenti lirici di Efrem Bartoletti e Arturo Giovannitti alla raccolta delle storie di cronaca nera dell'ex poliziotto Michael Fiaschetti.

A quest'ultima forma d'impegno appartiene l'uscita dei libri di Luigi Donato Ventura e Giuseppe Cautela. Si tratta di lavori diversi tanto per genere quanto per contenuto così come rispetto al periodo in cui furono redatti e al profilo degli autori. *Peppino* è una novella, non priva di intenti sociali, sull'insolito rapporto, quasi d'amicizia, che uno spiantato giornalista italiano instaura nella New York di fine Ottocento con un ragazzino dodicenne di origini lucane che fa il lustrascarpe. Il testo – uscito nel 1885 e steso da Ventura, un intellettuale di provincia, in italiano, francese e inglese – viene proposto al lettore nella versione trilingue dopo che Marazzi stesso ha rinvenuto l'originale italiano alla San Francisco Public Library. *Moon Harvest* è un romanzo sentimentaleggiante dai tratti autobiografici, un po' manieristico e senz'altro prolisso nella sua struggevolezza, che intende esprimere la tensione tra il desiderio di integrazione degli immigrati italiani e il rimpianto per la terra d'origine abbandonata attraverso le vicende di una coppia di pugliesi che si sfalda in seguito al trasferimen-

to negli Stati Uniti, dove il marito riesce a inserirsi mentre la moglie ne è incapace. Pubblicato in inglese nel 1925 da Cautela, un barbiere che aveva alimentato le proprie ambizioni di scrittore con la frequenza alle scuole serali dopo aver interrotto gli studi in Italia con la terza media, viene presentato con la traduzione italiana a fronte.

Nelle sue introduzioni, Marazzi è particolarmente attento alla ricerca e all'identificazione degli echi letterari e delle fonti degli scrittori: il Gabriele D'Annunzio del *Piacere*, per la contrapposizione delle figure femminili – la moglie e l'amante – tra cui si divide il protagonista, e del *Trionfo della Morte*, per le ambientazioni pugliesi per quanto concerne Cautela; i racconti sociali italiani di denuncia dello sfruttamento del lavoro infantile nei mestieri girovaghi e alcuni *reportages* coevi statunitensi di analogo tenore per quanto riguarda Ventura. Per quest'ultimo, Marazzi avanza pure un'ipotesi di cronologia delle tre redazioni linguistiche, attribuendo alla versione italiana la primogenitura, e presta particolare cura nel segnalare come le lievi differenze che le caratterizzano in termini di omissioni e integrazioni si rapportino al diverso pubblico al quale si indirizzavano.

Al di là della dimensione letteraria e della finzione narrativa, entrambi i testi offrono spunti di riflessione sull'esperienza reale degli immigrati italiani negli Stati Uniti. Per esempio, dalla novella di Ventura traspare un disprezzo velato di razzismo verso gli afro-americani – almeno nelle versioni italiana e francese perché i passi più esemplificativi sono espunti dalla stesura inglese – e il senso della solidarietà etnica che travalica le distinzioni di ceto. Nel romanzo di Cautela si può, invece, cogliere la passione per l'opera lirica come forma di affermazione della propria origine nazionale e la brama di onorificenze italiane da parte dei ceti medi delle comunità d'immigrati. Se per tutti questi aspetti si può parlare di conferma da fonti narrative di comportamenti già noti nell'ambito della ricerca storica e sociologica, Moon Harvest allude anche ad atteggiamenti alternativi rispetto a conclusioni oramai acclarate negli studi. Per limitarsi solo a un paio di esempi, il brigantaggio postunitario perde quell'aura di nobile sfida alla piemontesizzazione del Meridione per ridursi a un aspetto delle strutture della sopraffazione che contribuiscono all'esodo della popolazione, mentre la decisione di emigrare prima e di trattenersi negli Stati Uniti poi viene assunta in maniera autonoma dal protagonista maschile - Romualdo - senza venire concertata all'interno di quelle strategie familiari, con largo concorso delle componenti femminili, a cui è oramai in genere attribuita la scelta dell'espatrio.

Grazie a *Peppino*, Ventura è solitamente ritenuto l'autore della prima prova significativa della narrativa in lingua italiana negli Stati Uniti. Cautela, oltre a cimentarsi nel romanzo, scrisse articoli anche in lingua inglese usciti su riviste autorevoli come "The American Mercury" nel periodo in cui ne era direttore l'influente critico letterario H.L. Mencken. A Marazzi va il merito di avere conferito nuovo e scientificamente motivato risalto a due pionieri della letteratura italo-americana.

