GIANCARLA VANOLI

BALLIOL COLLEGE

D.PHIL in MEDIEVAL AND MODERN LANGUAGES

HILARY TERM 2015

NELLA TERRA DI MEZZO: CINEMA E IMMIGRAZIONE IN ITALIA, 1990 – 2010

NELLA TERRA DI MEZZO: CINEMA E IMMIGRAZIONE IN ITALIA, 1990-2010

INDICE …….. 1

INTRODUZIONE …….. 3

CAPITOLO PRIMO Il contesto. Politica, cinema e comunicazione 15

1,1. Norme, numeri e date dell'immigrazione ……... 15
1,1a. Numeri relativi e realtà oggettiva …….. 21
1,1b. L'immigrazione come strumento politico ……. 28

1,2. Norme, numeri e date del cinema ……. 32
1,2a. La revisione della "macchina cinema" ……... 37
1,2b. Dalle nuove strutture alle nuove tendenze ……. 47

1,3. Il ruolo della televisione ……. 56
1,3a. Il ruolo della RAI ……. 60
1,3b. Immigrazione come esperimento di cinema in Tv …….. 76

CAPITOLO SECONDO La mappa del percorso nella terra di mezzo 87

2,1. Il grande equivoco dei Generi e il cinema dell'immigrazione …… 93

2,2. L'Autore nella terra di mezzo …….. 102
2,2a. La generazione dei "venerati maestri" …….. 109
2,2b. I "giovani maestri", ovvero la generazione di mezzo ……... 124
2,2c. Fra *Terroni ed Extra-Comunitari*:
Il caso Mazzacurati …….. 145

2,3. L'ultima generazione di registi. Immigrazione e cinema postmoderno 161
2,3a. *Terra di mezzo* e il grado zero del neorealismo ……... 166
2,3b. *Torino Boys* e la strada verso l'*accented* cinema ……... 171
2,3c. *Bell'Amico* e l'utilità dell'autobiografismo ……... 178

CAPITOLO TERZO Dopo il Duemila 184

3,1. I "novissimi" tra documentario e finzione ……... 184
3,1a. I laboratori di testimonianza diretta ……... 185
3,1b. I nuovi record del cinema industriale ……... 196

3,2. "*È sempre il momento di fare una commedia"* 199
3,2a. Dalla commedia alla farsa. Un mondo al maschile …… 201

3,2b. Fra *Terroni* ed *Extra-comunitari*:
Checco Zalone, o la dissoluzione dell' "italiano medio" ……... 217

3,3. Dalla commedia al dramma.
Estraneità ed emarginazione come problema di genere/*gender* ……. 224
3,3a. Immigrazione e tematiche omosessuali ……. 234
3,3b. Una trilogia al femminile ……. 242

3,4. Lo sguardo nuovo e alcuni scenari possibili …… 258
3,4a. Il documentario consapevole: *Le ferie di Licu* ……. 259
3,4b. L'accettazione dell'altro come problema etico: *Il vento fa il suo giro* ……. 265
3,4c. Società ibrida e realismo rock: *La nostra vita* ……. 269

CONCLUSIONI …… 272

BIBLIOGRAFIA …… 281
SITOGRAFIA …… 293
FILMOGRAFIA …… 295

INTRODUZIONE

A partire dagli anni novanta il fenomeno dell'immigrazione e i suoi modi di rappresentazione nella cultura italiana hanno dato origine a un'ampia letteratura, iniziata peraltro concentrando l'attenzione sulla produzione di testi narrativi, grazie alla precoce comparsa di racconti "italofoni" scritti da autori immigrati.[1] Pressoché nello stesso periodo, l'immigrazione è divenuta un argomento sempre più frequentato anche dal cinema italiano, dove tuttavia la rappresentazione del fenomeno da subito ha evidenziato tutta la sua complessità, costretta dentro i parametri cinematografici che sono quelli fisici, concreti e letterali dell'immagine,[2] nonché in un territorio ancora quasi del tutto inaccessibile, nella fase di ideazione e produzione, agli stranieri oggetto del racconto.[3] Ciò ha fatto emergere elementi interessanti, sia sul piano narrativo, in relazione alle scelte di genere e di stile di fronte a temi inediti, oltre che indicative della capacità di rapportarsi con un "altro" sconosciuto, sia sul piano successivo della valutazione critica dei risultati che, se pure appaiono fortemente disomogenei, dalla critica italiana corrente sono stati spesso apprezzati oppure svalutati in base agli stessi preconcetti, talvolta inconsapevoli, sottesi alla costruzione del film.[4] Queste riflessioni generali, collegate al cinema in quanto prodotto di

[1] Per un elenco aggiornato di tutte le pubblicazioni, case editrici, riviste e iniziative letterarie e teatrali specifiche di letteratura migrante, si veda il sito http://www.cestim.it/index14letteratura.htm

[2] Si veda Casetti Francesco, "Adaptations and mis-adaptations: Film, Literaturee and Social Discourses", in R.Stam e A.Raengo (a cura di), *A Companion to Literature and Film*, Malden Blackwell, Oxford 2005, pp.81-91.

[3] Si veda Bonsaver Guido, "Who's shooting whom, Screening Immigration in Contemporary Italy", in Ledgeway Adam - Anna Lepschy (a cura di), *Into and out of Italy,* Guerra Edizioni, Perugia 2010, pp. 87-95.

[4] Per una verifica immediata è sufficiente leggere le recensioni contenute nelle raccolte dal titolo "*Dizionario dei film*", cataloghi di recensioni di film raccolti in ordine alfabetico e aggiornate annualmente da Morando Morandini (Zanichelli, Bologna) e da Paolo Mereghetti (Baldini & Castoldi, Milano).

consumo culturale, si associano a quelle relative alle risultanze in ambito propriamente accademico, che mostrano come la produzione a livello internazionale[5] sia particolarmente vivace al confronto con quella in Italia e in lingua italiana. Quest'ultima sembra rimanere circoscritta ad alcuni dipartimenti universitari, nonché sviluppata secondo schemi spesso concentrati sull'analisi del singolo film o sul confronto per categorie di contenuto,[6] mentre finora è stata poco approfondita la relazione d'insieme, nonché la prospettiva storica che connette l'impatto culturale del fenomeno migratorio e della sua rappresentazione cinematografica al contesto politico e socio-economico dell'Italia contemporanea.

A seguito di queste prime constatazioni il progetto iniziale della mia ricerca, che si concentrava sull'aspetto più direttamente legato alle teorie del cinema, e in particolare sull'indagine dello sguardo cinematografico nella reciproca relazione io/l'altro, si è articolato via via secondo uno schema più complesso e trasversale, per

[5] Oltre ai numerosi atti di convegni e alle molte riviste internazionali di cinema che si sono occupate dell'argomento e di cui darò conto nel procedere dell'analisi, alcuni testi hanno cercato di costruire una sintesi della situazione dal punto di vista degli studi culturali. Ricordo in particolare, tra i primi, il lavoro di Graziella Parati, *Migration Italy: The Art of Talking Back in a Destination Culture*, University of Toronto Press, 2005 e, più di recente, nonché tra i pochi tradotti in italiano, il volume a cura di Cristina Lombardi-Diop e Caterina Romeo, *Postcolonial Italy, Challenging National Homogeneity*, Palgrave McMillan, NewYork 2012, uscito in italiano, con qualche integrazione nei contributi, con il titolo *L'Italia postcoloniale*, Le Monnier, Firenze 2014.

[6] Il principale centro universitario di studi sulla migrazione in Italia è presso l'Università di Roma 3, grazie alle iniziative del Professor Vito Zagarrio.
Negli studi italiani, il primo excursus con una raccolta di recensioni è a cura di Luisa Cigognetti e Lorenza Servetti, *Migranti in celluloide, Storici, cinema ed emigrazione*, Foligno, Editoriale Umbra, 2003, (volume terzo de I Quaderni del Museo dell'emigrazione,) mentre l'unico altro testo in italiano prima del 2010 e anch'esso organizzato come raccolta di informazioni riguardanti rispettivamente le norme legislative e le schede dei singoli film, è il volume di Sonia Cincinelli, *I migranti nel cinema italiano (1990-2010),* Kappa 2009, successivamente aggiornato e ripubblicato col titolo *Senza frontiere. L'immigrazione nel cinema italiano,* Edizioni Kappa, 2013.
Dopo il 2010, tra le pubblicazioni in italiano più recenti e ampie si segnala il numero 8, 2012 dei Quaderni del CSCI, AAVV, *Italy In&Out. Migrazioni nel/del cinema italiano*, cui questa ricerca farà spesso riferimento e, da ultimo, il primo volume, a cura di Leonardo de Franceschi, di una collana dedicata agli "Studi postcoloniali di cinema e media / Postcolonial Film and Media Studies", Aracne, Roma 2013, dal titolo *L'Africa in Italia. Per una controstoria postcoloniale del cinema italiano,* raccolta di saggi brevi, schede bibliografiche e interviste, redatti da studiosi del settore attivi in campo internazionale.

rispondere, da un lato, all'esigenza di collocare le evidenze emerse dall'analisi dei film all'interno del loro contesto di riferimento, economico-produttivo, socio-culturale e in definitiva storico, e dall'altro lato a quella di costruire una mappa concettuale utile a una riflessione il più possibile approfondita di entrambi i poli della questione, cioè sia del fenomeno migratorio sia della sua relazione con il cinema. I due elementi del discorso, l'immigrazione nelle sue implicazioni concrete, e il cinema nelle sue articolazioni di apparato produttivo ed espressivo tuttora efficace nel rappresentare la realtà, risultano a mio avviso fortemente interconnessi e si presentano come due fattori caratterizzanti nell'evoluzione dell'Italia contemporanea. Proprio nel periodo a cavallo tra i due secoli, immigrazione e cinema sono condizionati in modo determinante dalle scelte politiche e dal clima sociale del paese. Entrambi sono inoltre attraversati da mutamenti profondi, la cui natura e rapidità aprono varchi inaspettati nelle possibili prospettive di indagine.

Tutto ciò ha posto in evidenza per prima cosa la questione delle fonti, che per immigrazione e cinema nel periodo 1990 - 2010, in ambiente italiano, sono a tutt'oggi più numerose a livello giornalistico che accademico.[7] Poiché l'analisi intende adottare uno sguardo critico il più possibile italiano, nel senso di calato completamente all'interno della dimensione nazionale con tutti i limiti, ma anche la possibilità di cogliere sfumature, che questo coinvolgimento può comportare, il lavoro si è mosso forzatamente al confine tra linguaggi diversi, e dunque tra approcci teorici diversi, finendo per collocarsi in una difficile posizione intermedia che, pur radicata nei *film studies,* inevitabilmente attinge alla sociologia culturale.

[7] Tutta l'opera di Edmondo Berselli, giornalista recentemente scomparso, è paradigmatica in questo senso, a partire da *Post-Italiani. Cronache di un paese provvisorio*, Mondadori, 2003.

La seconda questione preliminare e connessa ha riguardato il punto cruciale di merito e metodo per una ricerca di questo tipo, cioè il criterio di selezione adottato nella scelta dei film, direttamente basato sui contenuti delle varie opere, per quanto inscindibili dalla loro qualità narrativa e stilistica.

Tutto ciò è reso possibile dal fatto che il film, diversamente dalla letteratura, è fenomeno multiforme nella gamma di ruoli che è chiamato a giocare in quanto strumento di comunicazione e, come un moderno poema omerico, in funzione di enciclopedia tribale,[8] è in grado di offrire anche suo malgrado ogni sorta di informazioni e conoscenze su una determinata società e la sua cultura. A maggior ragione questa valenza antropologica e sociologica è determinante nel racconto dell'immigrazione.[9]

Di conseguenza, sebbene il titolo della tesi voglia rimarcare lo sforzo di tenere il più possibile distinti ambiti che rispondono a leggi diverse quali il fenomeno storico-sociale dell'immigrazione da una parte, e dall'altra il cinema nella sua molteplice natura di arte, industria e strumento di comunicazione, è stato necessario ipotizzare qui la categoria fittizia e strumentale del "film sull'immigrazione", nel quale i due poli costituiti rispettivamente dall'immigrazione e dal cinema si contengono reciprocamente a vicenda.[10]

---

[8] Espressione coniata da Eric Havelock, classicista con grande influenza sugli studiosi della comunicazione tra cui sopra tutti McLuhan, e che ipotizzò per i poemi omerici una funzione pedagogica, in cui avrebbero funzionato come mezzi di trasmissione delle conoscenze tradizionali alle generazioni successive all'interno della cultura orale. (*The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, Yale University Press, New Haven 1986)

[9] "*La culture de masse par le cinéma et la télévision est le seul grand terrain commun à toutes les classes sociales et à tous les peuples [..] aux valeurs transcendantes, elle oppose le bonheur individuel*." In Edgar Morin, *Mon Chemin. Entretiens avec Djénane Kareh Tager*, ed. Fayard, 2008, p.131.

[10] Le linee guida da cui sono partita risiedono nell'idea transculturale del cinema propugnata da Edgar Morin, e riassunta nella sua definizione di antropologia del cinema. Qui mi riferisco a Morin per ipotizzare una relazione, in questo caso provvisoria e fittizia, tra immigrazione e cinema, sul modello del rapporto di reciproco contenimento e rinforzo che egli istituisce tra "reale" e "immaginario". In *Mon Chemin, op. cit.,* ed. Fayard, 2008, pp.124 e ss.

L'esame e la selezione della filmografia ha condizionato e di fatto deciso anche la scansione cronologica, che in origine avrebbe dovuto limitarsi al primo decennio del duemila. Invece i rimandi e le ricorrenze, sia di contenuto sia di stile, tra i film degli anni novanta e dei primi dieci anni del nuovo secolo hanno motivato la necessità di considerare quel ventennio come una fase storica in sé definita e conclusa, pur nell'enorme distanza che separa la società italiana dei primi anni novanta da quella attuale e che, in effetti, trova un suo spartiacque significativo proprio negli anni di passaggio tra la fine del secolo scorso e gli anni zero del duemila. La scelta del 2010 come data conclusiva, ragionevolmente estesa alla produzione filmica presentata poi alla Mostra del Cinema di Venezia 2011, è ovvia e indiscutibile, perché marcata da una frattura a vari livelli sia in relazione alla società italiana, in cui la fine del governo Berlusconi si accompagna all'esplosione della crisi economica, con conseguente caduta della richiesta di forza lavoro prima di tutto straniera, sia a causa di un mutamento radicale delle condizioni esterne che fino a quel momento hanno motivato il fenomeno migratorio, trasformatosi in breve tempo, proprio a partire dal 2011, in un tragico esodo di massa la cui narrazione non potrà che assumere accenti diversi dai precedenti.

Dunque senza pretendere di essere esaustiva, ma ponendosi come un tentativo nella direzione della trasversalità disciplinare, questa ricerca si propone di avviare una sintesi critica dei maggiori temi emersi dall'analisi dei lungometraggi di finzione più significativi sul tema dell'immigrazione.[11] Si tratta in sostanza dei film che a mio

[11] "Lungometraggio di finzione" corrisponde alla più sintetica espressione "*feature film*". Questa precisazione intende anche evidenziare che l'oggetto privilegiato di analisi sarà costituito da

giudizio sono apparsi particolarmente interessanti nella prospettiva definita come funzione di enciclopedia tribale e nei quali si direbbero contenute, direttamente o indirettamente, le maggiori istanze che nel ventennio trascorso hanno coinvolto sia l'evoluzione complessiva della società italiana, sia quella del cinema.

In sintesi, si può affermare che la categoria dei film sull'immigrazione nel suo complesso si segnala per un aspetto paradossale: l'essere portatrice di un significato eloquente già inscritto nell'esperimento stesso. Per prima cosa, attraverso il confronto con lo straniero, questi film rimandano al soggetto/spettatore una diversa visione del mondo e di se stesso, evidenziando in tal modo la "funzione specchio" collegata all'incontro con l'"estraneo" derivata dai fenomeni migratori, ovvero dalla loro capacità di rivelare attraverso il confronto, nel bene e nel male, le caratteristiche della società di arrivo.[12] Questa particolare funzione di rispecchiamento si va a sommare a quella di cui, tipicamente, il cinema è già per sua natura portatore.[13] Lungi dal pensare che ciò possa contribuire a cambiare la percezione sociale del problema migratorio, né tantomeno a raccontare davvero l'"altro", l'insieme di questi film costituisce dunque una testimonianza attendibile degli atteggiamenti, delle attitudini e anche dei limiti culturali dell'Italia nell'ultimo ventennio.[14]

---

produzioni italiane *mainstream* o d'autore più o meno sperimentali, ma che abbiano avuto una minima distribuzione nel circuito delle sale.

[12] cf. Vito Zagarrio "Noi e l'altro: cinema ed immigrazione nel New-Italian cinema", in *Studi emigrazione/Migration Studies*, n.169 anno XLV (Jan-March 2008), pp.51-58.

[13] Attraverso il comune concetto di rispecchiamento, è intuitiva la relazione tra psicanalisi e cinema da un lato e fenomeno migratorio dall'altro, laddove quest'ultimo funziona da catalizzatore e amplificatore della relazione stessa, dando personificazione concreta al concetto di Altro nella sua *inquiétante étrangeté,* secondo la definizione di Julia Kristeva, mutuata dal concetto freudiano di *unheimlich* e resa in inglese col termine *uncanny* .

"L'inquietante estraneità sarebbe così la via regia [..] attraverso la quale Freud introduce il rifiuto affascinato dell'altro nel cuore di quel "noi stessi" sicuro di sé e opaco che […] si rivela essere uno strano paese di frontiere e di alterità incessantemente costruite e decostruite [..]." Julia Kristeva, *Stranieri a se stessi*, Feltrinelli, 1990, p.174. (1a ed. franc., *Etranger à nous mêmes,* Fayard, 1989)

[14] Sulle conclusioni poco confortanti derivate dalla valutazione complessiva dei film sull'immigrazione si veda la sintesi recente di Matteo Sanfilippo, *In&Out. Storie di Migrazioni*, in Quaderni del CSCI 2012, p.24.

Inoltre, come si è detto, le opere in questione favoriscono una lettura articolata anche di alcune questioni specifiche del cinema italiano, interrogando le sue stesse radici identitarie e sottolineando tendenze di lunga durata e progressivi cambiamenti, in particolare relativi al passaggio dai modelli stilistici del canone tradizionale a un approccio che può definirsi post-moderno.

L'intensificarsi del fenomeno migratorio e della sua rappresentazione coincide infatti con i mutamenti tecnologici che semplificano e democratizzano i procedimenti di produzione dell'immagine, con conseguenze determinanti soprattutto sulla riproduzione/rappresentazione di temi legati all'attualità e dunque sulla possibilità di testimoniare con immediatezza la realtà di cui il fenomeno migratorio è una parte così macroscopica.[15] Infine, sommato alle innovazioni tecniche, il confronto con contenuti inediti ed estranei alla cultura nazionale contribuisce anche a sollecitare la sperimentazione di linguaggi adeguati alle nuove tematiche. In questo senso, emerge chiaramente dall'indagine come il cinema della migrazione rappresenti anche un laboratorio di sperimentazione del cosiddetto nuovo cinema italiano.

Considerando tutte queste evidenze, non sembra dunque inappropriato parlare di *mise en abîme* - collocazione nel precipizio dell'infinito - come concetto chiave per restituire il senso profondo del meccanismo che il cinema della migrazione ha messo in atto nel corso del ventennio considerato, e che si riverbera in modo trasversale su molti snodi cruciali sia del cinema che della società.[16]

---

[15] I principali riferimenti teorici in proposito sono il lavoro di Gene Youngblood *Expanded Cinema* che, uscito nel 1970 ma pubblicato in italiano solo nel 2013 (CLUEB, Bologna), preconizza la fine del cinema come l'abbiamo conosciuto nel novecento. Questo saggio può essere equiparato per importanza e influenza allo *Understanding Media* di Marshall McLuhan del 1964 (sul tema p.182, nota 177). Inoltre, più noto e citato in ambiente italiano, il saggio di H.Jenkins *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, NYU Press 2006, pubblicato in Italia con prefazione di Wu Ming sotto il titolo di *Cultura convergente*, Apogeo, Milano 2007.

[16] La messa in abisso è anche una tecnica di racconto cinematografico, ma in questo caso si fa riferimento alla sua accezione più ampia di paradigma della natura intertestuale del linguaggio. Cf.

A fronte di questa stimolante ma difficile situazione, ho suddiviso il materiale in tre capitoli, affidando la possibilità di mantenere un legame fra le parti a una scansione d'insieme genericamente diacronica, in funzione di bussola orientativa. In realtà all'interno del percorso cronologico i tempi di sviluppo sia del fenomeno migratorio sia del cinema risultano soggetti a sfasamenti temporali sensibili, i primi per motivi essenzialmente geo-politici, i secondi per questioni legate ai diversi modi di fare e intendere il cinema da parte dei singoli autori, soprattutto se appartenenti a generazioni diverse. Sfasamenti e sovrapposizioni sono più evidenti soprattutto nei primi due capitoli, dove la necessità di costruire una panoramica complessiva delle vicende e di allineare i termini della questione in una sequenza causale sono più forti, mentre nella terza parte, concentrata sul nuovo secolo e sul cinema cosiddetto post-moderno, appannaggio esclusivo dell'ultima generazione di registi, è possibile recuperare uno sguardo orizzontale che, attraverso i film, approfondisca anche questioni psico-relazionali, estetiche e stilistiche legate al concetto cardine di "visualità".[17]

Il primo capitolo, in particolare, è rigidamente scandito in tre sezioni, volendo dare conto nel dettaglio dello stato della questione nei tre settori coinvolti dall'indagine, cioè l'immigrazione, il cinema e infine la televisione. Considerando che al momento non esiste in Italia una ricognizione completa né sul fenomeno dell'immigrazione, i cui dati ufficiali sono di ambigua lettura, né sullo sviluppo dell'industria

---

Lucien Dallenbach, *Il racconto speculare. Saggio sulla «Mise en abyme»***,** Pratiche 1994 (*Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme,* Seuil, Paris 1977)

[17] Fondamentale il contributo di Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema"*, Screen*, 13, 3, Fall 1975, trad. it *"Piacere visivo e cinema narrativo",* in "*nuova dwf*", luglio 1978 e poi inserito nella raccolta *Visual and Other Pleasures*, Palgrave McMillan 1989 (2° ed. 2009), pp.14-27. La sua interpretazione dell'idea di guardare ed essere guardati in termini di differenza di genere è stata successivamente applicata alla rappresentazione del rapporto transculturale tra occidente e paesi "etnografizzati" negli studi sul post-colonialismo.

cinematografica, settore che dall'epoca mussoliniana ha iniziato a riorganizzarsi solo a partire dal duemila, la suddivisione per argomenti è sembrata il modo più chiaro per costruire un quadro esauriente del contesto di riferimento che, sulla base dall'analisi ragionata dei dati, potesse tenere insieme la rete di sottili rimandi a cui ricondurre le osservazioni dei capitoli successivi. La parte sulla televisione, inoltre, è molto ampia in senso diacronico perché se da un lato ripercorre gli elementi che storicamente hanno caratterizzato l'evoluzione del mezzo televisivo, come ad esempio l'influenza sul cinema in termini di finanziamento e di linguaggio, oppure la distinzione tra *mission* del servizio pubblico e delle televisioni commerciali, fattori questi che si sono presentati in modi più o meno simili in tutti i paesi dell'Europa occidentale, dall'altro lato intende sottolineare le sfumature che identificano la specifica peculiarità italiana, che non solo vede particolari condizioni politiche, laddove per quasi tutto il tempo qui considerato il primo ministro e il principale proprietario di canali televisivi sono stati la stessa persona, ma che agisce soprattutto, più ancora che come modello di stili di vita, sulla più sensibile sfera dell'appartenenza identitaria della nazione, visto che le televisioni private sono anche lo strumento che sembra dar voce al "popolo" in contrasto con la cultura elitaria e paternalistica della Rai e, soprattutto, al "popolo padano". La televisione è quindi la via attraverso cui è favorita l'elaborazione delle istanze locali poi riflesse dal cinema e l'incubatore di quei modelli di relazione che dalla contrapposizione nord/sud vengono poi applicati alla contrapposizione italiano/"extra-comunitario". Mi è parso quindi che questo excursus potesse fornire elementi per un maggiore approfondimento critico a molti aspetti trattati successivamente, a partire dall'analisi dei film sull'immigrazione prodotti dalla televisione di stato, che conclude il capitolo stesso.

Il secondo capitolo si focalizza sul rapporto tra cinema e immigrazione in una dimensione storico-critica, indagando lo stato della questione rispetto ad alcuni elementi ricorrenti nel discorso cinematografico, in particolare relativi all'evoluzione del concetto di "autore" e di "genere", complementare al discorso sulla funzione di denuncia civile del cinema italiano.[18] Si evidenzia qui il peso di un canone consolidato, poiché il nuovo "filone" tematico dell'immigrazione sembra ripercorrere esattamente i passaggi della tradizione, che conducono dal neorealismo alla commedia come modello retorico-stilistico disponibile a chi voglia cimentarsi con un soggetto del tutto nuovo, privo di riferimenti consolidati e fino ad allora ignorato dalla cultura nazionale, qual è il rapporto con lo straniero immigrato. D'altra parte, tutti i registi/autori più noti delle tre generazioni attive nel ventennio tra il 1990 e il 2010, si sono cimentati con l'argomento e ciò ha aperto un'interessante prospettiva d'indagine perché, per i suddetti motivi di novità e di scarsa dimestichezza con l'argomento, l'analisi dei film dimostra che i diversi approcci sono condizionati anche da un'innegabile questione generazionale.

Il terzo e ultimo capitolo, infine, si concentra sulla generazione dei registi "novissimi", le cui produzioni caratterizzano il periodo successivo al duemila. In questa fase, mentre la presenza degli immigrati nei film s'intensifica in corrispondenza a quella nella società, per motivi d'incasso la riorganizzazione industriale del sistema produttivo privilegia la commedia declinata in tutte le sue forme, in un'apparente replica del ciclo storico compreso tra il secondo dopoguerra e gli anni settanta. La circostanza offrirà invece la prova inequivocabile di un avvenuto mutamento e dell'impossibilità di istituire fondate analogie con il passato anche per

[18] In merito alla funzione civile che tradizionalmente il cinema italiano, con varie motivazioni e diverse influenze ideologiche, ha sempre sentito di svolgere, si veda in particolare: P.Sorlin, *Gli italiani al cinema. Pubblico e società nel cinema italiano*, Mantova, Tre Lune Edizioni, 2009.

un genere, come la commedia, particolarmente legato alla sensibilità dello spettatore tradizionale. A maggior ragione il cambiamento si evince dalle pellicole d'impostazione più riflessiva, cioè dai cosiddetti "film di qualità", definizione oggi ritenuta più appropriata rispetto a quella di "film d'autore", da cui risulta chiaramente come le differenze generazionali siano anche differenze culturali profonde, che si esprimono nella diversa attitudine complessiva rispetto all'Altro.

