

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 visibile⁴. Il lavoro sul cinema italo-statunitense ha offerto gli standard per lo studio di

¹ *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.

² 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.

³ Luisa Cicognetti 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).

⁴ 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

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 televisive⁵. 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 maggiori⁶. Analogamente andrebbe perfezionato il discorso su film di fiction e film documentario, tenendo presenti i cross-over antichi e moderni⁷. 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

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.

⁵ 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*, “Altreitalia”, 29 (2004), pp. 120-126.

⁶ 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.

⁷ 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..

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 scozzese⁸.

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 cinematografica 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 madrepatria¹⁰. Da quest'ultima s'importano allora attori e registi e si copiano generi, come avviene negli Stati Uniti della prima metà del Novecento¹¹. In tale evenienza si può agire all'unisono con la società ospitante¹², che d'altronde può comportarsi nel medesimo modo indipendentemente dalla presenza d'immigrati: è il caso tedesco discusso in questo fascicolo e in

⁸ 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/.

⁹ 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 monografico 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.

¹⁰ 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 yiddish 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.

¹¹ 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.

¹² 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 Alovio e Alberto Barbera, Torino, Lindau, 2006, pp. 174-180.

altre sedi da Francesco Bono¹³. 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 Sinatra¹⁴ o addirittura registi, film e filoni, come è accaduto alla fine del Novecento soprattutto dagli Stati Uniti¹⁵, ma in misura minore anche dal Canada¹⁶.

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*¹⁷. 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 vicine¹⁸.

¹³ Francesco Bono, *Casta Diva & Co. Percorsi nel cinema italiano fra le due guerre*, Viterbo, Sette Città, 2004.

¹⁴ 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.

¹⁵ 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 Zagarrìo, *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 Bioni, *Brian De Palma*, Recco, Le Mani, 2002). Infine sarebbe da considerare Frank Capra, che ha anticipato tutti: cfr. Vito Zagarrìo, *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 Zagarrìo, Philadelphia, Temple University Press, 1998.

¹⁶ Si pensi alle pellicole di o su italo-canadesi: *Il cubo* (1997) e *Cypher* (2002), entrambi di Vincenzo Natali; *Mambo italiano* (2003, Émile Gaudreault).

¹⁷ *Francis Ford Coppola's 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*.

¹⁸ 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*

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*¹⁹. Per quanto riguarda la Germania, il discorso è più complicato. Recentemente si è molto riflettuto sui rapporti fra le due nazioni, mediati anche dall'emigrazione²⁰, 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 lei²¹. 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 Germania oltre che quale mezzo di italianizzare quest'ultima. Infine con 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

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 questione 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 italoamericano e le tentazioni del dolore*, in *Quei bravi ragazzi*, cit., pp. 89-98.

¹⁹ Anna Caprarelli, *Cinematografia migrante in Belgio*, "Studi Emigrazione", 169, 2008, pp. 23-32.

²⁰ *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.

²¹ 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.

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 locale²². 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 Mårja*, 2001) rovescia il quadro e narra come un siciliano in Finlandia conquista 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 stessa²³. 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

²² 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.

²³ 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) *Storia dell'emigrazione italiana*, 1, *Partenze*. Roma, Donzelli, 2001, pp. 489-514.

consonante con quello della storiografia e dalla letteratura peninsulari, tuttavia varrebbe la pena di affrontarlo nel dettaglio²⁴.

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 Ottocento²⁵. *L'emigrante* (1915) di Febo Mari s'impenna sulla partenza per il Plata e si dilunga con quello che diviene il corredo di sfortune e truffe usualmente subite dal partente di celluloidi²⁶. 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

²⁴ Matteo Sanfilippo, *Problemi di storiografia dell'emigrazione italiana*, Viterbo, Sette Città, 2005.

²⁵ Fernando Devoto, *Storia degli italiani in Argentina*, Roma, Donzelli, 2007.

²⁶ 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.

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)²⁷. 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 2005²⁸.

²⁷ 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.

²⁸ 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.

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 poliziotteschi anni Settanta. Gangster emigrati appaiono in *La mala ordina* (1972, Fernando Di Leo), ambientato in Italia, e *Il consiglieri* (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 Margheriti) 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 mafia²⁹.

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 andare³⁰. Come altre opere di Scimeca questo 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)

Paul Avrich, *Sacco and Vanzetti*, 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.

²⁹ Lo schema diventa presto trito: vedi la pellicola statunitense *Vendicando Angelo*, (2002, Martin Burke).

³⁰ L'inchiesta di Gian Carlo Fusco è stata riedita in occasione del film: *Gli indesiderabili*, Palermo, Sellerio, 2003.

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 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 questo quadro 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), *Mogli e buoi* (1956, Leonardo De Mitri) sulla ricerca di moglie; 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 temperato 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 Uniti³¹. 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 proprio³². Alla fine questa America esotica è l'altra faccia, mitica, di quella aspettata e presentita, ma poi non raggiunta da *Nuovomondo* (2006, Emanuele Crialese).

³¹ 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.

³² 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.

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* all'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 produzioni 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)³³.

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 sceneggiatore³⁴, al curioso duetto fra una prostituta e un prete tra gli emigrati

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.

³⁴ Rodolfo Sonogo, *Diario australiano*, Milano, Adelphi, 2007. Sonogo, 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.

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 celluloidi. 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) segue il 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 Sessanta. Il già menzionato Polidoro fa vedere come uno di tre amici partiti per rimorchiare, alla fine vi si ambienta 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 dedicata 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 Bianchi) 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 Wertmüller) 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'ultimo 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 *Il monello della strada* (1950, Carlo Borghesio) o dalla Germania *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 tragico 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 celluloidi 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'integrazione³⁵. 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.

³⁵ 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.

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 irlandese-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 irlandesi-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.