#### **SCHEDE**

### Barbara Turchetta, Laura Mori ed Elisa Ranucci, *Il mondo in italiano. Varietà e usi internazionali della lingua*, Roma-Bari, Laterza, 2007, 158 pp.

Barbara Turchetta e le sue collaboratrici si sono poste l'obiettivo di studiare "quelle forme di italiano nel mondo per così dire 'divergenti' dalla varietà di lingua di riferimento in Italia" (p. 1). Hanno dunque esplorato l'italiano come lingua: seconda in Europa e nel mondo, cioè l'italiano delle comunità emigrate; ufficiale e di lavoro nelle istituzioni comunitarie; della legislazione europea; appresa dai non italiani. Le ultime tre parti non riguardano strettamente gli argomenti che qui di solito sviluppiamo, la prima invece è strettamente attinente alle nostre ricerche. Al proposito il primo capitolo, redatto da Turchetta, segue le comunità diasporiche fra Otto e Novecento e mostra come esse si muovano da una scarsa competenza nell'italiano, poco utilizzato nei luoghi di partenza, a una forte e progressiva alfabetizzazione prodotta proprio dell'emigrazione. Il radicamento in molti paesi europei ed americani porta all'affermazione nel gruppo immigrato della lingua locale e sottopone l'italiano a una serie di pressioni, che non soltanto lo trasformano in lingua seconda, ma gli impongono alcuni mutamenti. Il saggio è dunque concluso da un'accurata analisi dei meccanismi di mistilinguismo e di pidginizzazione, condivisi non soltanto dalle succitate comunità, ma anche dalle esperienze coloniali/migratorie nel Corno d'Africa.

M.S.

### Paola Ducato, *Immagini di migrazioni*, Foligno Editoriale Umbra, 2007, 90 pp.

Già alcuni anni fa il Museo Regionale dell'Emigrazione di Gualdo Tadino ha pubblicato un primo volumetto sulla rappresentazione cinematografica delle migrazioni: Luisa Cigognetti e Lorenza Servetti, *Migranti in celluloide. Storici, cinema ed emigrazione*, Foligno, Editoriale Umbra, 2003. Oggi propone questo quaderno di grande formato, che non soltanto traccia una schematica introduzione alla materia, ma propone una metodologia didattica e la correda con schede di analisi e d'insegnamento. In particolare quatto film (*Sacco e Vanzetti* di Giuliano Montaldo, 1971; *Il cammino della speranza* di Pietro Germi, 1950; *Pane e cioccolata* di Franco Brusati 1973; *Lamerica* di Gianni Amelio, 1994), opportunamente abbinati a documentazione fotografica e giornalistica, costituiscono il centro di unità didattiche da sottoporre a classi o gruppi di studenti delle superiori.

M.S.

### *Migrazioni e sviluppo. Atti del convegno del 20 e 21 ottobre 2006*, a cura di Giorgio Pedrocco e Noemi Ugolini, San Marino, AIEP, 2007, 338 pp.

Gli atti di questo convegno organizzato dal Centro Studi Permanente sull'Emigrazione di San Marino approfondiscono non soltanto un aspetto della vicenda migratoria locale, ma anche un elemento importante di tutti i flussi peninsulari nel Novecento. Gli intervenuti su pongono infatti due problemi: l'emigrazione ha avuto un legame con lo sviluppo economico? che ruolo ha giocato in quest'ultimo il ritorno degli emigranti. Tali riflessioni sono icasticamente riassunte da Ercole Sori (Emigrazione, imprenditorialità, mobilità sociale, pp. 31-34) in quattro definizioni. In primo luogo l'emigrazione è un fenomeno di massa a dimensione individuale: i numeri degli emigranti sono spesso imponenti, ma l'orizzonte entro il quale essi si muovono sono sempre individuali o al massimo familiare. In secondo luogo, l'emigrazione è una "porta girevole" dalla quale si può uscire o nella quale si può rimanere bloccati. In terzo luogo l'emigrazione offre una scorciatoia verso la modernizzazione, ma come tutte le scorciatoie spesso riduce il tempo di percorso, ma ne aumenta le difficoltà e gli sforzi. Infine l'emigrazione è una macchina del tempo che catapulta verso il futuro e proprio per questo può sbalestrare i singoli. Non è quindi detto che l'esperienza migratoria possa effettivamente spingere allo sviluppo economico, ma in alcuni casi realmente lo fa.

M.S.

### The Pastoral Care of Italian in Australia: Memory and Prophecy, a cura di Anthony Paganoni, Ballan, Connorcourt Publishing, 2007, 183 pp.