L'ultima parte del terzo capitolo è quindi dedicata all'approfondimento di queste tematiche e ai loro possibili esiti. Se da un lato infatti nella produzione *mainstream* non è possibile individuare prove classificabili nella categoria dell'*accented cinema*, molti indizi, a partire da un uso più consapevole di lingue e dialetti,[19] fanno ritenere che la tendenza del racconto cinematografico vada verso una dimensione post-nazionale, che da un lato concede molto spazio ai localismi regionali, ma contemporaneamente auspica la permeabilità delle frontiere.[20]

In estrema sintesi, tutto sembra evidenziare in questa indagine un lungo percorso sociale e culturale compiuto in un periodo generalmente considerato statico e uniforme. Invece, il ventennio che coincide con la trasformazione del paese da terra di emigranti a meta d'immigrazione si configura come un periodo di transizione sotto tutti i profili, in cui un mutamento della società che può definirsi antropologico si accompagna a quello dei sistemi di produzione e di trasmissione della cosiddetta cultura di massa, divenuta ora *glocal* e *pop*. Una vera terra di mezzo, il cui

[19] L'espressione coniata da Hamid Naficy in *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton, 2001, sottolineando l'elemento linguistico-grammaticale dell' "accento" sembra particolarmente adatta a riflettere sulle peculiarità della "via italiana" al cinema "*made by exilic, diasporic, and postcolonial ethnic and identity filmmakers who live and work in countries other than their country of origin*", p.11.

[20] Queste evidenze si ricollegano al lavoro di Arjun Appadurai, a partire da *Modernità in polvere*, Meltemi 2001, in originale *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, 1a ed.1996.

attraversamento è stato condizionato in modo profondo dal fenomeno migratorio e definito da cambiamenti quasi traumatici del contesto storico-politico e sociale, sia all'inizio che alla fine.[21] A questi bruschi mutamenti corrisponde appunto un periodo di mezzo di apparente stasi, in cui però sembra mettersi faticosamente in moto un processo profondo e sotterraneo, che potrebbe anche rivelarsi di disvelamento, oppure di disillusione, rispetto all'identità nazionale e alle sue culture dominanti, e di cui a mio avviso il cinema della migrazione riesce a fornire un'eloquente testimonianza.

[21] In ambito politico, i primi anni Novanta si aprono con il consolidamento della Lega Nord, lo scoppio degli scandali di "Mani Pulite" e la successiva nascita del partito di Berlusconi. Il 2010/2011 vede il definitivo manifestarsi in Italia della crisi economica e l'uscita di Berlusconi dal governo, nonché la sua condanna giudiziaria.

PRIMO CAPITOLO

IL CONTESTO. POLITICA, CINEMA E COMUNICAZIONE

1,1. NORME, NUMERI E DATE DELL'IMMIGRAZIONE

I numeri dell'immigrazione in Italia sono ufficialmente monitorati dall'ISTAT (Istituto Nazionale di Statistica), ma tali rilevazioni vanno integrate da altre fonti perché, basandosi sui dati delle anagrafi comunali, esse registrano solo le presenze stanziali e "legali" della popolazione immigrata.[1] D'altra parte, sebbene dopo il 2010 sia completamente cambiato il panorama immigratorio, per la crisi economica europea ma soprattutto per gli sconvolgimenti politico-militari nelle zone di provenienza, con conseguente crescita esponenziale degli arrivi sulle coste italiane,[2] nell'apparato statale non ci sono stati in proposito significativi adeguamenti, né nell'organizzazione delle attività di accoglienza della massa di profughi e richiedenti asilo, né nei sistemi di identificazione e controllo.[3] L'unico reale cambiamento, dopo il 2010, riguarda l'attivazione delle pratiche di salvataggio in mare, che nel 2008

[1] Cf E.Bisogno, *Quali dati ufficiali sull'immigrazione straniera in Italia: molte sfide, alcune priorità*, Unece Statistical Division, 2008, www.istat.it/istat/eventi/conferenze/nonaconf/relazioni/bisogno.pdf

[2] Per i numeri della situazione attuale e i rapporti Italia/Europa in merito alla politica di controllo dell'immigrazione, anche in vista della lotta al terrorismo, sempre monitorata dall'Istat, ma ora parte dell'organizzazione statistica Eurostat, si veda:
http://www.libertaciviliimmigrazione.interno.it/dipim/site/it/documentazione/statistiche/politiche_immigrazione_asilo/2014/9_2014_Dati_sugli_stranieri_non_comunitari_regolarmente_soggiornanti_in_Italia_al_1.1.2014 (u.c. 16.11.2014)
e inoltre, dallo speciale Repubblica Le Inchieste, una ricognizione aggiornata al gennaio 2015 dal titolo "Il Lungo viaggio dei rifugiati invisibili", consultabile online a
http://inchieste.repubblica.it/it/repubblica/rep-it/2015/01/22/news/il_lungo_viaggio_degli_invisibili-102552525/?ref=HREC1-33 (u.c. 6.2.2015)

[3] Il decreto legge n.92 / 23 maggio 2008 (nell'ambito del primo "Decreto Sicurezza" varato da Maroni neo-eletto ministro dell'Interno), ha trasformato i cosiddetti Centri di Permanenza Temporanea (CPT) per l'identificazione dei migranti, presenti in tutta Europa a seguito del trattato di Schengen e istituiti in Italia dalla legge Turco/Napolitano (1998), in Centri di Identificazione ed Espulsione (CIE).

erano state proibite dal Ministero dell'Interno con minaccia di sanzioni e sequestro dell'imbarcazione per chi avesse soccorso i naufraghi.[4]

Queste evidenze, d'altra parte, confermano la scelta di considerare il ventennio tra il 1990 e il 2010 come un periodo in sé concluso, in cui è possibile individuare caratteri di omogeneità, sia dal punto di vista della natura antropologica e delle motivazioni sociali dell'immigrazione, in quel periodo sostenuta eminentemente dal rapporto tra domanda e offerta di forza lavoro, sia dal punto di vista dell'apparato istituzionale e organizzativo italiano. Sotto il profilo della gestione delle politiche sull'immigrazione si può affermare che, soprattutto nel primo decennio del Duemila, esse siano condizionate dall'uso strumentale del problema per motivi di politica interna. La pianificazione di pratiche di accoglienza e integrazione è stata trascurata, privilegiando l'idea del pericolo rappresentato dall'invasione straniera che pure non si poteva, ma neppure si voleva, davvero contrastare. In modo palesemente contraddittorio una stessa classe politica si è resa protagonista di entrambi gli opposti ruoli nella commedia delle parti: da un lato la consapevolezza della necessità della presenza degli immigrati per lo sviluppo economico del paese, dall'altro l'uso della propaganda xenofoba per alimentare il consenso politico, facendo degli stranieri "un perfetto capro espiatorio per la retorica sicuritaria"[5]. In sostanza si tratta di un atteggiamento schizofrenico, come evidenzia il titolo di un articolo di Erika Gramaglia, che sintetizza il contenuto dei tre interventi legislativi su cui si incardina tutta la politica dell'immigrazione dal 1990 al 2010, tracciandone un'analisi

[4]Anche la proibizione del soccorso in mare, per cui l'Italia ha subito sanzioni internazionali, era parte del succitato "Pacchetto sicurezza" di Maroni. La contraddittoria situazione delle direttive politiche in conflitto con la carta dei diritti dell'uomo, oltre che con le regole internazionali della marineria, è ppresente, insieme ad altri temi, nel film *Terraferma* di Emanuele Crialese, vincitore della Mostra del cinema di Venezia 2011.

[5] A.M.Rivera, *Razzismo di lotta e di governo*, in MicroMega 1/11 p.98

ragionata.[6] Si tratta delle cosiddette leggi Martelli (39/1990) e Turco-Napolitano (840/1998), quest'ultima confluita successivamente nel "Testo Unico delle disposizioni concernenti la disciplina dell'immigrazione e norme sulle condizioni dello straniero" (dl 286/1998), fino alla legge Bossi-Fini (189/2002), a tutt'oggi in vigore, con le aggiunte restrittive sui sistemi di controllo ed espulsione del Decreto Sicurezza di Maroni del 2008 di cui si è detto.[7]

Al di là degli aspetti tecnici e del fatto che gli interventi sono accomunati dallo stesso obiettivo primario, consistente nel controllo e nella regolamentazione dei flussi di entrata, le due leggi degli anni novanta si propongono sia di aggiornare la situazione normativa rispetto alle esigenze poste dai cambiamenti in atto, sia anche di costruire percorsi volti a favorire l'integrazione sociale. La Bossi-Fini invece ricalca l'impianto della legge precedente, ma "in senso vessatorio e punitivo".[8] Se ne deduce dunque che, per tutto il primo decennio del duemila, di fronte all'evoluzione e alla crescita esponenziale del fenomeno migratorio, in Italia non ci sono stati adeguamenti normativi fondati sulla realtà dei fatti, ma il principale intento del legislatore è sempre rimasto fermo al concetto di "lotta al clandestino", figura alla cui creazione egli ha in un certo senso contribuito.[9]

Alcuni analisti, come Gramaglia, sposano la tesi più cinica, che vede nelle scelte politico-legislative l'intenzione consapevole di mantenere il migrante in uno stato di subordinazione per sfruttarne la forza lavoro. Stabilito infatti che gli immigrati sono indispensabili a un paese con un tasso di natalità molto basso e una vocazione

[6] E.Gramaglia, "La schizofrenia dell'accoglienza, Legge Martelli, Turco-Napolitano, Bossi-Fini", in *Paginauno*, VIII, giugno-sett. 2008, p.46-63.
[7] Cf. nota 3, p.15
[8] E.Gramaglia, *ibid*., pg.51
[9] Il rilascio del permesso di soggiorno è subordinato all'ottenimento di un contratto di lavoro prima di lasciare il paese d'origine, ma questa norma ha alimentato il mercato di mano d'opera in "nero", cioè non tutelata e a basso costo, dal momento che costringe alla clandestinità tutti coloro che arrivano senza avere già un impiego.

industriale elevata, lo sfruttamento degli irregolari permette di disporre di mano d'opera a costi molto bassi. Altri invece sottolineano maggiormente aspetti relativi soprattutto alle carenze degli apparati burocratico-amministrativi. In particolare, si mostra la prevalenza degli elementi di approssimazione e contraddizione contenuti nelle norme, come indice di oggettiva incompetenza da parte di una classe politica scarsamente preparata ai compiti complessi che è stata chiamata a svolgere.[10] Comunque sia, nel corso del tempo, l'impraticabilità delle norme legislative ha incrementato le "emergenze", con la presenza sempre più ampia di migranti privi di possibilità di regolarizzazione e dunque destinati al lavoro nero. A queste contraddizioni si è cercato di ovviare esclusivamente con interventi amministrativi: le "sanatorie" parziali, basate su criteri talvolta poco chiari e dai meccanismi burocraticamente complessi, tali da provocare inevitabilmente discriminazioni e proteste.[11]

Un assetto normativo più o meno volutamente schizofrenico ha condizionato dunque sia i nuovi arrivati sia gli stranieri ormai regolarmente residenti, cui viene negato qualunque diritto di cittadinanza, ma soprattutto colpisce e umilia in modo paradossale i loro figli, la cosiddetta seconda generazione, costituita da giovani in gran parte nati in Italia ed educati nelle scuole italiane, ma privi di diritti civili. Secondo il rapporto della fondazione ISMU, nell'anno scolastico 2007/2008 si contavano 200.000 studenti regolarmente frequentanti e nati in Italia, ma senza

[10] Si veda: V. Galasso, M. Landi, A. Mattozzi, A. Merlo, "Il Mercato del lavoro dei politici", Sommario, p.2 in Tito Boeri, Antonio Merlo, Andrea Prat (a cura di), *Classe Dirigente – L'intreccio tra business e politica*, Egea, Milano 2010 (ultima ed. Università Bocconi 2014).
Uno studio recente sui sistemi di selezione e sulla composizione della classe politica italiana rileva che, oltre all'elevamento dell'età media, la percentuale di nuovi eletti in possesso di una laurea è diminuita progressivamente nel tempo: dal 91,4% nella prima legislatura al 64,6% nella XVa legislatura.

[11] Tra il 2006 e il 2009 ci sono state due "sanatorie" organizzate secondo domande indirizzabili esclusivamente via internet nel corso di una sola giornata, con conseguente intasamento delle linee ed esclusione di molti. La seconda di queste sanatorie era indirizzata solo alle badanti e allargata in extremis ad altre categorie.

cittadinanza italiana.[12] Costoro, a dispetto delle politiche contingenti, saranno a tutti gli effetti gli italiani del futuro e molti, soprattutto le ragazze, accanto ai problemi adolescenziali vivono talvolta in modo drammatico la difficoltà di conciliare i due mondi in cui si trovano divisi.[13]

Davanti a questa situazione, è evidente che gli strumenti a disposizione dell'ISTAT sono risultati sempre meno adeguati alla funzione di monitoraggio e analisi delle presenze straniere sul territorio. D'altra parte, solo alcuni istituti di ricerca e indagini demoscopiche settoriali si sono anche occupati del reperimento diretto dei dati statistici, [14]mentre di norma tutti fanno riferimento all'ISTAT. È così per la già citata fondazione ISMU, che promuove studi e ricerche sulla società multietnica e multiculturale, come pure per l'attività del CENSIS, altro organismo ufficiale che si occupa anche di migrazione nel più ampio contesto dei cambiamenti complessivi della società italiana.[15]

---

[12] *Rapporto ISMU 2009*, Edizioni Franco Angeli 2010, Milano.
ISMU, Istituto per lo studio della multietnicità, già Fondazione Cariplo-ISMU, opera dal 1991 e a partire dal 1995 pubblica un rapporto annuale sulla migrazione. http://www.ismu.org ((u.c. 10.11.2014)

[13] Alla data del precedente censimento, 1° gennaio 2007, erano presenti circa 398 mila cittadini stranieri di seconda generazione, pari al 13,5% del totale della popolazione straniera residente (ISTAT). Tuttavia il numero dei ragazzi figli di stranieri ma nati in Italia, che quindi hanno l'italiano come lingua –madre, cresce ovviamente ogni anno. Cito qui a titolo esemplificativo una ricerca relativa alla frequenza scolastica nell'anno 2011-2012, da cui risulta un totale di 3.639.227 individui in età scolare. (http://www.istat.it/it/files/2014/07/diversit%C3%A0-linguistiche-imp.pdf") (u.c. 10.11.2014)
Molti giovani di seconda generazione di area metropolitana fanno riferimento al network: La Rete G2 – Seconde Generazioni, che è un'"organizzazione nazionale apartitica fondata da figli di immigrati e rifugiati nati e/o cresciuti in Italia". Si veda inoltre Francesca Caferri, *Non chiamatemi straniero*, Mondadori, Milano 2014. Rete G2 dal 2008 ha un programma fisso quindicinale su Radio Popolare Network: http://www.secondegenerazioni.it/tag/radiopopolare/ (u.c. 10.11.2014)

[14] Si tratta di enti spesso collegati a centri universitari di studi socio-economici. I principali sono Nomisma, Demos e LaPolis. Esiste infine la Banca Dati Immigrazione del CNEL (Centro nazionale Economia e Lavoro), che però fa riferimento ai dati dei Dossier Charitas/Migrantes, di cui dirò di seguito.

[15] CENSIS, Centro Studi Investimenti Sociali, è un istituto di ricerca socio-economica fondato nel 1964. Con Dpr n.712 dell'11 ottobre 1973 è diventato una fondazione finanziata grazie alla partecipazione di enti sia pubblici che privati.

L'unica struttura che di fatto si è assunta il ruolo di supplenza rispetto agli oggettivi limiti delle rilevazioni ISTAT ed è in grado di integrarne i dati, è la *Caritas/Migrantes*,[16] organizzazione cattolica dichiaratamente nata "per rimediare a una carenza conoscitiva sul piano statistico".[17] Rispetto al rifiuto, o all'incapacità, della burocrazia dello Stato di comprendere e gestire il fenomeno migratorio, risulta tanto più lucida la premessa alla sezione immigrazione del sito Caritas, che da sempre si occupa anche dell'emigrazione italiana all'estero e che analizza quello migratorio come un fenomeno strutturale connesso alla globalizzazione, "in cui lo sfruttamento e la povertà di alcuni non è una realtà sganciata dal ciclo produttivo e dal benessere di altri", inducendo per questo il migrante a spostarsi per cercare migliori condizioni di vita.[18] Dal 1991 la Caritas, integrando i dati ISTAT con rilevazioni sul campo, pubblica annualmente un Dossier da cui si possono ricavare numeri certi sull'immigrazione, oltre ad analisi precise e pertinenti sui problemi a essa collegati.

Da parte governativa il primo, e finora ultimo, rapporto ufficiale sull'immigrazione[19] è frutto del breve intermezzo del secondo governo Prodi, presentato nell'aprile 2008 dal Ministro dell'Interno uscente Giuliano Amato alla vigilia dell'insediamento del

[16] La *Caritas* Italiana è l'organismo pastorale della Cei (Conferenza Episcopale Italiana) per la promozione della carità. Ha lo scopo cioè di promuovere «la testimonianza della carità nella comunità ecclesiale italiana, in forme consone ai tempi e ai bisogni, in vista dello sviluppo integrale dell'uomo, della giustizia sociale e della pace, con particolare attenzione agli ultimi e con prevalente funzione pedagogica». In Italia ha un'organizzazione capillare in capo alle varie sedi vescovili, in pratica più numerose delle provincie.
La fondazione *Migrantes* è l'organismo costituito dalla Conferenza Episcopale Italiana per "assicurare l'assistenza religiosa ai migranti, italiani e stranieri, per promuovere nelle comunità cristiane atteggiamenti e opere di fraterna accoglienza nei loro riguardi, per stimolare nella stessa comunità civile la comprensione e la valorizzazione della loro identità in un clima di pacifica convivenza rispettosa dei diritti della persona umana".

[17] Caritas/Migrantes, Dossier statistico 2010, XX Rapporto, scheda di sintesi p.2, IDOS Roma

[18] http://s2ew.caritasitaliana.it/pls/caritasitaliana/consultazione.mostra_pagina?id_pagina=68 (u.c.10.11.2014)

[19] La conferenza stampa di presentazione del 29 aprile 2008 è visibile su: http://www.radioradicale.it/scheda/252670/presentazione-del-primo-rapporto-del-ministero-dellinterno-sullimmigrazione-in-italia-e-presentazione-dei-dati/ (u.c. 11.3.2012)
Lo stesso ministro già nell'anno precedente aveva insediato, attraverso l'agenzia Makno e Consulting, un "Osservatorio sociale sulle immigrazioni" e il primo rapporto del Viminale viene presentato insieme alla seconda ricerca dell'Osservatorio. Entrambe le iniziative non avranno seguito col ritorno di Berlusconi al governo.

secondo governo Berlusconi. Il rapporto, curato da Marzio Barbagli con l'agenzia Makno e Consulting, si basa comunque sui dati ISTAT ed è consolidato al 1° gennaio 2007, data significativa perché segna l'ingresso ufficiale della Romania nell'Unione Europea. Dal 2008, il nuovo governo Berlusconi non ha direttamente attivato alcuna iniziativa d'indagine specifica sulla migrazione, ma ha aderito all'European Migration Network (EMN).[20] Il referente del programma EMN per l'Italia è il Ministero dell'Interno (Dipartimento per le Libertà Civili e l'Immigrazione), ma quest'ultimo, come si legge sul sito,

"su segnalazione della Caritas Italiana, ha incaricato di realizzare il progetto e identificato quale Punto di Contatto Nazionale il Centro Studi e Ricerche IDOS". [21]

La stessa IDOS, d'altra parte, già dal 2000 ha avuto dal CNEL (Consiglio Nazionale dell'Economia e del Lavoro) il compito di elaborare un indice nazionale di integrazione dei migranti nel lavoro e sulla base di questa esperienza, a partire dal 2006, è stata chiamata a coordinare il M.I.T.I. Project, (Migrants' Integration Territorial Index), finanziato dalla Commissione Europea, che si propone un monitoraggio comparativo del grado di integrazione sociale e lavorativa dei migranti provenienti da paesi non comunitari in Italia, Francia, Spagna, Portogallo e Regno Unito[22]. Poiché tuttavia la sigla IDOS identifica semplicemente la redazione stabile del dossier *Caritas/Migrantes*,[23] appare chiaro che il governo italiano ha scelto di delegare totalmente e definitivamente alla *Caritas* il compito di supplenza nell'attività di raccolta e monitoraggio statistico nel settore.

[20]Si tratta del programma comunitario che si propone di assicurare lo scambio e l'aggiornamento continuo sul fenomeno migratorio e dei richiedenti asilo, avviato a titolo sperimentale nel 2003 e poi divenuto strutturale.
[21] http://www.governo.it/GovernoInforma/Dossier/rapporto_emn (u.c. 21.3.2013)
[22]http://www.dossierimmigrazione.it/miti.htm (*cit*.)
[23] http://www.dossierimmigrazione.it/core/chisiamo.htm *(cit*.)

Questa decisione, se da un lato rappresenta il riconoscimento di un'attività capillare e ineccepibile sostenuta da un'ormai lunga esperienza, si carica anche di un significato formale importante. Poiché infatti la *Caritas* non è una fondazione privata, bensì un'organizzazione dichiaratamente confessionale, ciò finisce per costituire un ennesimo elemento di ambiguità nel complicato rapporto tra lo stato italiano e la chiesa cattolica. Questa scelta appare inoltre come un'ulteriore prova dell'atteggiamento schizofrenico nei confronti dell'immigrazione da parte dello stato, guidato in quella fase da rappresentanti della destra conservatrice. L'affidamento alla chiesa cattolica, che ha sempre predicato l'accoglienza "senza se e senza ma" di migranti, profughi ed emarginati, dell'intera gestione del sistema di organizzazione e monitoraggio, è in aperta contraddizione con la politica di oggettiva xenofobia predicata in sede governativa e a livello di pubblica opinione. Come risultato, all'opinione pubblica italiana fin dall'inizio vengono prospettate due sole alternative: il rifiuto generalizzato dello straniero oppure la sua cristiana e indiscutibile accoglienza, mentre "*tertium non datur*", dove per terza possibilità s'intende una presa di coscienza laica del problema, che ne considerasse gli aspetti storici e socio-economici in modo realistico e pragmatico, sottratta alla contrapposizione ideologica della necessità di schierarsi dall'una o dall'altra parte.

1. 1a. Numeri relativi e realtà oggettiva

I numeri del fenomeno migratorio, così come sono stati documentati dalla *Caritas* nel ventennio 1990-2010, mostrano che tra il 1990 e il 1995 il saldo migratorio in Italia era di 300 mila unità, a fronte di un totale di 57 milioni di abitanti, e la penisola si collocava al ventesimo posto nella graduatoria mondiale. Il numero d'immigrati

aumentò del 7% tra il 1994 e il 1996 fino a che, al 1° gennaio 1998, la presenza di immigrati raggiunse 1.240.721 individui. Dunque gli anni Novanta, che per gli italiani hanno rappresentato il momento dell'impatto esplosivo col fenomeno, soprattutto a causa dell'arrivo in massa degli albanesi, videro un numero complessivo di stranieri ancora molto limitato e nemmeno lontanamente paragonabile a quello dei maggiori paesi dell'Europa occidentale. È da sottolineare inoltre che dai primi anni Ottanta fino a tutti i Novanta il numero complessivo della popolazione italiana è rimasto sostanzialmente invariato, a causa del saldo zero nella crescita demografica.[24] La tendenza si è invertita dal Duemila, per effetto dell'aumento dell'immigrazione e della ripresa delle nascite, soprattutto di bimbi stranieri.[25] Di fatto, dopo lo spaesamento provocato dal primo impatto col fenomeno, nella seconda parte degli anni Novanta sembrò prevalere l'idea che esso fosse destinato a normalizzarsi e quindi a essere assorbito in maniera non traumatica entro la fine del secolo, come auspica il rapporto ISMU 1997.[26] Nel rapporto dell'anno successivo, si sottolinea inoltre come le dimensioni del fenomeno siano lontane dalla soglia critica che potrebbe favorire conflitti "interetnici e interculturali non governabili".[27]

Dieci anni dopo, nel 2008, su una popolazione italiana complessiva divenuta di 59.619.290 persone, nel Dossier annuale *Caritas* si sottolinea garbatamente la discrepanza dei dati statistici rispetto a quelli dell'ISTAT, che a inizio 2008 calcola 3.433.000 residenti stranieri, mentre in realtà la cifra delle presenze regolari oscilla

[24] Cf. http://demo.istat.it/ (*cit*.)
[25] A metà del primo decennio del secolo, nel 2006, i bambini nati in Italia da genitori stranieri sono stati 57.765 (+11% rispetto all'anno precedente), pari a circa il 10% del totale dei nati in Italia. Il numero dei nati per mille stranieri residenti in Italia è raddoppiato nel corso di poco più di 10 anni: da 11,6 nati per mille stranieri nel 1993 si è passati a 22 nel 2006. (ISTAT)
[26] Terzo Rapporto ISMU sulle migrazioni 1997, Franco Angeli, 1998, Milano
[27] Quarto Rapporto ISMU sulle migrazioni 1998, Franco Angeli 1999, Milano

tra i 3.800.000 e i 4.000.000, dei quali il 62,3% al nord, dove l'incidenza percentuale è superiore alla media europea.[28]

La forte differenziazione territoriale delle presenze, su cui insiste anche il rapporto del Ministero Amato dello stesso anno, è un dato particolarmente importante che aiuta a comprendere le ricadute socio-culturali del fenomeno, dal momento che, nonostante la percentuale complessiva continui a essere inferiore rispetto a quella dei principali paesi europei occidentali, i numeri del centro-nord in alcune zone si avviano a superare quelli di Francia, Svezia, Danimarca, Irlanda e Paesi Bassi.[29] Un secondo elemento importante riguarda l'aspetto anagrafico. Già nel 2006 l'età media degli immigrati è infatti di 30,4 anni, a fronte dei 42,3 anni dei residenti complessivi, e un quarto di loro è minorenne. Un terzo aspetto importante sottolineato dal rapporto Caritas 2008 riguarda infine la femminilizzazione dei flussi che caratterizza la prima metà degli anni zero del Duemila, soprattutto a carico delle popolazioni ucraine e moldave. Crescono parallelamente i matrimoni misti, che già nel 2004 rappresentavano il 12% del totale nelle aree centro-settentrionali del paese, riguardando nel 76% dei casi uomini italiani che scelgono una moglie straniera.

Per tutti questi elementi, il 2008 può essere considerato un anno cruciale nell'evoluzione del fenomeno migratorio in Italia. Ferma restando infatti la complessiva inferiorità numerica degli stranieri presenti rispetto alle altre nazioni storicamente meta di flussi migratori, anche l'Italia si consolida ufficialmente come meta di immigrazione e si avvia a colmare la distanza col resto dell'Europa occidentale, come dimostra il fatto che la presenza straniera in alcune zone diventa leggermente superiore a quella degli altri paesi europei. Il rapporto *Caritas* non ha

[28] http://www.caritasitaliana.it/pls/caritasitaliana/v3_s2ew_CONSULTAZIONE.mostra_pagina?id_pagina=1090 (*cit*.)

