

Emigrazione italiana e cinema belga

Anna Caprarelli

(...) 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 économiques¹

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 autoprodotta. 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 belga². Il primo ovviamente vincolato al finanziamento, al

¹ Jean A. Gili, *Préface*, Frédéric Sojcher in *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 economiche].

² 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,

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 projections³

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 Bénélux⁴

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-americano⁵. 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

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.

³ Jean-Caude Batz, *Le jeu de la production et du hasard*, in AA. VV., *Cinéma Wallonie Bruxelles*, cit. p. 19.

⁴ Louis Héliot, *Le cinéma belge, entre réel et magie*, 7° festival del cinema europeo Cinessonne (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 aggirando un ordinativo della CECA per un documentario corto metraggio in occasione della creazione del Benelux].

⁵ Henri Sonet e Rik Stallaerts, *Les années 50 ou l'âge d'or du cinéma*, in *Images d'une époque*, Bruxelles, Palais des Beaux Arts, 1991, pp. 107-108.

nazionali⁶. 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 dettagliato⁷. 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'élite governativa e

⁶ Arrêt Royal, 14 novembre 1952.

⁷ 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.

⁸ 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/>.

intellettuale. Nonostante l'arrivo sistematico di 2000 operai a settimana dall'Italia fin dal giugno 1946, il "tema" migratorio rimase fundamentalmente 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 maigre*, de Paul Meyer (1960)¹⁰

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 Bruxelles¹¹. 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 liberazione¹². 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 repertorio¹³. 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 Piette¹⁴. La forma prediletta sono i particolari

⁹ Primo Protocollo Italo-Belga del 20 giugno 1946, Art. 11.

¹⁰ F. Sojcher, *La kermesse héroïque*, cit. p. 152.

¹¹ *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.

¹² 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.

¹³ 4 febbraio 1952, documento interno, archivio del P.C.B., inedito, p. 7.

¹⁴ Insieme a Lucien André e Gaston Vernailen lavora su testi inediti (*Grève au Borinage* sullo storico sciopero del 1932, *Libération* e sulla guerra civile spagnola, alla quale ha partecipato lo

“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 teatrali¹⁵. 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 ebraica 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 pubblico¹⁶. 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 Godeffroid 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 belga¹⁷. 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 torpeur¹⁸

stesso Meyer). Vernailen 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.

¹⁶ 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 pubblicata dopo vent’anni in un volume che divenne presto introvabile: Roger Vaillant. *Le Colonel Foster plaidera coupable*, Paris, Grasset, 1973.

¹⁷ Roger Mouneje, *Paul Meyer. Esquisses biographiques - Réalisations*, Virton, Éditions W’allons-nous?, 1989, pp. 164-169.

¹⁸ 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

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 migratoria¹⁹. Il ministero disponeva infatti dal 1946 di un Service Cinématographique dedicato alla sovvenzione delle opere cinematografiche. Questa sezione impegnava le sue notevoli risorse finanziarie 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. Trattò 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 sopralluoghi 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 preconcepita 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 austerità, tanto da essere ironicamente rinominata "Loi inique"²⁰. Venne contrastata da scioperi nazionali che

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].

¹⁹ 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.

²⁰ 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*

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 propagande²¹

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 belga²². 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

grande grève (décembre 1960-janvier 1961). Ses origines, son déroulement, ses leçons, Bruxelles, Fondation Jacquemotte, 1963.

²¹ 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>.

²² Borinage, miniera, disoccupazione.

operai²³. Il momento unificatore della festa diventa liberatorio, ma anche surreale e quasi immaginario.

*Déjà s'envole la fleur maigre (ou Les enfants du Borinage)*²⁴ prende il titolo da una poesia di Salvatore Quasimodo²⁵. 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

²³ Dopo la catastrofe di Marcinelle, i quotidiani intitolavano “*désormais, ils sont des nôtres!*” (ormai sono dei nostri!).

²⁴ *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 Oscari, 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 Tazsman; *produzione*: Paul Meyer; *laboratorio*: Meuter-Titra; *pellicola*: Gevaert; *formato*: 35 mm; *durata*: 85 minuti (1642 metri); *origine*: Belgio; *anno*: 1959.

²⁵ Salvatore Quasimodo, *Già vola il fiore magro*, in *Il vento e la conchiglia*, Milano, Crocetti Editore, 1996.

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 obietta 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 avvicinano 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 sculpteur²⁶

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.²⁷ 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*.²⁸ Tuttavia in questa serie di 13 episodi non viene analizzata la figura specifica dell'emigrato italiano.

²⁶ 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 – Sì, 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"].

²⁷ È importante sottolineare la composizione della giuria: Fellini, De Sica, Rossellini, Visconti, De Santis, Lizzani.

²⁸ *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

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 Marcinelle²⁹. *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 sopralluogo in Italia e nel Borinage, di alcuni protagonisti del film così come alcuni scatti del back-stage durante le riprese alla miniera del Bois du Cazier³⁰.

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'olimpico 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)³¹. 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 cinematografica³². Un silenzio tanto più pesante quanto l'industria produttiva mediatica iniziava

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*: 1964-66.

²⁹ Divenne anche opera teatrale a cura di Nino Sevioli.

³⁰ Manifestazione per i 10 anni del cinema Nova, Bruxelles, 15/02/2007-18/03/2007.

³¹ 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.

³² 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,

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 richiama 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 universitari³³. 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 derniers³⁴

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/>

³³ 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/>.

³⁴ 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 psicomédico-sociali, incaricati dell'orientamento scolastico, 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

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, soprattutto per quanto riguarda le tematiche legate allo sradicamento, alla mancanza di riferimenti culturali univoci e allo scontro tra valori tradizionali e nuovi stili di vita³⁵.

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 méditerranéen 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*³⁶ 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 sé una serie d'interrogativi morali, culturali, sociali, economici e politici che necessitano di maggiore coraggio di realizzazione da parte dei grandi registi e produttori.

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].

³⁵ 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).

³⁶ Organizzato ogni novembre dall'associazione Sintesi e dall'Istituto di cultura Italiano di Bruxelles.