Negli ultimi anni Antonio (Anthony) Paganoni ha prodotto una enorme quantità di lavori sull'assistenza cattolica agli emigrati italiani negli Stati Uniti e in Australia. Ha infatti scritto assieme a Desmond O'Connor Se la processione va bene. Religiosità popolare italiana nel Sud Australia, Roma, Centro Studi Emigrazione, 1999, e assieme a Patrick Coulbourne No Weary Feet. The History and Development of Mission Work among Italian Migrants in Australia, Roma, Centro Studi Emigrazione, 2005; ha firmato da solo Valiant Struggles and Benign Neglect. Italians, Church and Religious Societies in Diaspora, New York, Center for Migration Studies, 2003; e ora ha curato questo volume sull'esperienza italiana, nel quale si mischiano la storia del cattolicesimo, quella dell'immigrazione e le riflessioni su una Chiesa multiculturale. Sono particolarmente interessanti a questo proposito le riflessioni dei collaboratori di origine non italiana, perché mostrano le difficoltà, ma anche gli arricchimenti nati dal confronto fra una struttura agli inizi esclusivamente angloceltica e una comunità che non rispettava la maggior parte dei tratti ritenuti essenziali per un cattolico "britannico". Inoltre un saggio offre una nuova prospettiva sul problema dell'imprigionamento degli italiani durante la seconda guerra mondiale, attraverso il racconto dell'intervento cattolico nei campi di concentramento per emigrati italiani.

Amarcord... Storie di emigrazione, Quaderno della memoria 1, San Marino, La Tribuna sammarinese – Centro Studi Permanente sull'emigrazione, 2007 Mémoires d'émigration. Au coeur des racines et des hommes, "Radici", horssérie, [2007]

Abbiamo altre volte avuto occasione di ricordare le iniziative sammarinesi sull'emigrazione e in questo stesso numero presentiamo una scheda sul sito web della rivista francese "Radici". Vale, però, la pena di aggiungere alcune righe per evidenziare due pubblicazioni realizzate dalle rispettive équipe. Il gruppo sammarinese ha raccolto una serie di interviste in un quadernetto abbastanza interessante, non soltanto per la testimonianza della durezza dell'esperienza, ma anche per come questa è ricordata. Diversi antichi immigrati, ormai tornati a casa, sottolineano infatti come gli anni fuori di San Marino sono stati molto più belli e interessanti di quelli successivi. Si tratta soltanto di uno scherzo della memoria o bisogna ripensare alle descrizioni solo drammatiche delle partenze?

Altri utili testimonianze si trovano nel numero unico della rivista "Radici", accompagnati da una serie di interventi sulla storia della migrazione italiana, sulla sua integrazione in Francia (in particolare nel Sud-Ovest agricolo, ma anche nelle Piccole Italie del Nord) e soprattutto sui modelli di partenza e poi di inserimento di flussi regionali (piemontesi, emiliano-romagnoli, toscani, trentini). Non mancano inoltre messe a punto di particolari situazioni: il massacro di Aigues-Mortes, l'emigrazione antifascista, il ruolo delle missioni cattoliche). Tornando alle testimonianze, troviamo anche qui un elemento da non sottovalutare: le partenze di singoli, che non solo si integrano nelle società di accoglienza, pur non rinunciando ai legami con la madrepatria, ma che all'estero evitano i contatti con i compatrioti. In conclusione i due fascicoli in questione offrono spunti che andrebbero approfonditi.

M.S.

### Marco Fincardi, Campagne emiliane in transizione, Bologna, CLUEB, 2008, 194 pp.

Fincardi ha raccolto in questo volume alcuni saggi sulla trasformazione del paesaggio sociale nella Bassa emiliana. Il suo intento è stato di evitare la mitizzazione del ceto mezzadrile, comune a tanta storiografia locale e nazionale, e di indagare "invece su ruoli, culture e forme della politicizzazione dei multiformi lavoratori addetti a quella che viene chiamata la pluriattività: quelle figure sociali che hanno fatto del lavoro rurale, abbinato a periodiche migrazioni, una sequenza variegata di attività strettamente collegata all'industria diffusa" (p. 7). Come specifica più avanti, "la massiccia presenza di lavoratori rurali precari, che pure erano impiegati in molti casi, o in diverse stagioni dell'anno, in occupazioni industriali della complessa pluriattività rurale padana, ha contribuito in modo decisivo a orientare una politicizzazione e radicali cambiamenti culturali nei ceti contadini, a cominciare dai mezzadri. Tra la via

Emilia e il Po, un'intera società è stata rimodellata da questi nuovi soggetti sociali" (p. 9). In questo processo non bisogna sottovalutare la rilevanza degli spostamenti e soprattutto occorre intenderne le dinamiche. La mobilità stagionale o più consistente dell'area appenninica tosco-emiliana è abbastanza nota, ma ora si sta studiando anche quella dell'Appennino modenese soprattutto verso la Francia e l'America latina. Ma resta molto da capire per la mobilità all'interno della Penisola o verso destinazioni europee che non siano francesi. Insomma il lavoro di Fincardi sarà un montaggio di ricerche già pubblicate, come sembra scusarsi l'autore, ma offre una quantità non sottovalutabile di spunti per legare storia regionale e storia dell'emigrazione, sviluppo di determinate figure sociali e trasformazione politica.