[29] Gemania (8,8%), Belgio (8,8%), Danimarca (5,4) Norvegia (5,1%), Svizzera (20,2% già nel 2004).

dubbi sul fatto che i mutamenti siano irreversibili, fotografando con illuminante chiarezza la situazione contingente e insieme invitando ad agire in modo coerente con l'eccezionalità del fenomeno:

"Tutto lascia intendere che gli immigrati resteranno stabilmente in Italia e saranno sempre più numerosi: per questi motivi si attribuisce all'immigrazione una dimensione strutturale. Il nostro paese si colloca in Europa tra quelli al vertice per numero di immigrati e il termine "straniero" diventa sempre meno idoneo a qualificare una presenza così radicata e crescente. La dimensione globale delle grandi città italiane anticipa quello che sarà il futuro nel resto del paese. […]."

Il 2008, insieme all'avvio della fase più repressiva con l'emanazione del decreto Maroni e la creazione dei CIE, sancisce dunque la definitiva natura multietnica e globalizzata delle aree metropolitane d'Italia, con conseguente omologazione alle altre principali metropoli europee dell'occidente anche in termini di problematiche socio-culturali. Vede inoltre un sorpasso significativo per presenze sul territorio da parte della comunità rumena, favorita dall'ingresso nella comunità europea.[30] È anche l'anno della crisi economica globale, che da una parte provocherà un'accelerazione nei fenomeni migratori e dall'altra porterà nuovi argomenti alla propaganda xenofoba, ma che in Italia potrà essere relativamente occultata fino alla vigilia del tracollo economico nazionale del 2010.[31]

Infine, a livello più generale, le differenze nella distribuzione dei numeri raggiunti nel 2008 fa emergere definitivamente l'ambivalenza di fondo connaturata a qualsiasi discorso statistico sull'Italia, e legata alla stessa natura geopolitica e socio-culturale

[30]Tale sorpasso candida la comunità rumena a essere anche il primo bersaglio nelle cronache xenofobe di quel periodo, che spesso confondono peraltro la diaspora rumena col problema dei Rom.
Si noti inoltre che all'ingresso nella comunità di Romania e Bulgaria nel gennaio 2007 molti paesi dell'Europa occidentale mantennero le frontiere temporaneamente chiuse ai lavoratori di quei paesi, mentre l'Italia le aprì immediatamente a quasi tutte le categorie lavorative, unica a non richiedere nemmeno il permesso di lavoro.
http://www.osservatorioinca.org/12-263/archivio-cosa-cambia-con-lingresso-di-romania-e-bulgaria-nellue.html
(u.c. 18.1.2014)

[31] Il precipitare della crisi e l'inerzia del governo si trascina fino all'autunno del 2011, quando il governo Berlusconi verrà sostituito dal "governo tecnico" guidato da Mario Monti.

del paese. Il fatto che in alcune zone la presenza di migranti sia numericamente superiore alla media europea, mentre la media nazionale complessiva rimane inferiore, dice molto sulle oggettive contraddizioni nelle quali il problema dell'immigrazione è venuto a inserirsi, e soprattutto lascia intuire con quale relativa facilità sia possibile influenzare e condizionare l'opinione pubblica, nel momento in cui gli stessi dati statistici sembrano sostenere verità doppie e contrapposte.[32]

Il Dossier 2008 comunque sottolinea senza ambiguità la necessità di regolarizzare i "clandestini",[33]ma avverte anche del fatto che la situazione ormai richiede interventi strutturali, che non possono essere limitati a concentrare i nuovi arrivati nei tanto discussi "Centri d'accoglienza".

Nei due anni successivi si è registrato l'arrivo di un ulteriore milione di stranieri, ma l'unico intervento politico in materia di fronte a questa crescita costante e chiaramente inarrestabile, al di là del decreto Maroni, è consistito nello stipulare accordi non sempre limpidi con alcuni governanti dell'altra sponda del Mediterraneo, in particolare con la Libia del colonnello Ghaddafi, per impedire gli arrivi via mare, un'iniziativa che successivamente si tradurrà in fonte di grave imbarazzo per la politica estera italiana.

A gennaio 2010 la popolazione italiana risultava composta da 60.387.000 abitanti, tra i quali, secondo la Caritas, 4 milioni e 235mila stranieri, con un numero triplicato nell'ultimo decennio e accresciuto di un milione solo nel biennio 2008/2010. Il documento tuttavia commenta:

"Gli italiani sembrano lontani, nella loro percezione, da un adeguato inquadramento di questa realtà. Nella ricerca Transatlantic Trends (2009) mediamente gli intervistati hanno ritenuto

[32] Agli inizi del 2011 la percentuale complessiva di stranieri immigrati in Italia rimane comunque al di sotto di quella delle principali nazioni dell'Europa occidentale, tanto che questa sarà una delle motivazioni inizialmente usate dall'Unione Europea per respingere le rimostranze del governo italiano riguardo alla gestione dell'accoglienza dei profughi dai paesi arabi africani.

[33] Parte di lì a poco l'ultima sanatoria solo per badanti.

che gli immigrati incidano per il 23% sulla popolazione residente (sarebbero quindi circa 15 milioni, tre volte di più rispetto alla loro effettiva consistenza) e che i "clandestini" siano più numerosi dei migranti regolari (mentre le stime accreditano un numero attorno al mezzo milione).Su questa distorta percezione influiscono diversi fattori, tra i quali anche l'appartenenza politica." [34]

L'aspetto più rilevante dal nostro punto di vista consiste nel fatto che, a fronte della rivoluzione epocale illustrata dai numeri, "gli italiani sembrano lontani, nella loro percezione, da un adeguato inquadramento di questa realtà".

Di nuovo emerge con forza la condizione se non schizofrenica quantomeno contraddittoria e ambivalente che sembra essere la cifra distintiva del rapporto che lega non solo la politica, ma l'insieme della società italiana, al fenomeno dell'immigrazione. Se pure questo fatto, come si è visto, trova un fondamento nella effettiva differenza delle condizioni socio-economiche che contraddistinguono il paese, la distorta percezione della realtà che ne consegue è indubbiamente frutto di impreparazione culturale, e della propaganda politica che l'ha coltivata e sfruttata attraverso i mass-media.

1. 1b. L'immigrazione come strumento politico

Di fatto, dal 1990 al 2010, la politica nazionale sull'immigrazione è stata pesantemente determinata dal condizionamento di un partito di centro-destra, la Lega Nord, sia nella veste di partito di opposizione che di governo.[35] Poiché l'ascendente politico della Lega si è costruito come risposta a problemi esterni che minacciano il benessere del nord, a partire dallo stato centralizzato e "sudista", una volta raggiunto

[34] http://www.dossierimmigrazione.it/schede/pres2010.htm (u.c. 20.3.2013)

[35] Sulla capacità della Lega di sfruttare la mai sanata "questione meridionale" e trasformarla in "questione settentrionale", attraverso la costruzione di identità territoriali non necessariamente corrispondenti a confini geografici effettivi, esiste un'abbondante letteratura. In proposito, tra gli altri, Luca Ricolfi, *Il sacco del Nord. Saggio sulla giustizia territoriale*, Guerini e Associati/Feltrinelli, Milano 2010.

il potere a Roma il leghismo ha semplicemente sostituito l'appartenenza territoriale del nemico: non più, o non solo, secondo le circostanze, il meridionale "terrone", bensì soprattutto il cosiddetto "extracomunitario".[36]

"D'altronde – com'è solito ripetere il sociologo Paolo Segatti - la Lega è un partito radicalmente "italiano". Senza una specifica caratterizzazione geografica. Riproduce il "senso comune" nazionale, segnato dalla sfiducia nelle istituzioni, nelle regole pubbliche. Dalla tentazione di costruire piccole patrie, marcare i confini ed erigere muri. Vecchi e nuovi. Per difendersi dal mondo."[37]

Tuttavia la Lega, nonostante rappresenti le pulsioni profonde del carattere nazionale, non avrebbe saputo influenzare in modo così capillare l'opinione pubblica senza la potenza di fuoco dei mezzi di comunicazione di proprietà di Silvio Berlusconi.

"Mister B è l'inventore del format che ha ispirato la Seconda Repubblica. Imitato da tutti e inimitabile. Mister B: ha imposto in Italia la 'politica come marketing', che mixa personalizzazione e mediatizzazione".[38]

Sebbene gli anni novanta abbiano visto per la prima volta in Italia le sinistre al governo con l'Ulivo di Prodi, e sebbene l'esperienza si sia brevemente ripetuta, per diciotto mesi, tra il 2005 e il 2006, gli anni che vanno dal 1990 al 2010 non si sono caratterizzati per l'esperienza dell'alternanza di governo tra destra e sinistra, che pure in Italia si verificava per la prima volta. La cosiddetta "seconda repubblica" è invece contraddistinta dalla maggiore incisività delle politiche di destra, attraverso l'influenza determinante della Lega e la posizione predominante di Berlusconi sia in politica che nei mass media. Al di fuori e al di là di qualunque giudizio e valutazione politica complessiva, che non è qui in oggetto, non c'è dubbio che, relativamente al fenomeno migratorio, la fine del ventennio ha sancito il sostanziale fallimento di una

[36] *From Terrone to Extracomunitario* è anche il titolo di una recente raccolta di saggi sul cinema della migrazione, di cui più avanti.
[37] I. Diamanti, "Mappe", *La Repubblica*, 21.3.2011
[38] I.Diamanti, *ibid*., 9.5.2011

visione strategico-ideologica, nel momento in cui le drammatiche vicende del mondo arabo mediterraneo ne hanno messo a nudo l'inadeguatezza.

Dopo il 2011, davanti all'emergenza profughi e all'ennesima guerra per l'esportazione della democrazia, ci si è accorti con stupore che la maggior parte delle politiche europee in materia non sono troppo diverse da quella italiana, sia da parte dei singoli stati nazionali che degli stessi organi comunitari. In molti è sorto il dubbio che l'atteggiamento italiano, al di là delle critiche per lo smaccato populismo leghista e per la spudorata gestione del potere di Berlusconi, possa in realtà aver rappresentato anche un modello cui ispirarsi. Scriveva in proposito Barbara Spinelli:

"[..] All'origine (*della xenofobia*) c'è una volontà ripetitiva, sistematica, di non sapere, non vedere la Grande Trasformazione in cui stiamo entrando comunque. C'è una strategia dell'ignoranza. [..] L'Italia è all'avanguardia anche in questo campo: la concentrazione dell'informazione televisiva nelle mani di uno solo è strumento principe dell'ignoranza militante, e distraente. [..]
Anche lo straniero come capro espiatorio è gioco d'illusione, feroce, con la realtà multietnica in cui già da tempo viviamo.. [..]
Helsinki ladrona, Roma ladrona, Washington ladrona: si capisce da questo slogan (lo stesso in Finlandia, Italia, America) come l'anti-statalismo sia centrale. Come la xenofobia sia il sintomo più che la causa del male. [..] I populisti non temono di contraddirsi, anzi. D'un sol fiato si dicono antistatalisti e promettono uno Stato controllore, tutore dell'etnia pura, normalizzatore delle coscienze e delle conoscenze. [..]
La molla decisiva non è il razzismo: è il rigetto [..] del principio dell'etica pubblica. L'etica pubblica mette tutti davanti alla stessa legge, perché nessun interesse privato abbia la meglio."[39]

Questo lungo stralcio sembra contenere, se non un'analisi necessariamente condivisibile da tutti, alcuni elementi che istituiscono connessioni ormai indiscutibili. Si evidenzia la centralità della migrazione, sia come macro-fenomeno globale nella società contemporanea sia, per ciò stesso, come strumento determinante alla base di strategie politiche. Tuttavia, scavando più a fondo, la connessione tra politiche di destra e xenofobia, può considerarsi "il sintomo più che la causa del male", ed è un

[39] "*Il populismo si nutre di ignoranza*" (Repubblica, 27 aprile 2011)
http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2011/04/27/il-populismo-che-si-nutre-di-ignoranza.html

sintomo diffuso, in Italia, grazie "alla concentrazione dell'informazione televisiva nelle mani di uno solo". Secondo Spinelli la vera causa è l'eterna volontà di potenza e di dominio del forte sul debole, che delegittima lo stato e le istituzioni democratiche usando "la strategia dell'ignoranza", con cui coltiva le pulsioni di chi non vuole dover vedere e dunque accettare "la Grande Trasformazione in cui stiamo entrando comunque". Infatti, come risulta ormai chiaro dopo l'ingresso nel nuovo secolo, la *Grande Trasformazione* non si arresta, ma anche la strategia dell'ignoranza dimostra di avere radici profonde.

Ci si chiede tuttavia se la concentrazione dei meccanismi d'informazione e creazione del consenso "nelle mani di uno solo*"* sia davvero sufficiente a spiegare tutto o se piuttosto il fenomeno abbia una dimensione antropologica più profonda e l'Italia non sia divenuta anche il laboratorio in cui la finzione e la rappresentazione, sommandosi alle debolezze nazionali, hanno infine prodotto quella "società dello spettacolo", che realizza le più fosche profezie di Guy Debord e dove, in un vortice di sdoppiamento,

> "lo spettacolo che inverte il reale è effettivamente prodotto. E nello stesso tempo la realtà vissuta è materialmente invasa dalla contemplazione dello spettacolo, e riprende in se stessa l'ordine spettacolare."[40]

Riemergono così nel dibattito sulle procedure e sulle distorsioni della comunicazione e sulla sua funzione informativa e pedagogica anche gli echi dei moniti pasoliniani,[41] cui si aggiungono le analisi sulle nuove modalità di accesso e di uso dei mass-media che caratterizzano le divisioni generazionali.[42] Colpisce tuttavia il fatto che da tutte le discussioni e le analisi sulla società dello spettacolo in questa fase storica il cinema

[40] "[..] La realtà oggettiva è presente su entrambi i lati. Ogni nozione così fissata non ha per fondo che il suo passaggio all'opposto: la realtà sorge nello spettacolo e lo spettacolo è reale. Questa reciproca alienazione è l'essenza e il sostegno della società esistente.." In Guy-Ernest Debord, *La Società dello spettacolo*, Baldini & Castoldi, 1979, (ed. orig. *La société du spectacle*, Buchet/Chastelm, Paris 1967) I, La divisione perfetta, p.8.

[41] P.P.Pasolini, "Acculturazione e acculturazione. Sfida ai dirigenti della televisione", in Corriere della sera, 9.12.1973, poi in *Scritti corsari*, Garzanti, Milano1975.

[42] Si veda Baricco, *I barbari*, *Saggio sulla mutazione*, Feltrinelli Milano 2008.

risulti assente, mentre esse ruotano inevitabilmente solo intorno al mezzo televisivo, o per meglio dire intorno alla cosiddetta televisione "generalista". Considerando che i lettori di giornali sono un'estrema minoranza, la televisione continua a essere la fonte di riferimento principale da cui, secondo le statistiche, gli italiani traggono le loro informazioni e le loro opinioni, tanto più trattandosi di un mezzo adatto a una popolazione in maggioranza composta da adulti anziani. [43]

In questa "società dello spettacolo" viene quindi spontaneo chiedersi dove sia finito il cinema italiano, che certamente ormai è un mezzo minoritario, un mezzo che infatti statisticamente oggi solo i giovani preferiscono alla TV,[44] ma che proprio negli ultimi anni Novanta e nel primo decennio del Duemila ha subito una mutazione radicale e insieme ha visto in Italia anche un'indiscutibile ripresa economica. Quale parte ha avuto il cinema nel racconto della società italiana contemporanea e delle sue trasformazioni, a partire dalla *Grande Trasformazione* multietnica?

1. 2. NORME, NUMERI E DATE DEL CINEMA

Proprio dagli anni Novanta, in simbolica coincidenza con i mutamenti epocali dell'ultimo ventennio, anche il cinema ha incominciato a elaborare la sua trasformazione, cercando di reagire a un declino il cui inizio viene fatto risalire alla seconda metà degli anni settanta. Il 28 luglio 1976, soprattutto, la sentenza 202 della Corte Costituzionale che si pronuncia sulla contestata legittimità della legge 103

[43] Per i dati aggiornati del consumo di carta stampata in Italia: http://www.audipress.it/dati.html (u.c. 15.9.2012)
Per una sintesi del dibattito sull'informazione televisiva: Mara Cinquepalmi, *L'informazione televisiva in Italia: da Raiset al citizen journalism*, in Ocula 11 (occhio semiotico sui media), dicembre 2009

[44] Per una sintesi ragionata dei dati sull'incremento costante dei giovani nelle sale cinematografiche italiane dal 1996 al 2010 si veda:
http://www.vocazioni.net/index.php?option=com_content&view=article&id=1932:i-ragazzi-preferiscono-il-cinema&catid=65:mondo-voc-marzo-2011&Itemid=301

dell'anno precedente, "liberalizza l'etere" e permette "libertà di installazione e di esercizio, previa autorizzazione, delle trasmissioni via etere su scala locale",[45] decretando così la fine del monopolio della televisione di stato, "mamma RAI", e cambiando "nel giro di poco tempo tutte le regole del gioco".[46]

Da quel momento, la televisione afferma definitivamente la sua centralità e acquisisce la posizione dominante rispetto al cinema che solo ora la rete comincia a sottrarle. Questo percorso evolutivo, in termini generali, è comune a tutte le realtà dell'Europa occidentale, tuttavia il caso italiano è particolarmente complesso e merita un approfondimento, sia per l'avvento in tempi brevi di un oggettivo duopolio in regime di concorrenza, o talvolta di reciproca acquiescenza, sia per il ruolo della RAI, che già dagli anni settanta aveva iniziato una politica di produzione e distribuzione del cinema di qualità, come principale finanziatore e distributore di film sul tema della migrazione, nonché promotrice diretta di iniziative sperimentali al riguardo.

Per delineare sinteticamente il quadro complessivo, bisogna innanzitutto ricordare che nei primi anni della liberalizzazione dell'etere tutte le televisioni sono grandi consumatrici di cinema, cui forniscono ossigeno a prezzo della dissacrazione del rito collettivo della sala buia, ma che nel corso del tempo sostituiranno con un prodotto filmico più specificamente televisivo, che in Italia prende il nome di "fiction".[47] Parallelamente, il ritmo veloce dello spot pubblicitario influenza il linguaggio del cinema medio, mentre il dibattito sulle diverse specificità linguistiche tra i due *media* e i loro effetti sulla fruizione, iniziato negli anni sessanta, si avvia al naturale

[45] Si veda: Gazzetta Ufficiale, http://www.giurcost.org

[46] G.P. Brunetta, "Paesaggio degli anni novanta", in *Cent'anni di cinema italiano, 2. Dal 1945 ai nostri giorni*, Laterza, Bari ed.2004, p. 379. In proposito anche: pp.166-167.

[47] Per l'importanza spesso trascurata della televisione anche come nuova opportunità di lavoro e palestra per nuove leve professionali nel settore: V.Zagarrio, Il grande imbuto televisivo, in M.Comand (a cura di), *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, Lindau, Torino 2006 pp.231-232

esaurimento a motivo delle reciproche contaminazioni.[48]La fioritura delle televisioni "libere" comunque si concluderà nel giro del decennio ottanta. Sebbene molte piccole realtà locali siano sopravvissute, la copertura delle trasmissioni a livello nazionale si configura come un duopolio: tre canali per la RAI e tre canali per la Fininvest, poi Mediaset, di Silvio Berlusconi.[49] Inoltre la Fininvest fin dagli inizi si affianca alla televisione di stato anche nel settore della produzione e distribuzione cinematografica attraverso la società ReteItalia[50] e in seguito gli anni novanta vedranno Berlusconi, oltre che "scendere in campo" in politica, diventare il principale *tycoon* cinematografico italiano attraverso l'acquisizione di Medusa.

Sta di fatto che la crisi del cinema degli anni Ottanta, "gli anni della stasi e del rumore",[51] o anche, con un'espressione del critico Morando Morandini che diverrà ricorrente, "i desolati anni ottanta", è attribuita in massima parte allo strapotere televisivo. Sempre secondo Morandini, gli Ottanta

"sono stati il decennio più stupido nella storia italiana del novecento. Il cinema ne è stato uno degli specchi.*"*[52]

Tra le principali motivazioni addotte dal critico spiccano l' "analfabetizzazione" del pubblico

[48] Si veda: J.Hill, *Ken Loach: The Politics of Film and Television*, British Film Institute 2011

[49] La politica di acquisizione del controllo di altre televisioni commerciali, nonché l'aggiramento delle regole di trasmissione esclusivamente "locale", poi sancita per decreto dal governo Craxi, hanno grande parte nelle pendenze giudiziarie di Berlusconi.

[50] ReteItalia nasce già nel 1979 per acquisire programmi da trasmettere sulle nascenti reti Fininvest. Oltre al ruolo diretto di produzione e distribuzione cinematografica sarà una pedina strategica, a livello societario, nelle operazioni per l'acquisizione del 100% di Medusa avvenuta nel 1988 e per le quali nel 1995 i suoi dirigenti verranno indagati. ReteItalia è stata smantellata nel 2002.

[51] F.di Giammatteo, *Lo sguardo inquieto. Storia del cinema italiano 1940-1990*, La Nuova Italia, Firenze 1994, p.397

[52] M.Morandini, convegno marzo 1991, in Mariapia Comand (a cura di), *Sulla carta., op.cit.,*Lindau, Torino2006, pp.229.
Si veda anche: V.Zagarrio, "Polveri e arcipelaghi", in *Cinema italiano anni '90*, p.36
Zagarrio è fonte specialmente ricca su tutti gli aspetti della crisi del cinema a fine Settanta, sui primi fermenti di novità rintracciabili durante i bui Ottanta e sui loro esiti successivi.
Dello stesso autore si vedano anche: (a cura di), *Il cinema della transizione. Scenari italiani degli anni Novanta*, Marsilio, Venezia 2000 e "Morte e Rinascita del 'mestiere'. Sceneggiatori e sceneggiature anni '80 -'90", in Mariapia Comand (a cura di), *Sulla carta, op. cit.,* Lindau, Torino 2006, pp.221-263.

"condotto nel Far West televisivo con la rincorsa degli indici di ascolto e il dilagare della pubblicità, sifilide culturale di massa" e "il duopolio televisivo che ha finanziato l'80% della produzione con conseguenze di conformismo tematico e appiattimento linguistico".

Secondo Brunetta, in quel periodo il cinema cerca di arginare la crisi di idee e di spettatori attraverso la tracimazione sul grande schermo dei personaggi televisivi più noti. In particolare, i critici sono concordi nel biasimare il fatto che il cinema italiano è stato appaltato ai comici televisivi, i quali, presi dalla sindrome del

"*fasso tuto mi* [..] in uno scenario in cui dilaga la volgarità, la mancanza di idee e la piattezza delle trovate, producono una specie di desertificazione dell'intelligenza."[53]

Certo i "comici" col successo e l'incasso maggiori si chiamano Verdone, Troisi e Benigni, e d'altra parte a costoro si contrappone solo

"l'estrema povertà del corrente cinema comico e della commedia di consumo di Vanzina e soci". [54]

Di conseguenza, l'emergere della migrazione come fenomeno di massa e come oggetto di narrazione filmica, coincide con gli anni in cui il cinema italiano sembra alla ricerca di una via per superare il suo momento di crisi più profonda.[55] Ricordiamo che nel 1988 Tornatore vince l'Oscar con *Nuovo Cinema Paradiso*, il cui successo deve molto all'ultimo dei grandi produttori della vecchia scuola, Franco Cristaldi, prematuramente scomparso nel 1992.[56] Anche questo sembra aprire uno spiraglio di ottimismo e agli inizi degli anni Novanta si attenuano il furore anti-televisivo e la rassegnazione al predominio culturale del mercato straniero, e prevale la tendenza a ragionare in termini più concreti sull'incapacità dell'industria

[53] G.P.Brunetta, "La polvere di Cantor", in *op.cit*., pg.374. *Fasso tuto mi* si riferisce al fatto che sono, o si improvvisano, contemporaneamente autore, regista e protagonista del film.
[54] Brunetta, *ibid*., pg 376. All'interno di uno stesso genere comico si distingue una categoria A (i comici televisivi) e una categoria B (le farse sguaiate di Bombolo e Cannavale, il Monnezza ecc.) con una serie di film che trovano poco spazio nei testi della critica italiana mentre, come insegna Tarantino, saranno proprio i *B movie* di questo periodo a non venire trascurati all'estero.
[55]Per uno sguardo d'insieme più esterno e distaccato sul periodo e sulle speranze di un New Italian Cinema si veda: "The 80s and 90s: A Changing Society", in C.Celli and M.Cottino-Jones, *A New Guide to Italian Cinema*, Palgrave MacMillan, 2005, pp.127-139
[56] Torinese, ex-partigiano, Cristaldi fondò nel 1946 la casa di produzione Vides.

cinematografica italiana di reagire e adeguarsi al nuovo che avanza. Si cerca di risalire alle cause più radicali della crisi del cinema, che vengono giustamente identificate, prima di tutto, nelle carenze strutturali e nella generale inadeguatezza dei suoi modi di produzione, all'interno di un sistema organizzativo rimasto immutato dagli anni del dopo-guerra. Scrive Zagarrio:

"La debolezza del cinema anni novanta è fortemente dipendente dalla sua struttura organizzativa, dalla sua mentalità lavorativa, dal suo sistema politico-economico. Molti dei limiti del cinema italiano vengono da una complessiva fragilità dell'apparato: e intendo quella sottile rete di rapporti che lega testo filmico, sistema produttivo e spettatore, la 'macchina-cinema' e quel che vi sta dietro. L'estetica, la poetica, il progetto teorico, insomma la 'bellezza' di un film derivano anche dalla maniera in cui esso è pensato, organizzato, girato, perfezionato e diffuso. E dunque la 'bellezza' - o la 'bruttezza' di una cinematografia nazionale deriva anche da un modo generalizzato di pensare, organizzare, girare, fruire."[57]

Queste affermazioni sono indicative anche del nuovo quadro teorico che farà da guida alle scelte successive. Innanzitutto indicano il superamento dell'astratta dicotomia arte/industria di derivazione chiariniana,[58] coltivata in modo appassionato dalla critica tradizionale e ricomposta attraverso il concetto di istituzione e apparato dell'industria culturale, in cui la "macchina cinema" è prioritaria rispetto alla presunta centralità dell'autore.[59] Alla definitiva presa d'atto della fine dell'epoca artigianale degli anni d'oro, generalmente basata sul rapporto personale tra il regista/artista e un mecenate finanziatore,[60] si aggiunge poi un secondo aspetto non meno determinante, cioè l'idea

[57] V.Zagarrio, *Cinema italiano anni Novanta*, *op.cit*., p.114.
[58] In un saggio della rivista *Bianco e Nero*, di cui Luigi Chiarini era fondatore e direttore con Umberto Barbaro, si trova la famosa definizione: "il film è un'arte, il cinema è un'industria." (n.7,1938, pp.3-8) Si veda anche: L.Chiarini, *Cinque capitoli sul film*, Ed.Italiane, Roma 1941, p.135 e ss.
[59] Si veda F.Casetti, "Film come arte e cinema come industria", in *Teorie del cinema dal dopoguerra a oggi*, Espresso Strumenti, Milano 1978, (ed. agg *Teorie del Cinema dal dopoguerra a oggi (1945-1990)*, Bompiani Milano, 1993).
[60] Questa affermazione vuole sintetizzare il meccanismo di fondo che ha alimentato il migliore cinema italiano tra gli anni cinquanta e sessanta. Per evitare semplificazioni fuorvianti su un tema molto complesso e ricco di intrecci sia nel rapporto culturale che economico-organizzativo tra il cinema del dopo-guerra e il precedente periodo fascista, rimando ai contributi di:
C.Lizzani, *Il cinema italiano 1985-1979*, Ed.Riuniti, Roma 1979, in particolare: V, pp.48-49 e XV, p.139; G.P.Brunetta, *op.cit*., II, 1: "Dalla ricostruzione alla riscossa", pp.3-2; C.Celli e M. Cottino-Jones, *op.cit.*, in particolare i capp. 2, 4 e 5.

che, in quanto apparato complesso dell'industria culturale, il cinema deve sapersi organizzare in sistema in grado di riverberare tutta la produzione nazionale, perché da questo dipende anche il valore estetico dei singoli film.

Zagarrio prosegue analizzando i difetti tipici del cinema italiano nei momenti chiave del lavoro filmico, cioè nelle fasi successive di sceneggiatura, preparazione, regia, edizione e distribuzione,[61] ma prima ancora di affrontare le carenze in questi aspetti, di cui è possibile esaminare molti esempi illuminanti attraverso la lente del cinema della migrazione, è importante mettere a fuoco il quadro istituzionale in cui la crisi e la sua evoluzione si collocano. Gli enti che rappresentano i referenti istituzionali del mercato cinematografico infatti giocano un ruolo determinante nello sviluppo della cinematografia italiana degli ultimi vent'anni in generale, ma in particolare condizionano in modo evidente quella sulla migrazione.

1. 2a. La revisione della "macchina cinema"

Gli enti istituzionali direttamente coinvolti nell'organizzazione dell'industria cinematografica erano, e sono tuttora, l'A.N.I.C.A., Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche Audiovisive e Multimediali, che ne raccoglie in tre sezioni tutte le componenti: produttori, distributori e rappresentanti delle attività tecniche (sviluppo e stampa, teatri di posa, noleggio mezzi, post-produzione audio e video e trasporti) e l'AGIS, Associazione Generale Italiana dello Spettacolo, che con la sigla ANEC rappresenta gli esercenti e i gestori di sale cinematografiche sul territorio nazionale. Queste due organizzazioni furono fondate entrambe nel 1945 e modellate su analoghe strutture precedenti il periodo bellico, della cui esperienza organizzativa hanno potuto usufruire senza soluzione di continuità, tanto che l'organo ufficiale dell'AGIS, il

[61] V.Zagarrio, "Un film 'italiano' ", in *Cinema italiano anni novanta, op,cit.,* pp.115 e ss.

quindicinale dal titolo "Giornale dello Spettacolo", è stato in grado di iniziare le sue pubblicazioni già dal 15 agosto 1945.[62] Ciò ribadisce il fatto che il cinema italiano del dopoguerra ha comunque avuto alle spalle, anche sotto il concreto profilo economico-produttivo, dei modelli relativamente solidi e in ogni caso adeguati alle sue esigenze contingenti.[63] È ipotizzabile quindi che, ad aggravare una crisi complessiva dalle molteplici motivazioni, sia stato determinante anche il deterioramento del rapporto tra l'insieme della macchina cinematografica e gli enti preposti a sostenerla, per una progressiva perdita di efficienza e credibilità degli stessi.

È un fatto che solo a partire dal 2000, e grazie all'utilizzo della rete, l'ANICA metterà a disposizione del pubblico la relazione annuale corredata di dati e statistiche e inizierà delle pubblicazioni monografiche sotto forma di Quaderni.[64]

Il materiale cartaceo precedente è invece estremamente lacunoso. L'unico documento ufficiale disponibile prima dell'avvento di internet e in grado di fornire un'analisi approfondita della situazione è rappresentato dalla nota introduttiva al rapporto annuale del 1988.

Il documento è genericamente retorico nel linguaggio ma molto indicativo, in particolare quando sottolinea che a fronte dei cambiamenti in atto nel settore audiovisivo

"La risposta dell'industria a tali mutevoli e spesso rivoluzionari fenomeni, è stata ampia, non

---

[62] http://www.giornaledellospettacolo.it/index.php/home/chi-siamo.html (u.c. 15.9.2012)

[63] Si veda in proposito: Quaglietti R., *Storia economico-politica del cinema italiano 1945-1980*, Editori Riuniti, Roma 1980

In realtà, si è lamentato il fatto che già ai suoi inizi il nuovo stato repubblicano non abbia saputo o voluto sfruttare abbastanza le strutture precedenti per sostenere la rinascita dell'industria cinematografica. Afferma Lizzani: "In mancanza di un'organica iniziativa privata, lo Stato democratico avrebbe potuto svolgere nel dopoguerra una grande azione stimolatrice e organizzatrice attraverso gli enti ereditati dal fascismo: Cinecittà, Cines e Enic. Ma [..] se si toglie l'azione d'appoggio a De Sica da parte dell'Enic per *Miracolo a Milano* e la diffusione [..] di *Ladri di biciclette* e di *Il sole sorge ancora*, resta veramente poco". In C.Lizzani, *Il cinema italiano* 1895-*1979*, Editori Riuniti, Roma, 1979, p.139

Sull'argomento anche: G.P.Brunetta, in *op.cit*., II,1, par.1.,3.,5.,7., pgg.3 e ss.

[64] http://www.anica.it/online/index.php/studi-anica/dati-sul-cinema-italiano.html

priva di contraddizioni, a volte scarsamente propositiva, ma non c'è dubbio che i risultati siano stati profondi mutamenti nella fisionomia strutturale ed imprenditoriale di un settore di attività, che oggi più di ieri, si presenta composito, fortemente diversificato, innovativo.
Le caratteristiche proprie del settore rendono spesso inafferrabile ed illeggibile il cambiamento degli assetti fisici e concettuali dell'industria dell'immagine.
L'assenza, poi, di rilevazioni statistiche esaustive e sistematiche rende difficile persino tracciarne un esauriente quadro quantitativo." [65]

In questo passaggio sono evidenziati alcuni aspetti cruciali: all'incombere delle nuove sfide portate da "mutevoli e spesso rivoluzionari fenomeni*",* corrisponde una dichiarazione d'impotenza di fronte alla loro complessità che rende *"*spesso inafferrabile ed illeggibile il cambiamento degli assetti fisici e concettuali dell'industria dell'immagine".

Un'evidente impreparazione a decifrare le incognite poste dalla nuova realtà si manifesta dunque, oltre che rispetto ai cambiamenti culturali, anche di fronte a quelli più concreti, rappresentati dalle innovazioni tecniche e dai "profondi mutamenti della fisionomia strutturale e imprenditoriale". Colpisce soprattutto l'atteggiamento che si potrebbe definire distaccato, se non quasi rassegnato, mentre illustra il quadro di una situazione preoccupante sotto forma di semplice constatazione. L'intero documento manca di una parte propositiva, come se la fotografia delineata non meritasse anche di interrogarsi sulle responsabilità della situazione e sui modi per porvi rimedio. Non a caso queste osservazioni si concludono con l'ammissione di una grave mancanza di informazioni e di dati, elemento fondamentale per una ricognizione delle carenze effettive e per la pianificazione dei futuri interventi.

La relazione prosegue poi presentando il quadro compositivo dell'industria cinematografica italiana, costituita quasi esclusivamente da micro-imprese. Si sottolinea che si tratta per oltre l'80% di imprese "giovani", nate dopo i primi anni

[65] *Rapporto annuale sulla industria cinematografica e audiovisiva italiana*, ANICA 1988, p.6.
Si tratta di un documento dattiloscritto messo in rete insieme ad altre ricerche dall'Osservatorio dello Spettacolo (SIAE), che ne è l'editore. Non risultano altri rapporti precedenti l'anno 1988.

Settanta, ma con un assetto operativo "di tipo artigianale [..] che potrebbe ricordare un panorama da fase pre-industriale"[66] e "con scarsa attitudine pianificatoria"[67].La prima conseguenza di questa situazione è la percentuale dei film girati e mai distribuiti, che in quel periodo ha avuto il suo picco massimo, e dei film finanziati e mai conclusi, attribuita soprattutto alla politica dei finanziamenti cosiddetti "a pioggia".[68]

Sull'altro versante istituzionale infatti anche lo Stato italiano, interlocutore naturale degli enti cinematografici, ha grandi responsabilità nella crisi strutturale del cinema. Esiste innanzitutto un problema economico ancora irrisolto, che contribuisce all'incertezza del sistema. Infatti la cifra complessiva dello stanziamento statale può variare a seconda delle disponibilità del bilancio annuale, non essendo legata a specifiche fonti di entrata, e dunque è soggetta all'andamento della congiuntura economica in senso lato e, in definitiva, alla volontà decisionale del governo.[69] A questa debolezza di base, si aggiunge la discrezionalità nell'attribuzione del finanziamento stesso, che dal 1965 al 1994 è stato regolato dal cosiddetto articolo 28 della legge sul cinema. La normativa prevedeva che, per un numero massimo di 20 opere, soprattutto opere prime, e per selezionati film di particolare interesse artistico e culturale, le risorse pubbliche potessero coprire fino al 30% del budget. In realtà, come sottolinea anche il rapporto Anica, a causa di accertamenti e indagini inadeguate, in molti casi l'intervento pubblico è servito per finanziare interamente il film, a scapito della sua qualità, e talvolta le risorse pubbliche sono state addirittura

[66] *Rapporto annuale* Anica, *cit*., p.8.
[67] Ibid. p.29.
[68] *Ibid*. "Il ricorso al credito e ai servizi esterni", pp.42 e ss.
[69] Per un'analisi dettagliata sugli interventi legislativi italiani nel contesto europeo e un confronto con quelli affini dello stato francese si veda: Lucia Bellucci, *Cinema e aiuti di stato nell'integrazione europea. Un diritto promozionale in Italia e in Francia*, Giuffrè, Milano 2006

incamerate da produzioni createsi solo per sfruttare l'occasione.[70]

A partire dal 1994 la revisione della legge sostituì l'articolo 28 con l'articolo 8 (più noto come ex-art.28), il cosiddetto "fondo di garanzia", che tuttavia nella pratica, con l'abolizione del numero massimo di opere finanziabili annualmente e della corsia privilegiata per le opere prime, si è poi risolto in un allargamento piuttosto indiscriminato delle maglie del finanziamento alle opere giudicate "di particolare interesse culturale", senza agire sulla discrezionalità di tale giudizio. È così che tutti i prodotti di autori già noti e presumibilmente destinati a grandi incassi diventano la norma delle opere finanziate, mentre rimangono discrezionali e poco trasparenti i criteri di assegnazione per le opere prime e i giovani autori. Il finanziamento, in teoria un prestito, arriva a coprire fino al 90% delle opere e ne va restituito obbligatoriamente il 30 per cento, che scende al 10 nel caso si tratti di un'opera prima. Per la percentuale restante scatta appunto un fondo di garanzia. Nel caso di mancata restituzione della percentuale obbligatoria del prestito tuttavia, succede semplicemente che lo stato acquisisce i totali diritti sulla pellicola.

A coronamento di questa politica di finanziamenti poco efficiente, lo stesso Ministero dello Sport, Turismo e Spettacolo fu soppresso dal referendum popolare del 15 aprile 1993 e le sue competenze furono suddivise tra vari Ministeri, finché nel 1998 non confluirono nel Ministero per i Beni e le Attività Culturali (MiBac), istituito con questa denominazione definitiva dal governo Prodi.[71]

Complessivamente, rimane il fatto che la fragilità delle strutture, nel corso degli anni Novanta, porterà come prima reazione a una

[70] G.P.Brunetta ricorda che all'inizio dei Novanta "il numero delle case di produzione giunge quasi a coincidere con il numero dei film prodotti (60 società per 67 film)", in *op.cit*., p. 382

[71] Il governo Prodi cambiò la denominazione di Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, istituito dal governo Moro IV nel 1974, in quella di Ministero per i Beni Artistici e Culturali, aggiungendovi molte delle competenze del soppresso Ministero dello Sport e Spettacolo.

"proliferazione e polverizzazione di gruppi, associazioni, lobbies, che non vengono più tenute dal vecchio collante ideologico e/o corporativo. Di fronte all'immobilismo e alla mummificazione del sistema produttivo, i soggetti del cinema tentano di rimescolare le carte, di studiare strategie altre possibili."[72]

Il quadro generale delle realtà produttive che deriva da questo rimescolamento è molto variegato. Quelle maggiori sono la RAI e l'Istituto Luce, che è un ente statale, poi la ReteItalia di proprietà Fininvest che agli inizi del duemila verrà sostituita da Medusa, la Mario e Vittorio Cecchi Gori, fallita nel 1999 e ora divenuta un colosso nella distribuzione *homevideo*. Accanto a queste, già dagli anni ottanta, nascono nuove produzioni e distribuzioni indipendenti, tra cui alcune particolarmente importanti per il ruolo che hanno saputo ritagliarsi. In alcuni casi si tratta di aziende esclusivamente mirate alla distribuzione dei film a quel tempo chiamati "d'*essai*". Le maggiori sono: Mikado e Academy, già attive negli ottanta ma progressivamente minoritarie rispetto alla Lucky Red, fondata nel 1987 dall'ex-attore Paolo Occhipinti, e alla BIM, fondata nel 1984 da Valerio de Paolis, che rimane la più importante azienda nella distribuzione di film stranieri di qualità e oggi si sta espandendo nel nuovo settore della distribuzione di home-video on line.

Tra le società indipendenti centrate invece soprattutto sulla produzione si segnalano la Filmauro di Luigi DeLaurentiis, nata nel 1975 e passata dal 2004 al figlio Aurelio, divenuta redditizia grazie al filone comico, essendo specializzata nei "cinepanettoni" e la Taodue di Pietro Valsecchi, attivo equamente sia nel campo della fiction televisiva che del cinema.

Nel corso del tempo, due sono le aziende emerse come le più impegnate a coniugare le esigenze del mercato con la qualità del prodotto, sebbene attraverso strade tra loro divergenti, ma in ogni caso in grado di adattarsi ai mutamenti prodottisi nel corso del

[72] V.Zagarrio, *Cinema italiano anni novanta, op.cit*., p.118

ventennio. La prima è Fandango, fondata nel 1989 da Domenico Procacci, che inizialmente si propone come progetto culturale integrato comprendente, oltre che una casa di produzione e distribuzione cinematografica e televisiva, anche una casa editrice, un'etichetta musicale, una web radio e un caffè letterario nel centro di Roma. Per ultima nasce Cattleya di Riccardo Tozzi, allora capo delle produzioni di Mediaset e oggi presidente dell'Anica, che viene fondata nel 1997, già organizzata in un'ottica di maggiore aderenza alle nuove regole del mercato e particolarmente interessante anche per il suo ruolo nella politica culturale in tema d'immigrazione.

Dopo il Duemila, com'è accaduto a livello sociale attraverso l'accelerazione del fenomeno migratorio, anche lo scenario della macchina cinematografica subisce un veloce cambiamento, con una riorganizzazione dei meccanismi economico-industriali che favorisce il consolidamento di alcune giovani aziende, mentre molte storiche case di produzione e distribuzione, Cecchi Gori in primis, inevitabilmente spariranno.[73] In generale, la tendenza più macroscopica degli anni zero del duemila, si può sintetizzare nel concetto di "razionalizzazione", che prevale sugli sforzi talvolta velleitari e autarchici di indipendenza che avevano segnato il periodo precedente.

La razionalizzazione ha anche due cause esterne al sistema cinematografico e audiovisivo, rappresentate sia dall'avvento della rete che ha favorito un'informazione più accurata sull'andamento del mercato e la diffusione regolare di dati oggettivi e verificabili, [74] sia, soprattutto, dal pieno inserimento del paese nel contesto dell'Unione europea con l'ingresso nella moneta unica.

Le politiche di promozione dell'audiovisivo sono sempre state oggetto di particolare

[73] Sul sito di Cinecittà Luce, ente finanziato dal MiBac e nato nel 2009 dalla fusione tra Cinecittà Holding e il glorioso Istituto Luce, è possibile trovare l'elenco completo e aggiornato dei produttori e distributori italiani http://www.cinecitta.com/wp/?page_id=2 (u.c. 15.9.2012)

[74] Dal 2000 è possibile trovare in rete tutti i dati e le relazioni Anica, ma sono ormai reperibili in tempo reale le informazioni relative anche agli aspetti più settoriali della macchina cinematografica.

attenzione da parte dell'EU, soprattutto in termini anti-protezionistici. L'articolo 87 del Trattato di Maastricht, entrato in vigore nel 1993, in linea generale proibisce infatti gli aiuti di stato, per impedire che l'intervento unilaterale di singoli governi possa alterare la concorrenza commerciale all'interno dell'Unione. Tuttavia lo stesso articolo consente alla Commissione di esonerare da tale divieto alcuni tipi di aiuti, per esempio quelli a scopo culturale, in considerazione dei loro positivi effetti sulle singole realtà locali. Per questo a partire dal 2001 la promozione cinematografica e televisiva italiana ha ottenuto un'autorizzazione temporanea al proseguimento degli aiuti, che avrebbe dovuto cessare nel giugno del 2004 ma, grazie a tre provvedimenti di proroga, è rimasta in vigore fino al 31 dicembre 2012. [75]

L'Italia inizia ad adeguarsi a partire dal 2004, attraverso il cosiddetto decreto Urbani,[76] che si propone l'ambizioso compito di ricondurre la disciplina "a un sistema unitario e coerente" attraverso interventi suddivisi in contributi agli incassi, premi di qualità e finanziamenti.[77]Il punto in cui è più evidente il collegamento con l'Europa è l'introduzione del meccanismo di *tax-shelter*, cioè la possibilità di sgravi fiscali per chi si impegna a investire nel cinema. Tuttavia dal punto di vista dell'evoluzione del mercato interno gli aspetti salenti di questo decreto sono, prima di tutto, una diminuzione complessiva delle percentuali di finanziamento e il collegamento di tale contributo al cosiddetto *reference system*, cioè alla necessità da parte della produzione di presentare dettagliate referenze relative a tutti gli aspetti dell'opera, dall'affidabilità economica ai risultati artistici del regista e del cast, fino alla qualifica del personale tecnico. Inoltre è autorizzata la possibilità di ricavare finanziamenti

[75] A.Pasquale, "Gli aiuti di stato e l'eccezione culturale", in *Cinema &Video International*, n. 1-2 gennaio-febbraio 2009, Editore Impact, Firenze.
http://www.cinemaevideo.it/index.php (u.c 15.2.2015).
[76] Decreto 22.1.2004 n.28, a norma della legge 6.7.2002 n.137, in G.U. n.29 del 5.2.2004, p.5
[77] Per un'analisi approfondita dei vari aspetti del decreto si veda: L.Bellucci, *Cinema e aiuti di stato*, *op.cit*, p.253-263

dalla pubblicità (operazione in precedenza illegale in Italia), attraverso il cosiddetto *product placement*. Infine, altro elemento particolarmente importante, la possibilità di ottenere finanziamenti anche da altri enti pubblici, cioè le regioni, che progressivamente si attrezzeranno tutte con una specifica "*film commission*". Viene poi abolita la censura preventiva, per cui la classificazione di film "per tutti" o da vietare viene sostituita da un sistema di auto-classificazione effettuato dallo stesso produttore, successivamente verificata da un comitato di garanti che può comminare pene severissime ai trasgressori. Infine, si dedica molta attenzione alla pirateria informatica, imponendo ai *provider* di creare filtri specializzati nel rilevare le attività indirizzate alle forme illecite di scambio di file e affidando loro il compito di rendere noto alle autorità competenti qualsiasi tipo di azione illegittima rilevata.

Il decreto Urbani, in contemporanea alla legge Gasparri che regola invece il sistema radio-televisivo,[78] è determinante nella svolta della cinematografia italiana degli anni duemila. Infatti la riforma, benché oggetto di molte discussioni, per alcuni aspetti è stata salutata come un oggettivo svecchiamento e un richiamo all'autonomia verso cui le nuove case di produzione già erano orientate. Attraverso la leva di una maggiore fiducia e responsabilizzazione nei loro confronti, insieme all'impegno nella lotta alla pirateria, le case di produzione indipendenti più solide si sono aperte alla sfida del mercato, forse anche sottovalutando alcuni segnali negativi e legati proprio alla possibilità di garantire la sopravvivenza del cinema di qualità. Sulla linea del decreto Urbani, nel 2008 l'Italia si adegua organicamente alla direttiva europea, ottenendo in quell'anno l'approvazione del proprio piano triennale di *tax credit* e *tax shelter*, destinato a sostituire i sistemi di finanziamento precedente.[79]

[78] Si veda il paragrafo successivo dedicato alla televisione.

[79] Nel 2010, al momento del rinnovo, la scure dei tagli del ministro dell'Economia Tremonti ne minaccia la soppressione ("la cultura non si mangia"), scatenando la generale reazione del mondo dello

Come si può intuire anche da questi brevi cenni, i nuovi interventi normativi sono in generale bene accolti dalle case di produzione, delle quali tutelano i diritti e accrescono l'autonomia, cominciando inoltre a fornire aiuti, per quanto alla lunga destinati a inevitabile insuccesso, contro la pirateria informatica. Lasciano tuttavia scoperta, e anzi rendono più complicata perché indimostrabile con le regole del *reference system*, la possibilità di coltivare nuovi talenti e finanziare opere prime al di fuori delle leggi del mero profitto.

Come chiarisce l'analisi di Lucia Bellucci, confrontando la politica in materia di spettacolo del governo italiano con quella, praticamente opposta, della vicina Francia

" La difficoltà di disegnare una disciplina di sostegno consiste nel garantire al cinema la possibilità di sopravvivere economicamente, conservando quella funzione, plurima e complessa, che il libero mercato non garantirebbe. Dalla riforma sembrano invece emergere rischi per la tutela effettiva di tale esigenza, [..]."

Accanto a questo primo aspetto, relativo al dovere dello stato di proteggere le punte complesse e sperimentali dell'industria culturale sottraendole a un eccessivo ricatto delle leggi di mercato, ne viene poi evidenziato un secondo, specificamente collegato alle contingenze politiche italiane, che punta il dito sulla presenza di grandi concentrazioni produttive come principale ostacolo alle possibilità di sperimentazione cinematografica:

" [..] a maggior ragione se, come in Italia, esse raggiungono livelli elevatissimi, intrecciandosi con una peculiare complessità di rapporti tra potere mediatico e potere politico. In proposito, la disciplina di cui al decreto di riforma appare insufficiente."[80]

A seguito di questi interventi, comunque, dopo il duemila si assiste a un progressivo miglioramento delle posizioni di mercato del cinema nazionale, che alla fine degli

---

spettacolo.

[80] L.Bellucci, *op.cit,* p.262

anni zero arriva a superare le quote di quello d'importazione.[81] Ciò avviene, tuttavia, attraverso il potenziamento del cinema d'intrattenimento, con una presenza capillare della commedia, che per certi aspetti riproduce lo "strapotere dei comici televisivi" stigmatizzato negli anni ottanta e a un primo sguardo suggerisce l'idea di un ritorno al passato, a mio parere erroneamente, come proverò ad argomentare in seguito.

In ogni caso, questa impostazione, lasciando scarsi margini di manovra alla difesa della funzione culturale del cinema, colpisce in particolare i film che raccontano l'immigrazione, laddove questa categoria di opere mediamente si propone come una punta avanzata del cinema di qualità.

1. 2b. Dalle nuove strutture alle nuove tendenze

Il contesto politico economico, così come lo sviluppo tecnologico, suggerisce quindi una decisa svolta tra la fine del secolo scorso e il primo decennio del nuovo. Tuttavia, rispetto al cinema di qualità, un legame profondo collega tutto il ventennio considerato, perché gli anni novanta sono stati in realtà il laboratorio delle nuove esperienze destinate a emergere e consolidarsi dopo il duemila.

Chiaramente ispirata al modello del cinema indipendente americano e alla più vicina *British Renaissance*, la parola d'ordine degli anni novanta è stata senza dubbio "indipendenza", per quanto poi declinata in modi diversi dai vari autori.[82] Tra le nuove case di produzione citate, per esempio, non a caso Fandango si propone agli inizi come "sistema culturale integrato", secondo uno schema significativo dello spirito che ha segnato la "proliferazione e polverizzazione" degli anni novanta, inteso

[81] Per un'analisi organica di questo percorso e tutti i dati statistici relativi si veda: F.Casetti e S.Salvemini (a cura di), *E' tutto un altro film. Più coraggio e più idee per il cinema italiano*, Egea, Milano 2007

[82] Per un'ampia ricognizione sul cinema italiano negli anni Novanta, oltre a Zagarrio, si veda: P.D'Antonio, M.Di Rienzo (a cura di), *1998 Un anno di esordi. Talenti, opportunità e mercato*, Lindau Torino 1999

a segnare una rottura con il passato anche dal punto di vista dei modi di produzione. ll cinema di qualità aspira all'indipendenza produttiva, intesa come garanzia di libertà creativa, sebbene nella prima fase degli anni novanta essa sia ancora identificata principalmente nel ricorso al finanziamento pubblico, non essendo ancora disponibili i supporti tecnici maneggevoli e poco costosi che alla fine del decennio sovvertiranno i rapporti di forza nell'industria dell'audiovisivo. In questa fase

"sparito il pubblico, spariti i distributori, spariti molti produttori, in realtà non è rimasto altro che lo Stato […] ad assumersi i ruoli e i rischi produttivi di un film non commerciale, a esercitare un ruolo mecenatesco, investendo, per così dire, "a fondo perduto" nella cultura".[83]

Accanto all'aspetto puramente economico, gli autori esordienti avvertono inoltre la necessità di circondarsi di un gruppo fisso di collaboratori, secondo l'idea della *factory* creativa. Infine, emerge la tendenza a rimanere al di fuori dell'ambiente del cinema tradizionale romano, lontani dai "grandi vecchi" e dai loro epigoni.[84]

È innegabile in queste scelte l'influenza del precursore Nanni Moretti come modello "autarchico", soprattutto riguardo all'autonomia nella filiera produttivo-distributiva.[85]

Due esempi eloquenti in questo senso, che a mio avviso marcano la discontinuità con il passato prossimo e insieme rappresentano il nuovo cinema d'autore, autonomo e individualista, degli anni novanta, sono Silvio Soldini e Matteo Garrone,[86] che segnano rispettivamente la fase di apertura e chiusura di quel decennio, oltre a essere entrambi autori di film importanti sul tema dell'immigrazione. Li accomuna il fatto che, pur partendo da ambienti e presupposti completamente diversi, si sono attrezzati

[83] G.P.Brunetta: "A cavallo del nuovo millennio", in *op.cit*., p.423.
[84] Un esempio illuminante del *mood* di quel periodo è un piccolo meta-film: *Il caricatore* (1996), scritto, diretto e interpretato da Eugenio Cappuccio, Fabio Nunziata e Massimo Gaudioso nella parte di se stessi, nonché del loro produttore Gianluca Arcopinto, fondatore della Pablo film e nella pellicola capitano della squadra di calcio rivale di quella di Domenico Procacci, Fandango, fornita di giocatori più forti.
[85] Oltre ai numerosi contributi sulla figura e l'opera di Nanni Moretti, in relazione all'egocentrismo morettino si veda C.Brook, "Screening the Autobiographical", in W.Hope (a cura di), *Italian Cinema. New Directions,* NSEC 1, Peter Lang, Bern 2005 pp.27-52
[86] Soldini gira il suo primo lungometraggio, *L'aria serena dell'ovest*, nel 1990. Garrone inizia nel 1996 vincendo il Sacher d'oro con il corto *Silhouette*, successivamente parte di *Terra di mezzo* (2007).

per ottenere la massima autonomia possibile, sia creativa che economica. Hanno subito fondato una propria casa di produzione: M*onogatari* per Soldini e *Archimede* per Garrone, rivisitando il modello manageriale americano del " '*producer director'*, l'autore che gestisce il proprio budget e la propria modalità realizzativa".[87] Inoltre hanno costruito anche un affiatato gruppo, teorizzando l'importanza del cinema come lavoro di collaborazione collettiva.[88] Soldini e Garrone, insieme a Ozpetek e Mazzacurati, rappresentano negli anni Novanta i più promettenti tra i nuovi registi e insieme le voci più originali sul tema della migrazione.