M.S.

### Simone Cinotto, Terra soffice uva nera. Vitivinicoltori piemontesi in California prima e dopo il protezionismo, Torino, Otto, 2008, 194 pp.

Agli inizi del nuovo millennio Cinotto ha firmato un'interessante lettura dell'immigrazione italiana negli Stati Uniti vista attraverso le sue abitudini alimentari: Una famiglia che mangia insieme: cibo ed etnicità nella comunità italoamericana di New York, 1920-1940, Torino, Otto, 2001. Sul tema ha poi contribuito alla stessa storiografia statunitense con Leonard Covello, the Covello Papers, and the History of Eating Habits among Italian Immigrants in New York, apparso su "The Journal of American History", 91, 2 (2004), pp. 497-521. Nel frattempo ha allargato lo spettro di analisi curando le Colture e culture del riso. Una prospettiva storica, Vercelli, Mercurio, 2002, e proponendo un approccio planetario con Il mondo nel piatto: globalizzazione e cucine nazionali tra passato e presente, "Quaderni storici", XLI, 3 (2006), pp. 609-638. Non si è dedicato soltanto a questo, come mostra la cura assieme a Marco Mariano di Comunicare il passato. Cinema, giornali e libri di testo nella narrazione storica, Torino, L'Harmattan Italia, 2004, tuttavia resta il grande esperto del settore "cibo ed emigrazione" e quest'ultima fatica si inserisce bene nel solco. La novità è che l'interpretazione non procede a partire dal consumatore, bensì dal produttore. Questa è infatti una storia dell'imprenditoria nella e dell'emigrazione.

M.S.

### In memoriam Rudolph J. Vecoli, 1927-2008

Martedì 17 giugno Rudi Vecoli è scomparso all'età di 81 anni. La sua perdita è notevole per tutti gli studiosi dell'emigrazione italiana e dell'immigrazione negli Stati Uniti .

Nato a Wallingford nel Connecticut da genitori di origine toscana si è presto interessato dell'emigrazione dall'Italia, concludendo il suo dottorato di ricerca presso l'Università del wisconsin nel 1963. Dopo aver brevemente insegnato nelle università di Rutgers e dell'Illinois è reclutato da quella del Minnesota, non soltanto per insegnare storia contemporanea, ma soprattutto per dirigere un nuovo centro di ricerca sull'immigrazione negli Stati Uniti, l'Immigration History Research Center, cui ha dedicato i successivi quattro decenni. Non è stata questa, però, l'unica missione della sua carriera di grande organizzatore. Ha infatti partecipato anche alla fondazione dell'American Italian Historical Association, che ha diretto dal 1966 al 1970, e della Immigration and Ethnic History Society, che ha guidato dal 1982 al 1985. Infine è stato alla testa del comitato di storici della Statue of Liberty – Ellis Island Foundation (1983-2003).

La sua produzione scientifica è stata altrettanto vasta, oltre a un numero impressionante di articoli ha curato una decina di volumi, fra i quali particolarmente interessante *A Century of European migrations, 1830-1930* (Urbana , University of Illinois Press, 1991), seguito assieme a Suzanne M. Sinke. Una parte della sua attività si è svolta in Italia e non solo per ragioni di ricerca. Anche qui infatti ha utilizzato le sue doti di grande organizzatore per sostenere convegni, incontri e riviste. In particolare ha sempre seguito con attenzione la vita di "Studi Emigrazione", "Altreitalie" e "Archivio storico dell'emigrazione italiana", partecipando ai rispettivi comitati scientifici.

Fino all'ultimo ha continuato a studiare, preparando una biografia di Cesare Moreno, personaggio ottocentesco a cavallo fra migrazione vera e propria e vita da avventuriero. Per tanti di noi è stato così non soltanto un buon amico, ma anche un esempio chiarissimo di laboriosità e intelligenza.



Finito di stampare nel mese di gennaio 2009 dalla Tipolitografia Quatrini &C. - Viterbo http://www.quatrini.it