Considerando solo i lungometraggi di finzione ed escludendo i documentari, dal 1990 a tutto il 2010 i film sull'immigrazione in Italia risultano essere un centinaio circa,[89] a fronte di una produzione totale di 2.344 titoli. È subito evidente che l'argomento era ed è rimasto, nell'arco del ventennio, assolutamente minoritario, nonostante che alla fine del periodo considerato, in particolare a commento della Mostra del Cinema di Venezia 2011, alcuni critici ne parlino come di un argomento centrale nella filmografia italiana.[90]

Negli anni novanta in particolare, se interpretiamo il tema nella sua accezione più ampia includendo anche, per esempio, il brevissimo cartone animato di Bruno Bozzetto *Tulilem* (1992), o film come *Aprile* di Moretti (1998) e *I panni sporchi* di

[87] V.Zagarrio, "Polveri e arcipelaghi, dagli anni ottanta agli anni novanta", in *Cinema italiano anni novanta*, *op.cit*., pg.46. In realtà qui l'autore si riferisce appunto alle tendenze degli anni ottanta a Milano, che è a sua volta all'origine di queste nuove tendenze.

[88] Da questo gruppo emergeranno figure professionali importanti per il cinema degli anni successivi, come il direttore della fotografia Luca Bigazzi (tra gli altri: *Il Divo* e *La grande bellezza* di Sorrentino, ma anche *Io sono Li* di Andrea Segre) e quello del montaggio Marco Spoletini (tutti i film di Garrone, compreso *Gomorra*, oltre a molti dei più noti film italiani dell'ultimo decennio).

[89] In questa cifra sono esclusi film di cui si conosce il titolo ma non risultano distribuiti nemmeno in circuiti alternativi, mentre sono compresi i film presenti nel catalogo ANICA 2010 la cui distribuzione è avvenuta successivamente.

[90] Le cifre derivano dall'*Italian Cinema and Immigration Database* di ISO
http://www.mod-langs.ox.ac.uk/mml_apps/italian_movies/index.php (u.c.6.2.2014)
Sul periodo finale e la Mostra di Venezia 2011 rimando ai capitoli successivi.

Monicelli (1999), abbiamo in tutto 31 titoli su un totale di 1.037 pellicole prodotte.

In precedenza, nei "desolati anni ottanta", solo tre film si erano occupati di immigrazione. Nel 1980 troviamo *L'altra donna* di Peter Del Monte e *Panni sporchi*, di Giuseppe Bertolucci, quest'ultimo in realtà un documentario girato alla Stazione Centrale di Milano. Nel 1989 esce *Il colore dell'odio* di Pasquale Squitieri, film oggi introvabile per il fallimento della casa di produzione. Intanto, comunque, i cinefili italiani cominciavano a familiarizzare con il tema dello straniero e del diverso grazie al precursore Fassbinder di *La paura mangia l'anima* (*Angst essen Seele auf*, 1974)[91] e, soprattutto, grazie ai primi film di Emir Kusturica.

Il 1990 sembra ricco di buoni auspici. Si apre con *Pummarò*,[92] esordio registico dell'attore Michele Placido, reduce all'epoca dai successi della *Piovra* televisiva. Il film è sceneggiato dal regista insieme a quegli stessi Rulli e Petraglia che, dopo la *Piovra*, diventeranno la scelta più sicura nel nuovo panorama degli sceneggiatori italiani. Placido non è classificabile nella nuova ondata di giovani autori che emergeranno in quegli anni ma grazie anche alla sua fama di attore il film trova facilmente il finanziamento di Rai2, Cineuropa92 e della NumeroUno di Claudio Bonivento, nonché la distribuzione della Filmauro. Il film ha limiti stilistici, sia perché connotato da un'evidente tendenza all'eccesso, quasi a voler raccontare tutte

[91] *Katzelmacher (*1969*)*, prima opera del regista sull'argomento, verrà portata in Italia nella sua forma originaria di spettacolo teatrale solo nel 2002 dal Teatro dell'Elfo di Bruni/DeCapitani, già culla del più noto Gabriele Salvatores, all'interno di in una rassegna celebrativa a vent'anni dalla morte del regista tedesco.

[92] Presentato a Cannes 1990 nella rassegna *Un Certain Regard, Pummarò* racconta la storia di Kwaku, giovane ghanese da poco laureato, in Italia in cerca del fratello che era emigrato proprio per pagargli gli studi. Ma il fratello di Kwaku, raccoglitore di pomodori in Campania da cui il soprannome Pummarò, ha dovuto fuggire rubando un camion, per essersi ribellato alla camorra ed è ricercato dalla polizia. Così, dall'ambiente dei campi di pomodori in cui gli immigrati lavorano in regime di semi-schiavitù, e di cui la tragica rivolta di Rosarno del 2009 diverrà il simbolo, la ricerca si snoda con varie vicende lungo tutta la penisola, prima a Roma e poi a Verona, dove Kwaku conosce la maestra elementare Eleonora e sperimenta anche l'amore per una ragazza bianca, per terminare infine in Germania. Nella sua odissea Kwaku, che sogna di andare in Canada per perfezionarsi in medicina, non ritroverà il fratello, divenuto spacciatore di droga e morto tragicamente, ma sperimenta il contatto col mondo dei bianchi per lui sconosciuto, che alternativamente lo respinge o lo accoglie.

le possibili varianti e implicazioni della condizione degli extracomunitari in Italia, sia per il tenore melodrammatico degli snodi narrativi.[93] Alcuni aspetti caratterizzanti sono però degni di nota, innanzitutto perché il regista si sforza di collocare il tema dell'immigrazione, che non ha precedenti per la storia del nostro paese sia nella sua dimensione sociale sia nella rappresentazione filmica, all'interno di un genere preciso e di consolidata tradizione, inserito nel solco del cinema popolare proprio per i suoi toni melodrammatici. Inoltre Placido si distingue, come farà altre volte in seguito, anche per il tentativo di coniugare il cinema popolare "di genere" con i contenuti di impegno civile, nel vuoto lasciato dalla fine del grande cinema politico. Infine perché, nonostante il sovraffollamento tematico della sceneggiatura, egli mostra di documentarsi onestamente sull'argomento da sviluppare, servendosi di tre consulenti sui problemi dell'immigrazione: Massimo Ghirelli, Silvestro Montanaro e Giuseppina Scala.

L'esperienza di Placido suggerisce dunque la tendenza verso un cinema popolare in cui anche l'impegno sociale viene assunto nella categoria dei generi, lasciando sullo sfondo la presenza dell'autore che ha invece qualificato il carattere del cosiddetto cinema di denuncia dei decenni precedenti. Si tratta di un'opzione che verrà verificata nel corso dell'ultimo decennio del secolo scorso, ma che per impostazione narrativa e linguaggio già allora prestava il fianco alla concorrenza della fiction televisiva, oltre a richiamare l'ambiguità della classificazione tra film di genere e film d' "autore", da sempre presente nel cinema italiano.

Pummarò comunque dimostra già che alcuni caratteri essenziali del cinema italiano, successivamente sommati al rimescolamento stilistico-espressivo provocato dalla

[93] Per l'approfondimento del concetto di melodramma come elemento fondamentale dei moduli narrativi del cinema italiano rimando ai capitoli successivi.

rivoluzione digitale, sono messi a fuoco con particolare evidenza nei film che raccontano l'immigrazione. La tematica stessa sollecita diversi livelli di lettura attraverso una doppia valenza, diversamente sviluppata dai vari autori e che si riferisce, da una parte, al racconto del versante politico-sociale e storico del fenomeno, ma dall'altra mette in luce un aspetto più profondamente psicologico, e per l'Italia abbastanza inedito, riassunto nella definizione di cinema dell'*altro*. Scrive Zagarrio:

"uno dei filoni più interessanti del cinema alla metà degli anni novanta è la presenza dell' "altro", del "diverso" in senso etnico, o in senso mentale, e comunque come grande metafora psicanalitica".[94]

Dei 30 film sulla migrazione usciti negli anni novanta, nella prima parte del decennio abbiamo una media percentuale di due film all'anno, mentre nella seconda parte questo andamento è interrotto dall'impennata del biennio 1997/98, in cui sono concentrati ben 13 titoli. Si tratta di un indice molto eloquente della tendenza più generale del mercato. Dimostra che le nuove strutture produttive e distributive stanno cominciando a crescere e a consolidarsi, ma forse soprattutto che si è aperto uno spiraglio per le sperimentazioni e i temi socialmente sensibili, senza dubbio anche per il clima creatosi con la presenza in quegli anni di Valter Veltroni, noto amico del cinema, nella posizione di ministro della Cultura.[95]In quel biennio troviamo gli esordi di Garrone (1997 *Terra di mezzo*, 1998 *Ospiti*), e di Ferzan Ozpetek (1997 *Il bagno turco*). Non solo, insieme a Ozpetek altri registi stranieri, a cavallo del secolo, vedranno finanziati i loro film: i marocchini Rachid Benhadj, *L'albero dei destini sospesi* (1997) e Mohamed Hammoussi, *Permesso di soggiorno* (1998), e l'albanese Edmond Budina con *Lettere al vento* (2002).

[94] V.Zagarrio, *Cinema italiano anni novanta*, *op.cit*., p.70
[95] Veltroni aumenta la percentuale contributiva dei finanziamenti per il cinema.

Il decennio sembra chiudersi all'insegna dell'ottimismo, col bilancio del '98 che segnala una decisa crescita in termini di spettatori nelle sale e di incassi al botteghino. Tuttavia, come di nuovo segnala Zagarrio, l'impressione è che il cinema italiano viva "un balletto: di cifre, di interpretazioni, di politiche*",* sottolineando la già accennata mancanza di dati certi che ancora caratterizza l'organizzazione di base.[96]Non c'è dubbio comunque che, come recita il titolo del convegno di *Linea d'ombra* al Festival di Salerno 1999, il 1998 sia stato un anno di esordi (il Festival di Salerno ha selezionato 22 opere prime),[97] ma è altrettanto vero che molti di quei film hanno fatto solo una rapida comparsa sugli schermi, senza lasciare tracce significative talvolta indipendentemente dai loro meriti, perché le difficoltà di distribuzione e la crisi delle sale comincia a penalizzare indiscriminatamente i piccoli film di qualità. Per contro, è evidente l'esilità narrativa anche di molte tra le opere che hanno goduto di una certa risonanza, il che ha prodotto un vivace dibattito, di cui anche gli atti del convegno di Salerno sopra citato danno conto, inteso a rimettere al centro del problema le carenze negli aspetti creativi dell'opera filmica, relative in particolare a testi e sceneggiature, ancor prima che alla mancanza di sovvenzioni e opportunità finanziarie.[98]

Rispetto a quanto si è detto finora, un caso emblematico e fortunato, adatto a illustrare le inedite condizioni che si sono venute creando, è rappresentato da un piccolo film arrivato a cavallo del nuovo secolo. Nel dicembre del 1999 esce in sordina in un cinema di Bari la *CapaGira*, di Alessandro Piva, con una tale risonanza a livello locale da riuscire a raggiungere la distribuzione su scala nazionale nel marzo

[96] Per un'ampia analisi della situazione si veda: "Il curioso paradosso", in V.Zagarrio, *Cinema italiano anni novanta, op.cit.,* pp.28 e ss.
[97] Si veda in particolare: P.D'Agostini, "Il segno del debutto", nel citato *1998 un anno di esordi ..* , pp.13-21.
[98] In proposito si veda: V.Zagarrio, "Sceneggiatori e sceneggiature anni 80-90", pp.221-263 e Mariapia Comand, "Finale aperto. Narrazioni di inizio millennio", pp.265-285, in M.Comand (a cura di),*Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, *cit*.,Lindau, 2006

del 2000.[99]Il secolo inizia dunque con un caso esemplare, che si pone all'estremo opposto del percorso di Placido, ma è altrettanto significativo per le suggestioni e le implicazioni che si porta dietro,[100] rappresentando in certo modo un punto d'arrivo, quasi una sublimazione di tutte le aspirazioni autarchiche che hanno connotato quel decennio, ma anche una spia importante per le tendenze del decennio successivo. Per cominciare, dal punto di vista produttivo è stato finanziato direttamente dai fratelli Piva e soci, riunitisi nella Munbut e KublaKan production. Dopo il successo giocato "in casa", che ha permesso loro di rientrare dei quasi 300 milioni di lire spesi per la produzione, hanno trovato un potente distributore nella LuckyRed. Oltre alle modalità produttive, gli elementi importanti e destinati a venire successivamente riproposti sono prima di tutto il fatto che si tratta di una commedia, spesso infarcita di luoghi comuni e battute sguaiate, ma proprio per questo apprezzata dal pubblico. In secondo luogo, che l'effetto di realismo è ottenuto, e per così dire certificato, dall'uso del barese stretto con sottotitoli, e rappresenta, mi pare, il primo esempio di film in dialetto accettato a livello nazionale.[101] Infine, che l'enfasi complessiva sulla dimensione localistica non solo sottolinea quella che venne definita la "rinascita pugliese",[102] ma in generale pone l'accento sulla tendenza centripeta del cinema del Duemila, che sembra vivere una diaspora regionale aiutato anche dalle nuove politiche di sostegno progressivamente messe in atto da molte regioni.

[99] Il film racconta la Bari del sottobosco criminale, dove una banda gestisce una sala di video-poker che è anche centrale di contabbando di cocaina e sigarette, insieme a scafisti albanesi. La trama è piuttosto episodica e piena di battute convenzionali e sguaiate, per quanto ben recitate, ma il successo è assicurato dall'originalità dell'idea di fondo.

[100] Il film partecipa al festival di Berlino 2000 e vince sia il David di Donatello che il Nastro d'Argento per il miglior regista esordiente.

[101] *L'albero degli zoccoli* di Ermanno Olmi (Palma d'Oro a Cannes 1978) era stato il primo esempio, ma la versione originale in dialetto bergamasco con sottotitoli rimase nelle sale due settimane soltanto. Al lato opposto troviamo *Gomorra* (Garrone 2008), con sottottitoli in napoletano ormai accettati con naturalezza.

[102] La fama del film corre in parallelo all'affermazione di Gianrico Carofiglio come fenomeno letterario.

La *CapaGira* dal punto di vista del tema dell'immigrazione non presenta particolare interesse, dal momento che in esso il rapporto di affari criminali con l'interlocutore straniero (albanese), è del tutto paritario. Tuttavia, sia sotto il profilo dei contenuti e del linguaggio, sia come modello di produzione autarchica, anticipa tendenze che nel decennio successivo riguarderanno direttamente anche il cinema della migrazione e che in sostanza enfatizzano l'atteggiamento localistico e anti-intellettualistico, come garanzia di verismo narrativo.

Tra il 2000 e il 2005 si contano 35 film sull'immigrazione, su una produzione totale di 685, e altri 42 su 622 negli anni dal 2006 al 2010. Cifre dunque in crescita che però, come si vedrà in seguito nell'analisi dei film selezionati, si spiegano anche col fatto che nella maggior parte di esse la presenza dell'immigrato è divenuta un elemento inevitabile, perché funzionale alla rappresentazione di una società multietnica, ma raramente il film è intenzionato ad approfondire le tematiche che lo riguardano o a indagarne il punto di vista. A differenza degli anni Novanta, in cui le istanze legate alla migrazione rappresentavano il nucleo narrativo centrale del racconto, nella gran parte dei film successivi al Duemila le troviamo spesso in posizione quantomeno secondaria.[103]Si manifesta anzi da parte dell'industria quasi un atteggiamento d'insofferenza verso i film che mettono l'immigrazione al centro della storia e che si consolida in un pregiudizio negativo rispetto alle potenzialità di gradimento da parte del grande pubblico. Di fatto, alcune delle pellicole più rappresentative sull'immigrazione del primo decennio del duemila hanno subito enormi difficoltà di finanziamento e di distribuzione, pur rivelandosi poi anche positivamente apprezzate dal pubblico. Inoltre, a differenza degli anni Novanta e più

[103] L'argomento è centrale per questa ricerca e verrà ampiamente ripreso nel capitolo successivo attraverso l'analisi delle singole opere.

ancora rispetto ai decenni precedenti, è radicalmente mutata anche la politica cinematografica della televisione, facendo venir meno la grande platea degli spettatori televisivi e sostituendo via via la pratica di trasmettere film di qualità con la produzione in proprio di prodotti specifici.

1,3. IL RUOLO DELLA TELEVISIONE

Si è già detto come, nelle alterne vicende del rapporto tra cinema e televisione, il caso della televisione italiana risulti interessante anche riguardo al tema dell'immigrazione, sia per il suo ruolo sociale come strumento di produzione del consenso, sia per la sua presenza determinante nel mercato cinematografico in veste di produttore e distributore di film per le sale. In realtà, il confronto dialettico fra TV e cinema è stato al centro del dibattito sulla comunicazione di massa nel mondo occidentale sin dalla nascita del mezzo televisivo, ma fino allo snodo degli anni settanta, cioè fino a quando l'industria cinematografica rimane florida, i due mezzi si confrontano soprattutto in un percorso di ricerca del proprio "specifico", nel tentativo di definire una propria distinta identità linguistica.[104] Intanto però, già negli anni sessanta, storici esperimenti di cinema televisivo contribuivano a vanificare lo sterile dibattito sullo specifico linguistico e a prepararne il superamento attraverso la contaminazione dei rispettivi linguaggi.

A metà di quel periodo l'uso della tecnica cinematografica in televisione trova in Italia un fautore entusiasta in Roberto Rossellini, che lo intende soprattutto come

[104] I fattori distintivi del linguaggio televisivo sono essenzialmente legati alla strumentazione tecnica: la "bassa definizione" dell'immagine, il "montaggio contemporaneo" dovuto all'uso delle telecamere e i relativi condizionamenti spazio-temporali, la possibilità di trasmissioni "in diretta".
Tra i numerosi riferimenti teorici del dibattito, ancor prima dell'uscita del fondamentale lavoro di Christian Metz, *Langage et Cinéma* (Larousse, Paris, 1971), in Italia sono da ricordare: G.Bettetini, *La Regia Televisiva*, La Scuola Editrice, Brescia, 1965; E.Garroni, *Semiotica ed Estetica. L'eterogeneità del linguaggio e il linguaggio cinematografico*, Laterza, Bari, 1968.

potente strumento di trasmissione della cultura al pubblico di massa e inizia un progetto didattico-enciclopedico che lo porta a girare in cinque anni più di 30 ore di filmato.[105] Questa visione tuttavia rispondeva a una tendenza organica e radicata nel servizio pubblico Rai, di cui semplicemente egli enfatizzava la vocazione a strumento di crescita culturale secondo un modello cattolico e conservatore o, come si usava dire allora, "borghese".[106] Si tratta peraltro di una visione comune alle televisioni europee dell'epoca, tutte in vario modo convinte, pur con le dovute distinzioni di contesto culturale, del ruolo socio-pedagogico connaturato alla comunicazione televisiva. L'evento più importante di quegli anni è infatti rappresentato dalla nascita del *docu-drama*, con i dieci episodi di *The Wednesday Play* firmati da Ken Loach e Tony Garrett per la BBC.[107] La risonanza suscitata dal famoso episodio dal titolo *Cathy come home* (1966), per esempio, e l'influenza da esso prodotta sia sull'opinione pubblica sia addirittura sulla politica, si prefigura come un fenomeno mediatico del tutto inedito, che lascia intravedere il potere straordinario e ancora inesplorato del mezzo. In questa nuova consapevolezza delle potenzialità della comunicazione televisiva sembra realizzarsi pienamente l'idea di McLuhan per cui

[105] Nonostante l'esistenza di una Fondazione Rossellini per l'audiovisivo, non risultano lavori di analisi su questa parte dell'attività del grande regista, comprendente la miniserie *Gli atti degli apostoli, Blaise Pascal, Socrate, L'età di Cosimo de'Medici, Cartesio.* Notiamo inoltre che, tra tutte le opere prodotte per la Tv, per paradosso la più riuscita è unanimemente considerata quella commissionatagli dalla televisione francese: *La prise de pouvoir par Louis XIV* (1966).

[106] Il senso dei termini "conservatore" e "borghese" è da intendersi in relazione al contesto socio-politico e culturale italiano dell'epoca.
L'interesse di Rossellini è comunque controcorrente rispetto all'atteggiamento diffuso fra gli intellettuali italiani che, nella migliore delle ipotesi, erano indifferenti alla TV. È celebre il giudizio di Moravia: "L'Italia televisiva è una sotto-Italia, un'Italia di serie B." Si veda in proposito: A.Grasso, *Storia della televisione italiana*. *Nuova edizione aggiornata*, Garzanti, Milano, 2004.

[107] Si ricorda peraltro che in Gran Bretagna, tra gli addetti ai lavori, le principali critiche al programma furono sollevate proprio da un punto di vista teorico-linguistico e basate sulla convinzione che TV e cinema avessero linguaggi e funzioni diverse. Paul Fox, allora dirigente BBC, non era convinto della legittimità, anche etica, di mescolare *drama*, cioè *fiction*, con *documentary*, cioè fatti reali, nonché, contemporaneamente, di mescolare l'uso del mezzo elettronico con quello della pellicola cinematografica. (si veda J.Hill, *Ken Loach: The Politics of Film and Television*, *op.cit*.)

the medium is the message[108] anche se, come peraltro il lavoro di Ken Loach dimostra, l'attenzione si concentra quasi unicamente sul messaggio e la sua forza di impatto sociale, lasciando sullo sfondo l'analisi dei modi e delle forme con cui esso viene veicolato dal mezzo.[109]

In ogni caso, negli anni settanta, il rapporto tra cinema e televisione si rovescia velocemente a favore di quest'ultima, che in tutta Europa detta le regole e stabilisce i modelli. In Italia, in particolare, mentre il cinema entra in una crisi profonda, la televisione gode di un periodo di grande vitalità, sebbene ciò si accompagni a una sempre maggiore attenzione da parte dei partiti politici. Con l'aumento delle ore di trasmissione si rende necessaria una nuova normativa per riorganizzare la cosiddetta "lottizzazione" partitica della RAI, oltre che per regolamentare, in senso il più possibile restrittivo, le nascenti televisioni commerciali. Queste ultime hanno comunque un immediato impatto sul costume, favorendo l'accelerazione del cambiamento degli stili di vita, anche per il peso predominante della comunicazione pubblicitaria e i suoi effetti sul consumismo di massa.[110]Inoltre rifiutano la missione pedagogica che fino a quel momento ha caratterizzato il servizio pubblico RAI a favore dell'intrattenimento, ma non per questo i nuovi modelli proposti all'immaginario collettivo risulteranno meno profondi e incisivi.

Per effetto della legge 103 del 1975, già citata per le sue norme ostative rispetto alla "liberalizzazione dell'etere", poi annullate dalla Corte di Cassazione, la Rai acquisisce il diritto a un terzo canale. Accanto al primo canale, da sempre

[108] M. McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw Hill, New York, 1964

[109] In Italia non sono molte le voci che insistono sulla necessità di valutare anche le caratteristiche del mezzo in quanto influenti rispetto al messaggio. Oltre a Pasolini si ricordano fra i primi: F.Colombo, *Ipertelevision*, Coop.Scrittori, Roma, 1976; A.Grasso, *Due modi di scrivere immagini*, in AA.VV., "Cinema e/o TV", in *Rivista RAI* , 5-9, maggio-settembre 1974.

[110] È stata più volte citata dagli immigrati l'immagine dell'Italia come paese del benessere e della bellezza che avevano erroneamente ricavato vedendo la nostra televisione commerciale nei loro paesi d'origine.

democristiano e comunque "governativo", e al secondo canale socialista, il terzo canale sarà in appalto al partito comunista. Rai3 inizia a trasmettere regolarmente a partire dal 1979 ed è sempre rimasta la rete in quota alla sinistra.[111] Intanto, il 7 settembre 1978, nasceva Telemilano del gruppo Fininvest di Silvio Berlusconi, che due anni dopo venne rinominata Canale5, ricevendo il riconoscimento giuridico di rete su scala nazionale.[112] In pochi anni, con una politica di espansione e acquisto di reti private preesistenti, Fininvest acquisì tra l'altro Italia1 nel 1982 e Rete4, dagli eredi Mondadori, nel 1984, con una controversa operazione ai danni del gruppo De Benedetti.[113]

Sul finire degli anni Settanta, mentre la struttura dell'imminente duopolio televisivo è ancora in fase iniziale, è la Rai a sviluppare per prima un nuovo rapporto col cinema. Sia per la crisi dell'industria cinematografica, la cui produzione più recente peraltro era spesso considerata inadatta al pubblico televisivo, sia per le accresciute necessità del suo palinsesto, la soluzione più ovvia fu di far entrare direttamente la televisione nel mercato cinematografico come produttore. Seguendo l'insegnamento di Rossellini, per il quale: "La tv è figlia del cinema, una figlia che ha tentato prima di divorare il padre, ma lo ha poi aiutato a crescere e a vivere", la televisione si attiva per "salvare" il cinema, non solo trasmettendo film sul piccolo schermo, ma

[111] In conseguenza di ciò, è su questo canale che si sperimentano programmi più attenti alla realtà sociale e in seguito, nel periodo berlusconiano, RAI 3 rimane l'unico canale non allineato alla politica governativa tra i canali RAI e Mediaset, tra polemiche e tentativi di "epurazione" di alcune trasmissioni e dei relativi conduttori.

[112] Questo riconoscimento manteneva, a salvaguardia della natura "locale" delle televisioni private, la proibizione di trasmettere simultaneamente su scala nazionale uno stesso programma. Tale ostacolo fu aggirato da Fininvest con un complicato sistema di cassette che venivano messe in onda da diversi punti di trasmissione della penisola, finché una serie di preture in varie regioni oscurarono le trasmissioni in quanto palesemente fuori legge. Ma dopo ben tre tentativi, tra il 1984 e il 1985, il governo di Bettino Craxi fece approvare il cosiddetto "decreto Berlusconi", che autorizzava in via provvisoria le tre televisioni Fininvest a trasmettere su tutto il territorio nazionale, fino all'emanazione di una legge di riordino (la legge Mammì, giunta nel 1990, che sancì definitivamente la situazione di fatto).

[113] Per un'analisi organica e complessiva delle vicende della TV italiana dalle origini a oggi si veda: A.Grasso, *Storia della televisione …*, *op. cit.*

dirottando sul cinema le sue risorse economiche e diventandone produttore. Infine, si fa strada una terza tipologia di rapporto, cioè la produzione di opere in grado di passare con opportuni interventi di montaggio dal piccolo al grande schermo, tipologia che compare per la prima volta nel 1973 con *Il diario di un maestro*, sceneggiato in quattro puntate diretto da Vittorio De Seta.[114] La miniserie, della durata di 240 minuti, venne ridotta a 135 per la distribuzione in sala. Il film fu girato da De Seta in 16 mm. e può essere in fondo considerato un manifesto della migliore Rai alla stregua del lavoro di Ken Loach per la BBC, oltre che un evento mediatico per la sua capacità di attrarre l'interesse di un vastissimo pubblico con un tema di grande impegno sociale.[115] Scrive Morandini:

"Né film-inchiesta né film di finzione, è un'originale applicazione delle teorie del cinema diretto. Ebbe un ascolto medio per puntata di 12 milioni di telespettatori".[116]

1. 3a. Il ruolo della RAI

L'ingresso a pieno titolo nell'industria cinematografica del marchio Rai Radiotelevisione Italiana, che in realtà è attivo dal 1953 per le produzioni televisive interne e fin dal 1951 per il Festival della canzone di Sanremo,[117] avviene in forma definitiva nella seconda parte degli anni settanta e si struttura soprattutto intorno al sistema degli appalti esterni, per cui sotto l'egida della Rai di fatto i lavori vengono gestiti da produzioni esterne in vario modo collegate all'azienda. Gli appalti esterni sono motivati dal mancato ammodernamento di mezzi e macchinari, ma sono anche una forma di organizzazione clientelare, divenuta pratica costante soprattutto per il

[114] La versione cinematografica del film è stata restaurata a cura delle Teche Rai e della Cineteca di Bologna e presentato al Torino Film Festival del 2008.
[115] Tratto da *Un anno a Pietralata*, vero diario dell'esperienza di insegnamento di Albino Bernardini, che con De Seta ha scritto la sceneggiatura, tocca direttamente un argomento sempre cruciale in Italia, negli anni delle polemiche per l'istituzione della scuola media "dell'obbligo" e quando ancora erano vivi gli echi dello smantellamento della famosa esperienza della scuola di Barbiana di don Milani.
[116] *Il Morandini 2005*, Zanichelli editore, Bologna, 2004, p.376.
[117] Per una filmografia completa di produzioni e distribuzioni della Radiotelevisione italiana si veda: http://www.imdb.it/company/co0035035/ (u.c. 6.2.2014)

secondo canale a gestione socialista, pur se combinata con un reale desiderio di aggiornare le proposte di spettacolo e contribuire all'innalzamento del loro livello qualitativo. Non esistono né una precisa politica aziendale né un'organizzazione specifica, bensì iniziative occasionali e distinte tra le reti, in linea con l'atteggiamento ancora artigianale e poco attento alla razionalizzazione economica di cui si è già parlato a proposito degli enti preposti alla produzione cinematografica. Le decisioni sono lasciate all'intraprendenza e alla sensibilità individuale dei vari dirigenti, che per fortuna hanno a disposizione anche risorse umane di grande spessore. Gran parte del merito di ciò che di buono si è fatto è da attribuire all'influenza di personaggi come Giuliani De Negri,[118] produttore di tutti i primi film dei fratelli Taviani, o come Ermanno Olmi,[119] regista cattolico e dunque da sempre gradito alla dirigenza Rai, e che dall'epoca del suo primo lungometraggio, *Il Posto* (1961), lavora in stretto legame di collaborazione con Tullio Kezich, suo socio nella cooperativa di produzione "22 dicembre", nonché importante critico cinematografico e sceneggiatore,[120] per finire poi con lo stesso Roberto Rossellini, che potrebbe essere considerato il padre nobile del gruppo. Grazie a queste sinergie, l'ingresso ufficiale della Rai nella produzione cinematografica non potrebbe essere più brillante. Infatti *Padre Padrone* dei fratelli Taviani, prodotto dalla società di De Negri per la Rai,

[118] Nato a Genova nel 1921. Il suo nome di battesimo era Gaetano, ma si faceva chiamare Giuliani, il nome di battaglia usato durante le lotte partigiane nelle quali si era distinto. Muore nel 1992, mentre sta curando la lavorazione di "Fiorile", di Paolo e Vittorio Taviani. All' inizio della carriera produsse tra l'altro il film d' esordio di Gillo Pontecorvo. Fondò, insieme con Carlo Lizzani, una delle prime cooperative cinematografiche, la Cooperativa degli spettatori, con la quale produsse *Achtung banditi!* e *Cronache di poveri amanti* dello stesso Lizzani. Negli Anni 60 fu animatore di un'altra cooperativa formata da giovani autori, tra cui Gianni Amelio, Maurizio Ponzi e Andrea Frezza. Lavorò anche con Giuliano Montaldo e Valentino Orsini.

[119] Su Olmi si vedano, tra gli altri: Daniela Padoan *Il sentimento della realtà. Libro intervista*, Editrice San Raffaele, Milano 2008 e Charlie Owens*, Ermanno Olmi,* Gremese Editore, Roma, 2001.

[120] Nato a Trieste nel 1928 e morto a Roma nel 2009 Tullio Kezich, classificato di solito come critico cinematografico, fu anche sceneggiatore. Collaborò con Rossellini e, oltre a quella con Olmi, di lui si ricorda l'amicizia con Fellini (si veda di Kezich *Noi che abbiamo fatto La dolce vita*, Sellerio Editore, Palermo, 2009).

vince la Palma d'Oro al Festival di Cannes 1977, in cui Rossellini era presidente della giuria, mentre il capolavoro di Olmi *L'albero degli zoccoli*, prodotto da Rai Radiotelevisione Italiana e Italnoleggio, vince quello del 1978.

Tuttavia, al di là di queste punte di eccellenza, la situazione generale appare piuttosto confusa e non priva di contraddizioni, poiché se da una parte i produttori privati premono per la distribuzione degli appalti all'esterno delle strutture RAI, nutrendo così anche un sottobosco di "gente furba e speculatrice", [121] dall'altra i film a marchio RAI, una volta entrati nel circuito cinematografico, non hanno un soddisfacente ritorno economico per i produttori privati, dal momento che, in quanto ente governativo, la RAI non riceve le sovvenzioni previste dalla legge sul cinema, a fronte del fatto che i film prodotti sono spesso un investimento rischioso, classificabili come "cinema impegnato" e "d'autore" o meglio, secondo la definizione attuale, come "cinema di qualità".

È chiaro quindi che in quegli anni il sistema Rai ha funzionato da àncora di salvezza, dando lavoro a varie figure professionali, anche non eccelse, colpite dalla crisi del cinema, ma che allo stesso tempo non ha mai stabilito per questa pratica un preciso sistema di regole.

In effetti, la salvezza di enti come l'Istituto Luce e Cinecittà, sebbene spesso in bilico a causa dei tagli alla cultura degli anni successivi al duemila e con vari cambiamenti di ragione sociale, saranno dovuti all'intervento statale in cooperazione con la Rai. Inoltre si fa strada l'idea che la televisione possa salvare il cinema facendosi anche strumento di educazione al cinema, e di diffusione del film di qualità che non trova

[121] Da un'intervista di Chiara Romanò a Gaspare Palumbo, esponente dell'artigianato cinematografico di quegli anni in *Tra cinema e televisione. Materiali sul rapporto tra due mezzi di comunicazione di massa*, a cura di G.Bettetini, Sansoni Editore, Firenze 1981, p.112.

distribuzione nelle sale e in sostanza chiamando la televisione di stato a farsi carico della crisi del cinema, in termini di presidio e aiuto economico all'industria cinematografica italiana oltre che di principale agente dell'industria culturale.

Proprio in quel periodo tuttavia, con l'avvento delle televisioni private, in Italia è già in atto un totale cambiamento degli scenari della comunicazione di massa, del tutto imprevedibile dall'interno della grande azienda televisiva nazionale. D'altra parte, l'impreparazione e quasi lo sbigottimento per questo fenomeno è comune anche agli intellettuali più avvertiti e meno conformisti. Carlo Freccero, per esempio, noto come uno dei più acuti analisti e programmatori televisivi italiani, scriveva in proposito:

"Evasione, regressione, ritorno agli anni Cinquanta, strapaese, qualunquismo ispirano la telemania privata. La pubblicità appare a ripetizione: il nome di una ditta sponsorizzatrice di uno spettacolo corrisponde allo 'stacchetto musicale' delle radio libere. Compaiono sul video personaggi che con tono profetico pronunziano 'discorsi da treno' (ovvietà, luoghi comuni...). Malgrado il prodotto sia deteriore e denunci spesso un'assoluta mancanza di professionalità, il gradimento è altissimo. Al critico non resta che porsi questa domanda: quale dottor Mabuse sta dietro a questa industria clandestina?"[122]

In modo semplicistico si potrebbe identificare il dottor Mabuse in Berlusconi, la cui tv, come si è ricordato, comincia a trasmettere a fine 1978. In realtà, le motivazioni dell'"altissimo gradimento" delle televisioni commerciali sono molto più profonde, e determinanti, sia in termini socio-culturali che economico-produttivi, anche nel condizionare l'atteggiamento verso l'immigrazione e la sua rappresentazione cinematografica. Afferma Enrico Menduni: "la televisione privata evocava un mondo di provincia che non era mai stato rappresentato dalla tv di stato.",[123] pur ricordando che la necessità di avvicinarsi a questo mondo era avvertita anche in Rai, sebbene in modo vago e privo di una politica aziendale organica e lungimirante, e che anzi

[122] C. Freccero, "Il pubblico della critica", in *Patalogo Uno*, Ubulibri-Il Formichiere, Milano 1979, p. 536.

[123] E.Menduni, "La rivoluzione delle tv libere. Cinema e televisione. Gli anni Settanta", in V:Zagarrio, (a cura di)), *Storia del Cinema Italiano*, Centro Sperimentale di Cinematografia, vol.XIII, 1977-1985, Marsilio, Venezia, 2005, p.4.

proprio la RAI trasmetteva all'epoca il programma più vicino alla sensibilità della provincia, cioè *Portobello*, presentato da Enzo Tortora.

La rivalutazione della provincia è oggettivamente un dato nuovo, in un paese in cui il termine "provincialismo" continua a indicare un atteggiamento intellettuale miope e ristretto. Per la prima volta al telespettatore italiano è data la possibilità di specchiarsi pienamente nella realtà rappresentata sul piccolo schermo, portando in superficie un legittimo bisogno di riconoscimento di sé rimasto fino ad allora inespresso. Un riconoscimento dell'Italia dei localismi e delle piccole patrie, che in politica sarà immediatamente strumentalizzato in senso negativo, dando luogo a una specie di ripiegamento e di chiusura verso l'esterno. Infatti la domanda più profonda sottesa a questa tendenza, cioè il bisogno di armonizzare l'orgoglio per la propria ricca identità locale con l'appartenenza nazionale, rimane sostanzialmente inevasa e le televisioni private diverranno anche una cassa di risonanza dei localismi più miopi, come tali aprendo la strada all'atteggiamento culturale che caratterizzerà il ventennio 1990-2010.[124]

A metà degli anni ottanta comunque la presenza delle piccole emittenti locali si stabilizza e insieme si ridimensiona, perché la maggior percentuale di consumo televisivo si divide ormai tra la Rai e l'allora Fininvest, in seguito Mediaset, di Silvio Berlusconi.[125] A favore di Mediaset gioca appunto la capacità di presentare aspirazioni e aspettative del pubblico delle televisioni locali, riscattandole e

[124] A partire dal 2011 inizia un nuovo ciclo, anche di ripensamento critico, perché non solo vede, da un punto di vista politico-economico, la crisi dell'economia nazionale e la caduta del governo Berlusconi all'interno e all'esterno l'inizio delle cosiddette "primavere arabe" nel Mediterraneo, ma l'anno è simbolicamente aperto, sotto il profilo socio-culturale, dalle celebrazioni del centocinquantesimo anniversario dell'Unità d'Italia.

[125] L'avvento delle pay Tv (Tele+, Sky, Fox), e de La7 (Telecom) non cambiano il panorama relativo al tema della migrazione, mentre l'avvento del digitale, come si accennerà più avanti, avrà conseguenze sia sui modi di consumo televisivo, sia sulla tipologia dei contenuti. Per una sintesi aggiornata dell' evoluzione televisiva fino al 2010 si veda: V.Codaluppi, *Stanno uccidendo la Tv*, Bollati Boringhieri, Torino 2011e M.Scaglioni, *La Tv dopo la TV. Il decennio che ha cambiato la televisione: scenari, offerta, pubblico*, Vita e Pensiero, Milano, 2011.

rendendole presentabili a livello nazionale grazie a una confezione più accurata, in grado di competere con la Rai. Nell'immediato, ciò produce effetti positivi non trascurabili, anche se alcuni di questi saranno poi tra le cause del successo in politica di Berlusconi, a dispetto del suo conflitto d'interessi. Se da una parte infatti il rapporto con la politica può definirsi il peccato originale di Mediaset, che consolida il suo potere aggirando la legge antitrust col favore di Bettino Craxi, dall'altra è innegabile l'importanza della creazione a Milano del "secondo polo" della comunicazione, che l'attività delle reti berlusconiane favorisce. Oltre agli stimoli legati alla rottura del monopolio Rai, Mediaset propone un modello più aggiornato, meglio organizzato e anche più libero, rispetto al sistema chiuso, burocratico-ministeriale e "romanocentrico" della Rai, in cui si entrava o per cooptazione partitica o per conoscenze interne, fosse pure di "padri nobili" come quelli prima citati. Inoltre a Milano nei primi anni ottanta l'industria pubblicitaria, insieme alla produzione di video-clip musicali, è già un motore che offre lavoro a decine di case di produzione grandi e piccole e l'avvento della televisione commerciale ne gonfia i fatturati, funzionando da volano economico e da bottega di apprendistato per molti addetti del settore. Sono gli anni dell'"edonismo reganiano" e della "Milano da bere", che in termini di comunicazione di massa significano il rifiuto del moralismo tipico dei messaggi della televisione pubblica, così come il rifiuto di demonizzare a priori il messaggio pubblicitario. La trasmissione "*Quelli della notte*" di Renzo Arbore, ancora una volta a marchio Rai, racconta bene l'atmosfera di quel tempo. Il disimpegno e la leggerezza sembrano necessari per far uscire l'Italia, o almeno la sua parte migliore, dal provincialismo e dal manicheismo ideologico, come un respiro di sollievo dopo gli anni di piombo.

Sulle prime insomma sembra che proprio dall'attenzione al localismo provinciale possano derivare gli anticorpi per il suo superamento e per la costruzione di un paese finalmente "moderno" ed europeo. Nell'eterno antagonismo con la capitale ufficiale, Milano si propone come capitale del terziario avanzato e unica vera metropoli italiana di dimensioni internazionali, confermando la realtà di un primato del nord che aiuta il consolidamento della Lega.[126] Nascono molte iniziative culturali, tutte caratterizzate da una spinta alla cooperazione di gruppo. Tra le esperienze più importanti, si segnala per esempio il sorgere di nuovi teatri, e in particolare dell'Elfo, diretto da Giorgio De Capitani e Gabriele Salvatores.[127] Agli inizi del 1980, dopo la chiusura di moltissime sale dovuta alla crisi, apre il cinema Anteo, riedizione in chiave aggiornata del cinema d'*essai*, a opera di un gruppo guidato da Lionello Cerri, oggi presidente degli esercenti cinematografici nonché produttore e distributore. Fin dal 1981 l'Anteo diventa un punto di riferimento per il cinema di qualità, organizzando tra l'altro, grazie al supporto della Provincia di Milano, il Festival FilmMakers, fucina di giovani autori dei quali Soldini è l'esempio più significativo. Nel 1986, infine, viene inaugurato sul naviglio della Martesana il locale Zelig che, grazie alla sensibilità del gestore Giancarlo Bozo, coadiuvato dagli autori Gino Vignali e Michele Mozzati, recupera la tradizione del cabaret dopo la fine dello storico Derby e fornirà il trampolino di lancio per i migliori nuovi comici italiani, il più recente dei quali è quel Checco Zalone divenuto campione d'incassi al cinema. Questo fiorire di iniziative porta indubbiamente linfa vitale allo sviluppo della nuova fase della cinematografia

[126]Un quadro chiarissimo della situazione si ricava dal film documentario *Silvio Forever*, firmato da G.A.Stella e S.Rizzo, regia di R.Faenza e F.Macelloni, LuckyRed 2011

[127]In una mitica edizione italiana di *Comedians* di Trevor Griffiths, con la regia di Gabriele Salvatores (1985/86), troviamo come protagonisti alcuni dei maggiori attori comici del cinema italiano successivo, molti in seguito anche protagonisti del film Oscar *Mediterraneo* (1991): Paolo Rossi, Antonio Catania, Silvio Orlando, Claudio Bisio, Renato Sarti, Bebo Storti, Gianni Palladino, Gigio Alberti, Roberto Vezzosi.

italiana. Inoltre l'influenza delle televisioni private in generale e delle opportunità economiche fornite dalle televisioni berlusconiane in particolare, che propongono quello milanese come modello di iniziativa "dal basso" alternativo a quello romano, hanno la conseguenza di favorire una più ricca disseminazione in senso geografico anche per la produzione cinematografica.

"È in quegli anni che vari gruppi di cineasti creano un reticolo di informazione e di scambio, portano la loro esperienza locale a livello nazionale, conservando però la loro base culturale e produttiva nell'area di origine, valorizzando, anzi, le proprie radici per proporre modelli industriali alternativi"[128]

Tutte queste vicende si collegano strettamente anche alle nuove politiche televisive. Infatti le iniziative e i personaggi fin qui nominati, che pure in molti casi si pongono in modo fortemente critico rispetto all'*establishment*, acquistano fama nazionale proprio grazie alla televisione. Lo spazio televisivo è fornito da Rai3, la più nuova e dinamica delle reti Rai, ma soprattutto dalle reti Mediaset, e non è azzardato sostenere che senza la presenza di queste ultime il fenomeno non si sarebbe verificato. In realtà la televisione berlusconiana apre le porte a questa tendenza soprattutto per motivi tattici e strumentali. Sono la prova della liberalità e dell'apertura della nuova televisione "indipendente", che vuole mostrarsi senza pregiudizi rispetto alle censure e prudenze della vecchia Rai, ma anche la prova della sua più volte sottolineata disponibilità a premiare il merito e la qualità del prodotto a prescindere dai contenuti del messaggio, e dunque a servirsi delle migliori energie e intelligenze presenti sul mercato. Questo spiega l'avvicinamento a Mediaset in quegli anni di molti giovani autori di notevole preparazione tecnica e culturale, che porta tra l'altro alla nascita di programmi divenuti "di culto" come *Mai dire gol* e dello stesso *Zelig*.

[128] In V.Zagarrio, *Cinema italiano anni novanta*, "Le mappe immaginarie," Marsilio, Venezia 2005, pp.44-45.

L'altro punto di forza delle reti Mediaset degli inizi è la programmazione di telefilm americani. Gli italiani imparano il significato del termine *serial* appassionandosi a *Dallas* e *Dynasty*, e soprattutto il significato di *soap opera*, perché è con questo genere in particolare che comincia a nascere anche una produzione autonoma di *fiction* da parte di ReteItalia, la casa di produzione e distribuzione fondata già nel 1979 da Berlusconi, ricalcando il percorso della Rai verso la produzione in proprio. Anche Berlusconi, risparmiando sugli acquisti all'estero, comincia a produrre in notevole quantità varie tipologie di "fiction italiana", con tematiche più vicine e familiari al proprio *target* di ascolto. Tuttavia nei loro palinsesti le reti Mediaset hanno sempre evitato di affrontare temi sociali complessi e, con l'entrata in politica di Berlusconi nel 1994, si sono sempre più arroccate a sostegno delle politiche leghiste in materia sociale. Dal punto di vista propriamente cinematografico invece, con l'acquisizione di Medusa da parte di ReteItalia agli inizi del Duemila, tutto il sistema produttivo e distributivo Mediaset si proietta su scala internazionale, puntando soprattutto su prodotti sicuri al botteghino. Per questo la presenza di ReteItalia/Medusa ha un'influenza piuttosto scarsa nella produzione e distribuzione di cinema di qualità e dunque sui film della migrazione che ne hanno rappresentato il filone principale nel ventennio 1990-2010.

Secondo il Database ISO, dei circa 100 film italiani sulla migrazione prodotti dal 1990 al 2010, soltanto cinque sono coprodotti da ReteItalia /Medusa e, con l'eccezione dei primi due, cioè *L'Articolo 2* di Maurizio Zaccaro e *Un'anima divisa in due* di Silvio Soldini, entrambi del 1993, per i quali risulta una parziale collaborazione e nessuna distribuzione, e che in ogni caso riguardano registi allora molto promettenti, gli altri tre film: *L'assedio* di Bernardo Bertolucci (1998), *I giorni dell'abbandono* di Roberto Faenza (2005) e *La sconosciuta* di Giuseppe Tornatore

(2006), sono investimenti garantiti anche sul mercato internazionale. Rispetto poi alla distribuzione, vero tallone d'Achille del cinema italiano, nel ventennio risultano distribuiti da Medusa, oltre ai tre appena citati, solo i film di Ozpetek.

In concreto dunque, per il tema dell'immigrazione, dal punto di vista economico-produttivo le televisioni berlusconiane sembrano solo indirettamente interessanti, in quanto trampolino di lancio per personaggi poi divenuti importanti nel panorama cinematografico italiano. Tuttavia, come per tutte le televisioni locali, l'influenza delle reti Mediaset è stata determinante per motivi di natura più largamente socio-culturale, perché di qui è nata l'immagine dell'Italia in cui gli italiani si sono specchiati nell'ultimo ventennio e, cosa ancora più importante, l'immagine dell'Italia arrivata a molti degli stessi migranti nei loro paesi d'origine e che ne ha condizionato le aspettative di vita nel nostro paese. Spiegare questo fenomeno col semplice fatto che la stessa programmazione Rai si è appiattita sullo stile di comunicazione e di linguaggio di Mediaset, dapprima perché costretta all'inseguimento dal regime di concorrenza duopolistica e poi, negli anni Duemila, perché divenuta "RaiSet"[129] a causa di una dirigenza politicamente filo-governativa, mette in luce solo l'aspetto più superficiale di questa evoluzione.[130] Le ragioni profonde sono da ricercare nel passaggio, attivato dalle televisioni commerciali, dalla cosiddetta paleo-televisione a vocazione pedagogica alla neo-televisione, che invece risponde essenzialmente a un

[129] RaiSet per significare che la Rai, televisione di stato, e Mediaset di Berlusconi sono ormai di fatto a direzione unica.

[130] Sulla trasformazione del duopolio televisivo in un monopolio mascherato con il passaggio della Rai dalla lottizzazione partitica a quella filo-governativa si veda: L.Mazzetti, *Il libro nero della RAI*, Bur RCS, Milano 2007

bisogno di evasione.[131] La TV smette di essere "maestra", buona o cattiva che fosse, e si concentra su una dimensione relazionale con una tendenza che la porta a

"[..] inglobare al suo interno il corpo e l'esistenza dello spettatore e a parlare sempre meno della realtà esterna e sempre più di sé e del suo rapporto con lo spettatore stesso."[132]

In realtà, sostiene Aldo Grasso, a cambiare è soprattutto la tipologia di spettatore cui si rivolge:

"[..] la televisione di ieri era fatta da professionisti del mondo dello spettacolo e si rivolgeva alla media borghesia: era una televisione *da* salotto *per* il salotto. La televisione generalista d'oggi, invece, è fatta soprattutto dalla gente comune e si rivolge primariamente alle fasce più deboli della popolazione. [..] Si realizza così una funzione di terapia dell'escluso: sia pure in modi discutibili [..] anche il poveraccio ha diritto di mostrarsi, di dire la sua, di segnalare la sua esistenza. [..] Paradossalmente la televisione svolge una funzione molto più educativa oggi che si rivolge a questo pubblico marginalizzato, periferico, più debole per censo, per istruzione, per tenuta psicologica."[133]

Senza entrare qui nel merito del modello di educazione proposto dal nuovo corso televisivo, rimane il fatto che la Rai mantiene aperti numerosi varchi destinati alla comunicazione di impegno sociale, e l'emergere del tema della migrazione si collega tipicamente alla sua vocazione originaria di servizio pubblico. I programmi d'attualità e di rilevanza sociale dunque, per quanto spesso collocati in orari di seconda fascia, rappresentano un'interruzione nel fluire continuo del palinsesto neo-televisivo e invitano a una riflessione sulla realtà. Tra questi si segnala *Shukran*, trasmissione settimanale del TG3 espressamente dedicata ai temi della migrazione, in onda già da parecchi anni.

Tuttavia l'attività più caratteristica della Rai nell'ultimo ventennio è la produzione intensiva della cosiddetta fiction, nella quale si ripropone il complesso rapporto con il cinema. Si è visto che anche Mediaset produce fiction, ma per la Rai si tratta quasi di

[131] Si vedano sull'argomento, tra gli altri: U.Eco, "TV: la trasparenza perduta", in *Sette anni di desiderio*, Bompiani, Milano 1983 e F.Casetti, R.Odin, "De la paléo à la néotélévision", in *Communications*, 51, Seuil, Paris, 1990.
[132] si veda V.Codeluppi, *Stanno uccidendo la TV, op.cit*., p.22
[133] A.Grasso, *Prima lezione sulla televisione*, Universale Laterza, Bari 2011, pp.45-46

un marchio di fabbrica, in quanto evoluzione del tipico "sceneggiato" delle origini.[134] Attraverso la fiction infatti la tv di stato rimane coerente alla sua missione educativa, talvolta addirittura edificante in certi *biopic* di santi e di papi, ma riesce anche a proporre una riflessione sull'identità storica del paese e a raccontare l'attualità. Il vecchio sceneggiato inoltre si rifaceva principalmente a schemi teatrali, mentre nella fiction vengono annullate le distanze linguistiche con il cinema, non solo per l'uso degli stessi supporti tecnici, ma soprattutto perché può spaziare attraverso tutti i generi cinematografici, con la libertà di scegliersi il formato migliore in relazione al contenuto, dall'interminabile *soap* alla miniserie.[135] Infine, aggiungo, la produzione di fiction funziona in modo molto più efficace dei programmi di servizio a spezzare il perverso incantesimo che lega lo spettatore al flusso indistinto del messaggio catodico. Il fatto che il telefilm cerchi di "mettere un po' d'ordine nel disordine del flusso televisivo" è, secondo Grasso, il primo dei motivi per cui il telefilm merita maggiore attenzione,[136]oltre alla sua capacità, finora di esclusiva pertinenza del cinema, di rappresentare meglio di ogni altra forma di racconto le "molteplici spinte, contrastanti e spesso irrazionali, dei nostri giorni".[137]

Negli ultimi vent'anni la produzione di fiction progressivamente prevale sul film destinato alle sale, diventando forse il più cannibale dei modi con cui la tv "salva" il cinema. Non solo lo salva in senso economico, come fonte di lavoro e di esperienza

[134] La produzione di fiction è talmente vasta che dal 2010, con l'avvento del digitale terrestre, il canale RaiPremium trasmette tutto il giorno solo repliche di fiction, *making of* e interviste ai principali attori delle stesse.
Dal 2007 al 2010, trasmigrando su vari canali per approdare in replica su Rai3 nel 2011, è nata la serie *Boris. La fuoriserie italiana*, che mette in satira il dietro le quinte di una fiction italiana. Sempre nel 2010 ne è stata tratta la versione cinematografica: *Boris il film*, regia, soggetto e sceneggiatura per entrambe le versioni di Giacomo Ciarrapico, Mattia Torre e Luca Vendruscolo, produzione Rai Cinema.

[135] Per una classificazione dei formati del telefilm si veda M.Buonanno, *Le formule del racconto televisivo*, Sansoni, Milano 2002

[136] A.Grasso, *Prima lezione* , *op.cit*., p.71

[137] A.Grasso, *Prima lezione*, p.65. Sull'argomento anche, dello stesso autore, *Buona maestra. Perché i telefilm sono diventati più importanti dei libri e del cinema*, Mondadori, Milano, 2007.

professionale e come palestra per una nuova generazione di addetti, ma, per l'appunto, come proposta di nuove modalità di racconto a un pubblico vastissimo, con una cifra stilistica originale e una qualità media decisamente alta, che alla lunga influenza profondamente anche la produzione cinematografica propriamente detta. Per questo, se il cinema della migrazione è assimilato alla categoria del cosiddetto "film di qualità", anche la fiction sull'argomento meriterebbe un'indagine altrettanto puntuale all'interno della "*quality* TV".[138]

Fin dagli inizi la fiction Rai si è segnalata per qualità:

"In response to the decline of the theatrical system Italian producers such as Titanus and Taodue interested in popular entertainment increasingly moved toward developing television miniseries, known as *fiction* in Italian, instead of venturing into the traditional theatrically released cinema. Some of the Italian fiction productions were of high quality, including those on Rai Italian state television. Damiano Damiani's dark and fatalistic mafia drama La Piovra/*The Beast* (1985) series had already established a high level of quality for Italian miniseries viewers."[139]

Questo accenno a *La Piovra*, il primo prodotto di fiction di alto livello e grandissima diffusione anche internazionale, richiama l'attenzione sullo sviluppo del genere poliziesco nella fiction italiana, genere che ha conosciuto lo stesso tipo di apprezzamento internazionale con le avventure del commissario Montalbano e dopo il 2010 è diventato *noir* assoluto, con le serie televisive tratte da *Romanzo Criminale* e *Gomorra*, queste ultime però prodotte da Sky. Il poliziesco/noir televisivo italiano comunque non solo mantiene nel tempo una qualità superiore alla media, ma si concentra di solito sul racconto dell'attualità. Per questo, vi si possono trovare problematiche complesse, con l'emergere via via più evidente, nel decennio tra il 2000 e il 2010, anche del tema dell'immigrazione, sviluppato con una scrittura accettabile per il pubblico generalista. Lo stesso Montalbano è spesso coinvolto in

[138] Si veda: R.J.Thompson, *Television's Second Golden Age*, Syracuse University Press, Syracuse (NY), 1997.
[139] C.Celli and M.Cottino-Jones, *A new Guide to Italian Cinema*, Palgrave Macmillan, 2007, p.145

vicende collegate all'arrivo di immigrati clandestini o sfruttati, ma l'esempio migliore nella produzione televisiva seriale del periodo considerato mi sembra costituito dalla serie drammatica *La Squadra* (2000-2007), seguita poi da *La nuova Squadra Spaccanapoli* (2008-2010), sia per l'equilibrio dei modi e l'ampiezza dei problemi trattati, sia per l'abile intreccio corale delle vicende sorrette da un cast di attori di grande livello. Con toni più leggeri, il tema della migrazione è comparso più volte anche nel genere della commedia sentimentale, con particolare enfasi nella serie lunga in due parti *Butta la luna*, 21 episodi andati in onda nel 2006 e nel 2009 per la regia di Vittorio Sindoni.[140] Più recentemente, l'immigrazione è centrale nell'intreccio di *Le cose che restano* (2010), miniserie di genere drammatico in quattro puntate diretta da Gianluca Tavarelli e sceneggiata da Stefano Rulli e Sandro Petraglia. Questa coppia di sceneggiatori che, come già ricordato, hanno iniziato la carriera con *La Piovra*, ha molto contribuito al successo di numerose fiction e opere cinematografiche, spesso incentrate sulle vicende di nuclei familiari attraverso i quali si rivisitano anche momenti importanti della storia recente. Al di fuori del poliziesco, negli ultimi vent'anni Rulli & Petraglia sono diventati una specie di marchio per un nuovo realismo narrativo, in cui le vicende di una media borghesia progressista possono divenire un modello di comportamento sociale. In *Le cose che restano*, oltre ai problemi della famiglia, si parla per esempio di immigrazione illegale e di omosessualità, così come si parlava di politica e terrorismo nella più nota delle loro opere, *La meglio gioventù* (2002), diretta da Marco Tullio Giordana e anch'essa nata come fiction televisiva.

[140] La serie è tratta da un romanzo della scrittrice Maria Venturi e ha avuto come protagonista l'ex campionessa di salto Fiona May, nera di origine britannica e sposata a un italiano, dunque ampiamente accettata dal pubblico della TV generalista, anche perché protagonista di spot pubblicitari per un marchio famoso.

In sintesi, vediamo quindi che la televisione è fondamentale nel contribuire elementi di progressivo ma radicale cambiamento all'industria cinematografica. Nel corso degli anni novanta si è realizzata la definitiva prevalenza del mezzo televisivo sul cinema. Prima di tutto in termini concreti, sia di finanziamento e di distribuzione, sia come occasione di lavoro per maestranze, autori e registi di cinema, che diventano (anche) operatori di televisione. In secondo luogo, sotto il profilo altrettanto determinante dei contenuti narrativi e del linguaggio, perché la cosiddetta fiction ormai costituisce un modello stilistico da cui è impossibile prescindere, che rende meno appetibile al pubblico il prodotto cinematografico con aspirazioni di impegno sociale nella sua confezione tradizionale. Dopo il duemila, come dimostra il successo in sala di *La meglio gioventù*, il prodotto cinematografico medio migliora qualitativamente proprio in quanto si modella sulla fiction, con la quale condivide registi, autori e attori. D'altra parte gli anni zero del duemila non solo rendono ancor più ampio il mercato della fiction televisiva con l'avvento di nuovi *competitors* per la Rai,[141] ma segnano anche il passaggio dalla neo-televisione dei network commerciali ai nuovi scenari dell'abbondanza di offerta nell'era della cultura convergente e trans-mediatica, aprendo spazi prima inimmaginabili sia alla cultura visuale che al cinema di testimonianza.[142]

Si tratta della fase attuale in cui, grazie alle nuove tecnologie digitali, si assiste "al divorzio fra televisione e televisore".[143]Ne consegue la possibilità di fruire del prodotto mediatico tramite piattaforme diverse, col risultato che le differenze tra

[141] Sopra a tutti, anche in termini di produzione di serie Tv, nel 2003 nasce Sky Italia, frutto della fusione tra Tele+ e Stream TV e di cui inizialmente il gruppo Murdoch, grande antagonista di Berlusconi, deteneva solo una parte, arrivando nel tempo al 100% del controllo.
[142] Si veda: H.Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, NYU Press,2006. Ed.ital. con introduzione di Wu Ming: *Cultura convergente*, Apogeo, Milano, 2007.
[143] Si veda A.Grasso, M.Scaglioni (a cura di), *Televisione convergente. La tv oltre il piccolo schermo*, Link Ricerca, Rti, Milano, 2010.

televisione e cinema divengono sempre meno identificabili, ma l'uso del digitale ne rende più accessibile la pratica generalizzata.

"Il grande sviluppo della televisione online ha reso possibile anche un'altra grande trasformazione: il passaggio dello stesso spettatore in autore o produttore di quelli che si chiamano tecnicamente "*user generated content*" e comprendono tutto il materiale audiovisivo che viene realizzato dalla gente comune, con i telefonini o le telecamere amatoriali. La versione basic è rappresentata dai contenuti caricati su YouTube, quella più raffinata dal canale internazionale CurrentTV, che si propone nientemeno che "allargare gli spazi di partecipazione alla sfera pubblica", basando gran parte della sua programmazione su contenuti prodotti dagli spettatori."[144]

Da questi accenni è già intuibile che i nuovi scenari ci riguardano in rapporto alla migrazione, non solo perché i contenuti *user generated* sull'argomento aprono spazi di documentazione e testimonianza del tutto nuovi, ma per l'influenza determinante prodotta anche sulla percezione di realismo e autenticità da accordare al prodotto filmico tradizionale. Infine, la molteplicità dei mezzi di fruizione crea un terreno fertile per la sperimentazione e favorisce la possibilità di diffusione anche per opere giudicate meno appetibili dal mercato, sfruttando le opportunità offerte dalla rete per aggirare i canali tradizionali di distribuzione, senza dover più dipendere dalle valutazioni di funzionari preposti e non sempre in grado di cogliere criticamente il valore del "cinema di qualità".[145]

1. 3b. Immigrazione come esperimento di cinema in Tv

A riprova della frattura consumatasi agli inizi degli anni novanta, che vede la televisione come primo responsabile dell'allontanamento del pubblico dalle sale cinematografiche, contemporaneamente mettendo a fuoco la necessità di trovare

[144]A.Grasso, *Prima lezione* , *op.cit*., p.126.
[145] Clamoroso fu il caso relativo proprio a *La meglio gioventù*, prodotta ma poi apparentemente "dimenticata" dalla Rai, e distribuito solo dopo la vittoria come miglior film nella sezione "*Un certain regard*" al 56° Festival di Cannes, dove il regista era stato espressamente invitato a presentare il film dal direttore del Festival.

nuovi moduli espressivi e insieme nuovi canali per il cinema cosiddetto "d'autore" e "d'impegno", un esempio pertinente è costituito dall'unico progetto specifico di cinema dedicato all'immigrazione finanziato dalla televisione di stato, e precisamente dal secondo canale RAI, all'epoca a gestione socialista.[146] La produzione fu affidata alla Albatros di Piergiorgio Bellocchio, figlio di Marco, il quale dichiara in un'intervista che l'operazione si proponeva di promuovere l'amicizia tra i popoli del Mediterraneo, citando un diretto interessamento di Craxi in proposito.

L'esperimento ha prodotto quattro film, invece dei sei previsti inizialmente, che costituiscono la serie "*Un altro paese nei miei occhi*", da un'idea del regista Roberto Giannarelli e della sceneggiatrice Renata Crea, che firmano il primo lavoro dal titolo *Di cielo in cielo*. Gli altri titoli sono: *L'appartamento*, di Francesca Pirani, *L'albero dei destini sospesi*, di Rachid Benhadj e *Torino Boys*, dei fratelli Marco e Antonio Manetti, noti come Manetti Bros. Di quest'ultimo lavoro, trascurato dal produttore televisivo ma apprezzato da critica e pubblico, e in seguito distribuito direttamente via internet per volere degli autori, prefigurando anche in questo la sostanziale dissoluzione del rapporto tra cinema e televisione secondo le teorie del secolo scorso, mi riservo di parlare nel prossimo capitolo.

I tre film rimanenti, al contrario, sono espressione e sintesi efficace delle contraddizioni del loro tempo, sia dal punto di vista organizzativo e produttivo, in quanto esempio di appalto esterno secondo criteri disordinati e opachi, sia dal punto di vista del rapporto tra cinema e televisione, sia infine come modello per il racconto dell'immigrazione.

[146] Direttore di Rai2 era all'epoca Giampaolo Sodano che, entrato giovanissimo in Rai come funzionario, dopo un'interruzione tra il 1983 e il 1987 perché fu eletto in Parlamento nelle file dei socialisti, tornò in Rai come direttore del secondo canale fino al 1993 quando, dopo lo sconvolgimento di Mani Pulite, divenne presidente Rai la berlusconiana Letizia Moratti e Sodano fu spostato alla direzione Sacis.

Avviato prima dell'avvento di "mani pulite", quindi non oltre il 1992, il progetto è andato in porto solo nel 1997, quando le opere sono state presentate ufficialmente in occasione dei Festival di Locarno e di Venezia.[147] Per questo dal punto di vista della politica aziendale l'operazione rappresenta il canto del cigno del vecchio sistema di appalti Rai, che proprio nel 1997 riorganizza la struttura direttiva dividendola in due unità distinte: Rai Fiction e Rai Cinema. Nelle interviste al riguardo, Bellocchio considera del tutto normale, com'era senza dubbio allora e oggi sarebbe impensabile, dichiarare apertamente di aver ricevuto una proposta di lavoro *ad personam*, di tipo clientelare, e attribuisce il sostanziale insuccesso dell'operazione al fatto che i nuovi dirigenti trasmisero in sordina i film, "senza puntarci", provocando quindi anche un danno economico alla Albatros.[148]

Ancor più interessante risulta il suo commento sul valore culturale dell'iniziativa:

"Ci è stata offerta la possibilità di produrre una serie di telefilm di registi giovani sul tema dell'immigrazione, che non fossero esattamente di comunicazione del problema a scopo sociale, ma film veri e propri. [..] I quattro episodi prodotti sono molto diversi tra loro ma in qualche modo tutti ricercati. Gli autori non si sono posti il problema di rinunciare al proprio linguaggio ma di difenderlo. [..]"

Trascurando di spiegare i criteri di scelta delle proposte e l'effettiva qualità dei risultati, egli insiste sulla bontà delle intenzioni, dichiarando come obiettivo prioritario e merito fondamentale dell'esperimento la volontà di realizzare film con un linguaggio espressamente cinematografico, quindi "ricercato" e non televisivo. Dando per scontato che il linguaggio e la "missione" della tv siano di mera "comunicazione del problema", viene ribadita la concezione elitaria del cinema rispetto alla televisione e rivendicata la presunta superiorità del primo che, in questo

[147] Bellocchio era nella giuria del Festival di Locarno 1997.
[148] Intervista a Marco Bellocchio nel DVD del film *L'appartamento* (Edizioni Cecchi Gori Homevideo)

caso, dovrebbe nobilitare il tema sociale attraverso la forma cinematografica. Questa ricercatezza formale, nei risultati concreti, si riferisce quasi esclusivamente alla cura dell'immagine, con uso sofisticato dei movimenti di macchina e del montaggio, trascurando però altri aspetti importanti come la scrittura e l'interpretazione.

In questo senso, i tre film sono assimilabili per intenzione e stile di regia, pur mantenendo caratteri specifici che rappresentano altrettante variazioni sul tema dell'immigrato. Nell'economia complessiva di questa ricerca, inoltre, funzionano come prima selezione di opere funzionali all'analisi del rapporto tra immigrazione e cinema.

L'appartamento della Pirani è interessante perché esprime un punto di vista tutto italiano e si vale di una sceneggiatura originale; *Di cielo in cielo* di Giannarelli è pure, a mio avviso, tipicamente italiano nello stile, ma è tratto da un racconto originale: *La tana della jena. Storia di un ragazzo palestinese,* di Hassan Jtab. Infine *L'albero dei destini sospesi* è diretto dal regista algerino Rachid Benhadj e in questo apre uno scenario nuovo nella produzione italiana.

L'appartamento

Questo film, pur girato in modo tecnicamente ineccepibile, è un primo esempio dei limiti principali nell'iniziale approccio "italiano" al tema dell'immigrazione.[149]La

[149] *L'appartamento* è quello in cui si ritrovano un ragazzo egiziano, Massud, entrato abusivamente rompendo il vetro di una finestra del terrazzo per nascondersi, avendo rapito la figlioletta di pochi mesi che la madre italiana vuole dare in adozione, e la colf bosniaca Lejla, che viene da Mostar dove faceva la maestra e vive ancora immersa nell'incubo della guerra e degli eccidi che hanno distrutto la sua famiglia. Il loro incontro nell'appartamento avviene circa a metà film, perché prima seguiamo le vicende del giovane, mentre la ragazza ci viene mostrata solo in qualche stacco isolato, mentre prende l'autobus e si avvia al lavoro e nella sua mente ritornano le immagini della guerra. Dopo discussioni e minacce, Leyla accetta di lasciarlo rimanere nell'appartamento, ma quando lei esce a comprare l'occorrente per la piccola, raccomandandogli discrezione per non insospettire la vicina che già la sorveglia e la tratta con diffidenza, il giovane disubbidisce e sale alla terrazza sul tetto del condominio

regista Francesca Pirani viene dalla scuola di Bellocchio, nel periodo della collaborazione con lo psicanalista Faggioli. Dichiarandosi non interessata alla dimensione sociale del tema quanto piuttosto all'introspezione dei personaggi, sembra voler allontanare il sospetto di un atteggiamento ideologico e "impegnato", focalizzato sull'etica del "messaggio". Afferma che il film vuole rappresentare soprattutto l'incontro di due solitudini e, in accordo con queste intenzioni, predilige "uno stile non propriamente realistico" che, secondo le sue parole, tende progressivamente verso un "altro linguaggio, più simbolico", tanto che il film termina in "un piano sequenza con quattro minuti di sfocatura". [150]

Al riguardo, anche Bellocchio sottolinea la raffinatezza stilistica come il maggior pregio del film:

"[..] L'appartamento è un film sottile e raffinato, non banale, con un filo di ispirazione molto intenso. Si distingueva dal prodotto televisivo, ed è stato in qualche modo castigato. [..]"

In realtà, i raffinati movimenti di macchina non sembrano trovare giustificazione nello sviluppo della vicenda, che per lo spettatore rimane narrata con stile assolutamente realistico, ma con esasperante lentezza. La ricerca di spessore narrativo si esprime attraverso tecniche di sospensione ed ellissi del racconto, che lo rendono inutilmente misterioso e in alcuni punti addirittura inverosimile, come nella scena del rapimento della bambina.

Questa tendenza è evidente soprattutto nella prima parte del film, che ha una svolta non solo brusca, ma in qualche modo spiazzante per lo spettatore, con l'entrata in scena del secondo protagonista: la cameriera a ore bosniaca che arriva per fare le pulizie nell'appartamento. Leyla, nome arabo da cui il giovane Massud si sente

---

per vedere il panorama. Puntualmente, la vicina che lo ha spiato chiama i carabinieri e la storia si chiude con Leyla che, dalla porta dell'appartamento in cui è rimasta con la bimba, osserva silenziosamente il giovane condotto via in manette.

[150] Intervista a Francesca Pirani nel DVD del film (Edizioni Cecchi Gori Homevideo)

rassicurato, è fuggita dall'inferno di Mostar, come già hanno mostrato i brevi flash in bianco e nero dei ricordi che la ossessionano, fatti di pulizia etnica e assassinio di vittime innocenti. Non è chiaro se tra le vittime ci sia tutta la sua famiglia o piuttosto gli alunni della scuola in cui insegnava, ma l'intensità anche fisica del personaggio fa rimpiangere la mancanza di uno sviluppo maggiore della sua storia, col risultato di togliere ulteriormente spessore a quella del giovane arabo.

Lo spettatore si trova di fronte a una quantità di spunti accennati e lasciati in sospeso, mentre il racconto risulta frammentario e condizionato dal bisogno di inserire il più possibile i *topoi* metropolitani della condizione migrante, rappresentati in modo ideologico e manicheo nonostante le premesse dichiarate. Gli unici italiani presenti o evocati sono "cattivi" (il datore di lavoro, la madre della bimba, la vicina di casa), mentre lo straniero incarna valori sociali positivi di generosità e apertura, anche se il risultato, all'opposto, è che il giovane egiziano appare in definitiva come un ragazzetto sventato, certo inadatto a crescere una figlia.

In questo senso, il principale motivo d'interesse del film risiede nella conferma del legame tra carenze di sceneggiatura ed eccesso di autorialità e autoreferenzialità, da cui deriva prima di tutto uno "*scollamento comunicativo con il pubblico*",[151] che i critici considerano comune tra gli esordienti nel cinema di quegli anni, riconducendolo peraltro ancora una volta al vuoto, sia di idee che di denaro, lasciato in eredità dagli anni ottanta. A ciò si aggiunge inoltre, rispetto allo specifico tema dell'immigrazione, il fatto che questo lavoro, non volendo rifarsi, come in *Pummarò*,

[151] V. Zagarrio, "Sceneggiatori e Sceneggiature anni '80 – '90", in *Sulla Carta, Storia e Storie della sceneggiatura in Italia,* 2006, pp.223.

alle categorie di genere bensì appunto alla tradizione del cinema "d'autore", rappresenta un'esperienza nuova e ancora priva di modelli consolidati.[152]

Di cielo in cielo

Il problema dello stile di regia in rapporto alla sceneggiatura si presenta anche in *Di cielo in cielo*, sebbene in misura minore e a parti invertite.[153] Anche in questo caso, si nota per prima cosa una scelta narrativa costruita sull'ellissi e la reticenza nella parte della storia ambientata a Roma, con lunghe scene lente e silenziose, ma dalla colonna sonora piuttosto invadente. Il film si apre ad esempio con una lunga scena d'amore in un bell'appartamento borghese, ricca di dettagli languidi su mani e capelli della ragazza ma, nonostante insistite inquadrature su un grande orologio, non si capisce davvero perché a un certo punto il personaggio maschile debba andarsene, né la crisi esistenziale così drammatica di fronte alla prospettiva della paternità, dal momento che la sua condizione di carcerato in semi-libertà ci verrà spiegata solo in seguito. In generale, la parte "occidentale" e adulta della vicenda è raccontata con tono piuttosto intellettualistico e sofisticato, soprattutto in apertura, con qualche lontana eco di Antonioni.

Per contrasto, le scene dell'infanzia ambientate nel campo profughi palestinese di Chatila sono vive e affascinanti, dotate di un naturale equilibrio e di una regia condotta con mano più sicura, forse perché ricalcano direttamente il racconto di

[152] si veda V. Zagarrio, "Sceneggiatori e Sceneggiature anni '80 -'90", in *Sulla Carta, Storia e Storie della sceneggiatura in Italia,* 2006, pgg.223-224

[153] Un palestinese che vive a Roma in regime di semi-libertà carceraria ma in modo apparentemente tranquillo e con un rapporto sentimentale stabile, quando la fidanzata gli annuncia di essere incinta aspettandosi da lui una reazione di felicità, entra invece in crisi profonda. Il film racconta su due piani paralleli il presente e il passato dell'uomo, segnato da bambino dal massacro nei campi profughi di Sabra e Chatila, e che per questo già nell'infanzia decide di divenire un guerrigliero militante. La saldatura tra i due piani del racconto avviene quando, a quindici anni, del tutto ignaro della lingua e dei costumi occidentali, si ritrova spedito a Roma dalla sua organizzazione militare per compiere un attentato. Ma verrà catturato e condannato a ventuno anni di carcere, che sconterà integralmente.

Hassan Jtab.[154] Il testo di Jtab apre una finestra sui valori e la cultura del popolo palestinese, con un'accorata difesa delle loro ragioni mentre, nelle pagine dedicate all'Italia e all'esperienza della prigione, contiene una dura denuncia della condizione carceraria, in particolare per un minorenne straniero.[155] Questo aspetto, che collega direttamente l'opera letteraria al tema della condizione migrante, viene del tutto eliminato nel film ed è probabilmente per questo che, almeno per la prima parte, si fatica a trovare nel personaggio adulto e nel suo timore per la paternità una connessione con la sua storia passata.[156] A differenza del libro, il film trascura la relazione interculturale, che anzi sembra risolta e priva di difficoltà, sia in rapporto alla fidanzata, bionda traduttrice di tedesco, sia in quello con gli amici italiani. Questa specie di ripiegamento sulla dimensione privata contribuisce alla relativa convenzionalità e anonimità dell'ambientazione romana, nella quale lo stile ricercato della regia, molto vicino a quello de *L'appartamento*, non riesce a sopperire alla mancanza della sceneggiatura di ferro di cui si giova nel raccontare il mondo "altro". La vicenda del periodo "orientale" infatti ha il pregio di immergere completamente lo spettatore in una dimensione sconosciuta e basta a giustificare l'interesse per il film e

[154] *La tana della jena. Storia di un ragazzo palestinese*, Ed. coop.di Rebibbia Sensibili alle Foglie, Roma 2003. Il libro è l'autobiografia di Mustafa Hassan Abu Omar, giunto in Italia col nome di battaglia di Hassan Jtab, "terrorista", nato nel campo profughi di Chatila da una famiglia di Gerusalemme costretta a fuggire nel 1948. Nella strage falangista del 1982 perde la madre e due fratelli e poco dopo il padre muore in un'imboscata. Hassan entra a nove anni nella scuola militare clandestina e diventa feddayn, "Figlio del Leone". A quindici anni, nel 1985, viene inviato in missione a Roma. Deve lanciare una bomba contro un'agenzia delle linee aeree britanniche in via Bissolati. L'attentato gli costa diciotto anni, scontati prima nel carcere minorile, poi a Rebibbia. È dal carcere, dove ha imparato a leggere e a scrivere, che egli parte per raccontare a ritroso la sua storia.
La tana della jena è ora anche uno spettacolo teatrale molto rappresentato nel circuito indipendente.

[155] È possibile ascoltare un brano significativo del libro in
http://teatrodelleceneri.blogspot.com/2010/03/create-playlist-at-mixpod.html

[156] Sarebbe lecito chiedersi anche quanto influisca su questa impressione il fatto che il personaggio di Hassan venga interpretato dall'attore tedesco Christopher Buchholz.
Sull'argomento in generale si veda: Leonardo de Franceschi, "L'attorialità come luogo di lotta. Splendori e miserie del casting etnico." In *Quaderni del CSCI 2012*, pp. 101-107. Con la stessa prima parte del titolo, ma concentrandosi sull'uso di "Africani e afro-discendenti nel cinema italiano post-1989", l'autore ha ampliato l'argomento in L.De Franceschi (a cura di), *L'Africa in Italia. Per una controstoria post-coloniale del cinema italiano*, Aracne, Roma 2013, pp.189-206.

a dargli un significato profondo. Recitata in arabo con sottotitoli, la parte palestinese è resa con un realismo che riesce a toccare momenti d'intensità poetica, per l'attenzione ai valori e alla cultura popolare che la guerra sta distruggendo. Da questo punto di vista, si direbbe che la vicenda in realtà non riguardi tanto l'immigrazione, quanto piuttosto il concetto di esilio come progressiva perdita delle proprie radici culturali. La scena chiave del film, di cui si percepisce l'autenticità dei riferimenti, è infatti quella in cui si mostra il rapporto del protagonista con la guaritrice "nonna Zenab", la benedetta da dio, che dopo il fallimento di molte cure mediche lo ha guarito dall'emicrania. Espressione della sapienza tribale, la guaritrice è colei che riesce a ricacciare la jena nella tana, e in questo apologo mitico risiede la metafora dell'intera vita del protagonista.

L'albero dei destini sospesi

Anche la terza prova della serie, *L'albero dei destini sospesi*, ha in comune con le precedenti la debolezza della sceneggiatura, con dialoghi spesso ridotti a enunciazione di luoghi comuni, in questo caso però equamente divisi tra il punto di vista del migrante e quello dell'italiano.[157] Il fatto che il regista e sceneggiatore, Rachid Benadj, sia algerino[158] comporta come prima conseguenza la possibilità di mostrare un mondo di relazioni meno manichee e di sottolineare nell'ambiente dei migranti anche gli aspetti negativi, censurati come *politically uncorrect* nella maggior

[157] Un amico polacco al protagonista: "A cosa ti serve imparare l'italiano? Vuoi parlare col martello pneumatico? Il ragazzo prima di te sapeva dire solo ciao e stronzo e gli bastava."
La ragazza italiana arrivata a Casablanca: "*Io non immaginavo che in Marocco ci fossero città così moderne*."

[158] Nato ad Algeri nel 1949 studia a Parigi, dove dapprima si laurea in architettura e poi in cinema. È anche pittore. A partire dal 1979 realizza numerosi telefilm e documentari. Negli anni novanta si stabilisce in Italia dove vive tuttora e dove gira tre lungometraggi, l'ultimo dei quali, *Il pane nudo*, tratto dall'omonimo romanzo di Mohamed Choukri, vince numerosi premi internazionali, tra cui il Globo d'Oro 2007 come "film da non dimenticare".

parte dei film di punto di vista italiano.[159] Proprio dai dialoghi e dall'interazione tra il gruppo di migranti di varia provenienza che condividono il cascinale di campagna nella bassa padana si intuisce la volontà del regista di costruire, attraverso il film, un tentativo di confronto equidistante tra culture, sebbene l'italiano medio non abbia strumenti per valutare quanto funzioni questa operazione, nel caso di un algerino che racconta l'Italia attraverso lo sguardo di un marocchino, soprattutto se questo confronto consiste per lo più nel ribadire una serie di stereotipi, culminati nella scena del pranzo di nozze romagnolo dove il piatto principale è la porchetta, mangiata per cortesia e puntualmente vomitata dal protagonista.[160] In effetti alcuni dialoghi ed episodi, nella parte della storia ambientata in Italia, hanno un sapore un po' forzato e sembrano sottolineature convenzionali sulle difficoltà della condizione dell'immigrato perché, per il resto, il giovane Samir, a differenza dei compagni, sembra felice di essere in Italia ed è ansioso di integrarsi, tanto è vero che studia l'italiano.

Sarebbe forse più appropriato dire che il tema di fondo di questo film, la sua originalità rispetto ai precedenti, ma anche la sua importanza e attualità, consiste

[159] Il giovane marocchino Samir divide con altri migranti di varia provenienza una vecchia cascina tra le nebbie della bassa padana. A differenza di molti suoi colleghi, è curioso e attratto dal nuovo ambiente, tanto da frequentare nel tempo libero un corso d'italiano. È anche attratto, ovviamente, dalle ragazze, in particolare da Maria, che egli va ad ammirare spesso mentre si trucca e si mette il rossetto, esposta come attrazione nella vetrina di un grande magazzino. Periodicamente, a casa degli immigrati arriva un "postino", che passa la vita a percorrere in macchina il tragitto tra i villaggi più sperduti del Marocco e l'Italia, da dove ritorna con l'auto piena di regali, e soprattutto di denaro contante. Il caso vuole che il postino muoia d'infarto al volante e Samir decide sui due piedi di sostituirsi a lui, non prima di aver dato un'ultima occhiata a Maria nella vetrina. Nel frattempo Maria litiga col fidanzato, che è anche il suo capo, e finalmente esce dalla vetrina, incrociando Samir. Lei è chiaramente in crisi e alla fine parte con lui, intenzionata a vivere una nuova esperienza e, soprattutto, ad allontanarsi dal suo ambiente. Da questo punto in poi il film funziona come confronto tra due visioni del mondo, soprattutto in relazione alla condizione femminile, dove è il mondo arabo ad avere la meglio. Alla fine del viaggio, giunti in Marocco, tra Maria e Samir non nascerà una storia d'amore, ma lei deciderà di tornare a casa e, presumibilmente, di accettare una maternità che fino a quel momento non aveva voluto affrontare.

[160] A proposito di quest'altro aspetto degli innumerevoli dettagli legati all'autenticità del racconto in rapporto alla rappresentazione dell'alterità culturale, lo stesso Benhadj prende posizione sostenendo che la nazionalità può essere un dettaglio senza importanza, perché "*il problema non è l'attore, ma il modo in cui si costruisce il personaggio*". In "Conversazione con Rachid Benhadj", in L. De Francheschi, *Africa in Italia., op.cit.,* pp.253-266.

nell'indagare l'incontro di una cultura maschile con un mondo femminile che conosce poco e da cui ovviamente è attratto. Infatti gli ammiccamenti della pubblicità e delle immagini in generale, che già di per sé sono poco familiari alla cultura musulmana, convergono quasi sempre sul corpo femminile e colpiscono il ragazzo, anche se non gli fanno dimenticare i suoi valori, che mettono al primo posto il rispetto per gli anziani e per le donne. L'approccio al tema del ruolo della donna nella cultura occidentale attraverso gli occhi di un giovane arabo è senza dubbio inedito e promettente per lo spettatore, così come risulta interessante conoscere più da vicino il modo con cui gli immigrati mantengono strette relazioni coi loro villaggi d'origine. Grazie all'espediente del "postino" che collega i due mondi, la seconda parte della storia diventa un percorso di avvicinamento tra la cultura araba e quella occidentale, avendo al suo centro il ruolo della donna. Da questo punto in poi, il regista si preoccupa soprattutto di costruire simmetrie simboliche, per esempio collegando il fatto che Maria, prima di decidersi a partire, interroghi i tarocchi, alla successiva visita dei due, nel villaggio di Samir, a una guaritrice araba, che sa predire il futuro con il piombo fuso e i fondi di caffè. Significativamente, la simmetria più eloquente è tra le immagini della madonna col bambino di un'antica chiesetta diroccata nella campagna emiliana e, finalmente, l'albero dei "destini sospesi" in un altrettanto isolato luogo sacro marocchino. I destini sospesi, rappresentati da nastrini legati all'albero rinsecchito, sono un rituale femminile propiziatorio della maternità. Si capisce a questo punto che il cuore del film, e il principale elemento unificante tra le due culture, ruota appunto intorno al concetto di maternità. Alla fine, sembra voler dire il regista, tolte le sovrastrutture culturali, l'essenza della condizione femminile si esprime nel ruolo materno, un destino che rimane identico per le donne di ogni paese. Per questo, al di là del giudizio sulle posizioni di genere, si può concludere che, se le

donne sono in fondo uguali sotto tutte le latitudini, l'uomo arabo qui è invece rappresentato in una luce migliore rispetto all'uomo occidentale, o quantomeno all'italiano.

Come già per *Di cielo in cielo*, la possibilità di scoperta e riflessione interculturale rappresenta senza dubbio il maggiore interesse del film. L'aspetto meno riuscito invece riguarda, a mio avviso, il modo con cui è sviluppata la relazione tra i protagonisti, molto descrittivo e progressivamente più lento, senza per questo che il racconto raggiunga la dimensione paradigmatica cui sembra aspirare. Si direbbe che, esattamente all'opposto dei due film precedenti della serie, pieni di ellissi e sottintesi, il limite espressivo qui risieda in uno stile troppo didascalico ed esplicito in ogni singolo passaggio. Tuttavia, *L'albero dei destini sospesi* è stato in genere bene accolto, come modello positivo per la convivenza e l'integrazione interculturale, nel quale i due protagonisti "scoprono i propri pregiudizi, paure e sentimenti, ma anche le reciproche culture",[161] ed è l'unico ad aver avuto una distribuzione internazionale, anche grazie all'interesse suscitato dai lavori successivi del regista .[162]

In realtà il film, rispetto ai due precedenti, e soprattutto al prodotto integralmente italiano rappresentato da *L'appartamento*, ha sicuramente una maggiore ricchezza di spunti originali, lasciando quantomeno intuire allo spettatore quello che costituisce secondo me il maggior valore aggiunto dei film sull'immigrazione, cioè la ricchezza e originalità che può derivargli dalla conoscenza diretta di un punto di vista

[161] In L. d'Arcangeli, "Immigration and Identity in "L'albero dei destini sospesi*",* In *Studi d'italianistica nell'Africa australe/Italian Studies in Southern Africa*, Johannesburg, volume 23, n.1, 2010, pp.36-62. L'autrice riporta l'affermazione del *trailer* del film, che lo segnala come il primo in cui si mostra una relazione interrazziale tra una donna italiana e un africano. In realtà, bisognerebbe prima di tutto precisare il significato sia del termine "relazione" sia del termine "africano".
Il primo film in assoluto in questo senso è stato comunque *Pummarò* (1990), in un contesto assolutamente diverso e ben più drammatico, con la breve storia d'amore tra il ghanese Kawaku e l'italiana Eleonora.

[162] Distribuito all'estero da Sacis. Ultimo passaggio televisivo de *L'albero dei destini sospesi* su Rai International nella settimana dal 23 al 29 ottobre 2011.

completamente altro dal proprio. Inoltre è in forma molto embrionale riconducibile al discorso sul cosiddetto *accented cinema*, di cui si comincia a parlare anche in Italia e su cui ritornerò in seguito sebbene, proprio per la complessità delle sue sfumature rispetto ad altri paesi del mondo occidentale, un'analisi accurata del fenomeno non possa trovare spazio in questa ricerca. Mi sembra però utile precisare che, nel ventennio considerato, se un carattere evidente si segnala da parte del cosiddetto cinema di esilio e diaspora diretto da stranieri, esso consiste piuttosto in uno sforzo mimetico nei confronti della cultura italiana autoctona, che sembra implicare l'aspirazione da parte di autori di ogni provenienza ad adattare il proprio stile, quando non i propri stessi schemi mentali, a quelli del paese di destinazione.[163]

[163] Oltre a Benhadj, penso a Edmund Budina (Albania) e a Moshen Melliti (Tunisia), ma mi riferisco soprattutto al fenomeno Ferzan Otzpetek, e all'ambivalente relazione del regista e del suo cinema rispetto all'appartenenza nazionale. Si veda in proposito, di Rada Bieberstein, " 'Mine vaganti': Film Theoretical Considerations on Transculturality and the Cinema of Ferzan Ozpetek", in S.Schrader and Daniel Winkler (a cura di), *The Cinemas of Italian Migration. European and Transatlantic Narratives*, Cambridge Scholars Publ., Newcastle up.Ty. 2013, pp.201-230.

SECONDO CAPITOLO

LA MAPPA DEL PERCORSO NELLA TERRA DI MEZZO

Le pellicole sull'immigrazione nei vent'anni considerati sono un numero esiguo in termini assoluti ma di non trascurabile importanza, soprattutto considerando che le difficoltà di produzione e distribuzione di cui si è già detto penalizzano in modo particolare i titoli sull'argomento. Inoltre, poiché nella loro realizzazione troviamo coinvolti i migliori rappresentanti del cinema italiano, queste opere assumono una valenza qualitativa che, superando il valore del singolo film, permette un'analisi complessiva dello stato dell'arte anche sotto il profilo più specificamente cinematografico. Non soltanto sollecitano un esercizio di antropologia culturale attraverso i loro contenuti e i modi di approccio e sviluppo del tema, ma permettono una lettura più ampia di alcune questioni specifiche relative al cinema italiano, che interrogano le sue stesse radici identitarie e ne sottolineano tendenze di lunga durata e progressivi cambiamenti.

Allo scopo, lo schema dello sviluppo cronologico rappresenta la bussola orientativa fondamentale, che fornisce la trama e lo sfondo su cui l'evoluzione del concetto di "autore" e di "genere", costantemente interpellati dal discorso critico, si intrecciano al più generale dibattito sulla funzione di denuncia civile della cinematografia nazionale, storicamente caratterizzata da una forte dimensione sociale e pedagogica insieme.[1] A ciò si aggiunge l'aspetto del ricambio generazionale, che aiuta a mettere a

[1] Sull'argomento si veda, tra i contributi più recenti, P.Sorlin, *Gli italiani al cinema. Pubblico e società nel cinema italiano*, Mantova, Tre Lune Edizioni, 2009.

fuoco gli elementi di cambiamento, considerando con quali esiti registi di età diverse si siano misurati con uno stesso argomento.

All'inizio dei novanta, il cinema della migrazione offre agli autori un tema inedito che, dopo le difficoltà del decennio precedente, sembra essere il più adatto a riallacciare i fili della tradizione con il racconto delle vicende contemporanee: il neorealismo, ma anche il cinema della realtà pasoliniano e i film di impegno civile di Francesco Rosi, ne sono i modelli ispiratori.[2] Nel pieno della bufera di mani pulite e delle stragi di mafia dei primi novanta (1992-93), alla vigilia della "discesa in campo" di Berlusconi (febbraio 1994), si percepisce il senso di una frattura culturale non ricomposta che, dalle tragiche vicende degli anni Settanta fino a quel momento, è stata solo anestetizzata nel disimpegno e nell'intrattenimento. Davanti agli anni bui del terrorismo, l'impegno civile che era stato un punto di forza del cinema si era spento e come ammutolito. Questo è forse uno dei motivi per cui, in attesa di trovare la capacità e la forza di guardare a fondo nella storia recente, gli autori più attenti si sono rivolti al nuovo fenomeno dell'immigrazione come al tema d'indagine più immediato, sentito in certo senso come necessario e inevitabile. Da un lato, indagando un fenomeno destinato a essere determinante in prospettiva futura, possono recuperare la valenza sociale del cinema del passato, dall'altro, nel contempo, lo fanno misurandosi con un tema a torto ritenuto meno "compromettente" di altri più direttamente legati alla realtà socio-politica interna e ai suoi conflitti.[3]

---

[2] Si veda V. Zagarrio, Noi e l'altro. Cinema e immigrazione nel New-New Italian Cinema, in *Studi Emigrazione/Migration Studies*, Centro Studi Emigrazione, Roma, n.169 gennaio-marzo 2008

[3] Sulla generale incapacità del nostro cinema di rappresentare le vicende italiane a partire dagli anni di piombo, e sulle relative motivazioni, esistono ormai numerose analisi. Tra le più recenti: M.Wood, *Italian Cinema*, Oxford 2005, J.Burns, *Fragments of* Impegno*: Interpretations of Commitment in Contemporary Italian Narrative* 1998-2000, Northern University Press, Leeds, 2001, A. Costa, *Il cinema italiano. Generi figure, film del passato e del presente*, Il Mulino, Bologna 2012, in part. p.105. Infine, la Tavola Rotonda dal titolo: "Cinema: Il presente come storia", in *Micromega* 6/2012 p.112, e ss e il primo volume di saggi curato da W.Hope, *A New Italian Political Cinema?*,Troubador 2013, frutto dell'omonimo progetto di incontri.

Lo sviluppo di storie d'immigrazione rappresenta quindi un segnale di rinato interesse per la dimensione sociale del cinema e per l'approfondimento dell'attualità, seppure come tendenza marginale e minoritaria. La marginalizzazione sembra d'altronde un carattere distintivo del cinema italiano contemporaneo "di qualità", che risulta evidente, secondo la recente sintesi fornita da Lanfranco Aceti, *"particularly when moving from a historical perspective towards an analysis of contemporary work from the 1990s onwards."*[4]

A riprova di ciò, la maggioranza dei film di quello che venne definito il "neo nuovo cinema italiano" degli anni novanta,[5] che portò all'Italia i due premi Oscar di *Mediterraneo* (Salvatores 1991) e de *La vita è bella* (Benigni 1997), non racconta pressoché nulla sulla realtà italiana contemporanea. D'altro canto, nel corso di questo ventennio, il cinema dell'immigrazione viene poco meno che ignorato dal grande pubblico, non trova spazio nelle rassegne ufficiali, né viene riconosciuto dalla critica corrente come un elemento di novità specifico e significativo. Rappresenta a tutti gli effetti un fenomeno elitario, assimilabile al cinema cosiddetto "d'autore".

Nel corso degli anni novanta, a fronte di una produzione complessiva di 1.037 film, nessuno dei 31 titoli distribuiti entra nella *top ten* del botteghino. Nemmeno *Lamerica* (1994) di Gianni Amelio, del quale solo *Il ladro di bambini* (1991) compare tra i primi dieci classificati.[6]

Per contro, tutti i "venerati maestri", come pure i maggiori registi nuovi e "novissimi", nel corso dell'ultimo ventennio hanno scelto in varia misura di

[4] L.Aceti, "The Precarious State of Italian Film: between Nostalgia and Aesthetic Failures", in W.Hope (a cura di), *Italian Film Directors in the New Millenium*, Cambridge Scholars 2010, p.147

[5] Si veda V.Zagarrio, *Cinema italiano anni novanta, op.cit.,* ma anche per una sintesi "Sceneggiatori e Sceneggiature anni '80-'90", in M.P.Command (a cura di), *Sulla Carta*, *op. cit*.,Lindau, Milano 2006, pp.221-263

[6] La classifica completa si trova anche in appendice in C.Celli and M.Cottino-Jones, *op.cit*., 2007. Ricordo inoltre che Amelio nel 1997 vince anche il Leone d'Oro con *Così ridevano*

raccontare la migrazione. Oltre agli attuali "grandi vecchi", eredi diretti dei padri nobili del dopoguerra: Scola, De Seta, Maselli, Olmi e Bernardo Bertolucci,[7]nell'elenco dei registi che si sono accostati al tema figurano gli autori più importanti della generazione emersa negli anni ottanta, che nel decennio successivo gode già di una fama professionale riconosciuta, come Amelio, Giordana, Mazzacurati, Tornatore, Soldini.[8] Troviamo infine che, con la sola eccezione di Sorrentino e Virzì, tutte le opere prime, sia dei maggiori autori emergenti a fine anni novanta, quali Ozpetek e Matteo Garrone,[9] sia di quelli attivi nel corso del duemila, intercettano questo tema.

Dopo il duemila, 77 film italiani sui 1.307 distribuiti hanno direttamente a che fare con questo argomento. Tuttavia, nonostante la congiuntura economica più favorevole, si accresce il pregiudizio da parte dei principali produttori e distributori, soprattutto per le scarse prospettive di ritorno economico. A meno che anche questo tema non sia sviluppato in forma di commedia. La commedia diventa infatti il genere cinematografico prevalente via via che ci si inoltra negli anni zero del duemila e anche l'immigrazione sempre più spesso viene trattata in toni leggeri o apertamente comici. Da questo punto di vista, il giro di boa del secolo ha segnato un deciso momento di svolta. Anche rispetto ai modi di rappresentazione del fenomeno migratorio, l'evoluzione dei processi dopo il duemila si muove con un'accelerazione costante. Le nuove tecnologie cambiano radicalmente il modo di produrre e consumare immagini, come già si è accennato riguardo alla televisione. Per il cinema

[7] Bertolucci (*L'assedio*, 1998), Olmi (*Il villaggio di cartone*, 2010; *Tickets*, 2005, in co-regia con Kiarostami e Loach), Maselli (*Civico 0*, 2007), De Seta (*Lettere dal Sahara*, 2006), Scola (*Gente di Roma*, 2003).

[8] Soldini (*Un'anima divisa in due,* 1993; *Brucio nel vento*, 2002), Amelio (*Lamerica,* 1994), Moretti (*Aprile,* 1998), Mazzacurati (*Un'altra vita*, 1993 e *Vesna va veloce*, 1996, *Il Toro* 1994, *La giusta distanza*, 2007 *et al*.), Giordana (*Quando sei nato non puoi più nasconderti*, 2005),

[9] Ozpetek (*Hamam.Il bagno turco* 1997), Zaccaro (*L'articolo 2*, 1994 e *Il Carniere*, 1997) e soprattutto Matteo Garrone (*Terra di mezzo*, 1997, *Ospiti*, 1998, *Gomorra* 2008)

in particolare, l'accessibilità dei mezzi tecnici e la diffusione del digitale allargano le possibilità di utilizzo, semplificano e democratizzano i procedimenti di produzione e di linguaggio. Le conseguenze di questa vera e propria rivoluzione vanno a incidere soprattutto sui modi del racconto legati alla riproduzione/rappresentazione della realtà quotidiana, e dunque sulla possibilità di testimoniare con immediatezza l'attualità di cui il fenomeno migratorio è una parte così macroscopica.

Per questo, se la prospettiva di analisi diacronica tende a sottolineare gli elementi ricorrenti del cinema italiano, i mutamenti nel mondo della tecnologia e della comunicazione globale spingono invece a interrogarsi su quanto il parallelo col passato, che pure viene rivendicato proprio dalle nuove generazioni, sia davvero reale e possibile o solo apparente. Sotto questo profilo, inoltre, l'approccio al tema dell'immigrato e dello straniero rappresenta una cartina di tornasole che marca in modo sensibile le differenze generazionali perché, come forse era inevitabile, soltanto i nativi digitali, cioè gli autori dell'ultima generazione, mostrano di avere piena consapevolezza di un contesto totalmente rinnovato. Andando oltre la commedia e forzando sempre gli apparati produttivi e distributivi ufficiali, nel corso del duemila alcuni giovani registi offrono film particolarmente interessanti, caratterizzati prima di tutto da una significativa discontinuità rispetto ai lavori delle generazioni precedenti.[10]

2.1 IL GRANDE EQUIVOCO DEI GENERI E IL CINEMA DELL'IMMIGRAZIONE

Di fatto, l'evoluzione del tema nel corso dei vent'anni considerati, nel graduale passaggio che vede dapprima la prevalenza del film di esplicito impegno sociale con

[10] I principali protagonisti delle nuove tendenze dopo il 2000 sono Amoroso, Bondi, Moroni, Munzi, Diritti, Noce, Puccioni.

aspirazioni autorali e poi della commedia, sollecita inevitabilmente un confronto con il periodo che va dal dopoguerra agli anni sessanta e che segue il percorso dal neorealismo alla commedia all'italiana, con il documentario come germinazione collaterale.[11]

Il richiamo alla realtà e all'osservazione dell'uomo/personaggio che connota la filosofia del neorealismo, si ritrova infatti come motivo ispiratore e chiave di lettura nella maggior parte dei film sull'immigrazione degli anni novanta, che aprono un percorso per certi versi altrettanto nuovo. Allo stesso modo, troviamo assonanze nel progressivo e pervasivo prevalere della commedia, secondo procedure tanto simili al passato che sembrano seguire uno schema fisso di corsi e ricorsi storici, per il quale

"Nonostante i nuovi assetti determinati dall'evoluzione delle tecnologie e dei media, il sistema produttivo italiano rimane articolato nei due poli del genere e dell'autore, [..]."[12]

che ne rappresentano le "costanti storiche", o "costanti antropologiche", così strettamente interconnesse da sfuggire a definizioni univoche. [13]

Riguardo alla costante rappresentata dai generi, tuttavia, è opinione diffusa che questa distinzione, tranne forse per il *western Italian style*, non sia mai stata davvero efficace in nessuna delle due accezioni correnti: né come criterio di suddivisione del contenuto in categorie narrative specifiche, né come criterio di giudizio estetico, con la contrapposizione tra film "di genere" e film "d'autore" che già nei *Cahiers* veniva messa in discussione.[14] Ciò non solo perché registi considerati "di genere" sono poi

[11] Per un confronto con il periodo dal dopoguerra agli anni sessanta, rimane fondamentale il già citato G.P.Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, II, Laterza, Bari, Nuova Ed. agg. 2004, in particolare cap.II, 1. "Dentro lo specchio", II.2. "L'iperocchio e la fame di realtà", cap.IV.4. "Gli altri autori nel paesaggio neorealista", cap.VI.4, "Il potere radiante del neorealismo".

[12] A.Costa, *Il cinema italiano.Generi, figure, film del passato e del presente*, Il Mulino, Bologna 2013, p.118

[13] A.Costa, *ib*., p.106.

[14] In Italia hanno ampiamente trattato il tema del genere all'interno dell'industria culturale sia F.Casetti, *Teoria del Cinema*, Bompiani 1993, sia lo stesso Costa in *Saper vedere il cinema*, Bompiani (1984, u.ed. 2011). Per un'esauriente disamina sui generi si veda anche: M.Pezzella, *Estetica del cinema*, Il Mulino, Bologna 2001 (1° ed.1996)

assurti al rango di "autori" grazie a rivalutazioni successive,[15]ma soprattutto perché, come sostiene di nuovo Costa:

"Nel cinema italiano, la vera costante nel campo dei generi è sempre stata la commedia, capace di articolarsi in differenti livelli [..]. La commedia, nel cui ambito quella "all'italiana" sopravvive, ma insieme a molte altre e più sfumate articolazioni del genere, si sviluppa spesso ai margini o all'interno dello stesso cinema d'autore, che d'altra parte costeggia a volte il cinema di genere, non solo e non necessariamente la commedia."[16]

La commedia sarebbe, in definitiva, il genere tipico e tendenzialmente onnivoro del cinema italiano, che tende a divorare tutti gli altri potendo declinarsi anche in forme drammatiche. L'esempio citato da Costa è *Gomorra* (2008) di Garrone, nel quale il cinema d'autore e d'impegno civile si coniuga con il *gangster movie,* realizzando una forma di ibridazione tra differenti modelli in cui la "commedia" in senso stretto in realtà non ha parte, se non come tragica commedia umana. Di solito, lungo un percorso narrativo che spazia dal film commedia "comico" a quello "drammatico", troviamo quindi la compresenza di elementi che in realtà si riferiscono a generi diversi, come il *road movie*, sommato spesso al "giallo/*noir*" e al racconto di formazione. Si tratta dei principali modelli di riferimento anche per i racconti di migrazione, peraltro talvolta trattati come un genere a sé, in relazione alla specificità dei loro contenuti.

Di fatto, secondo i criteri di identificazione del concetto di "genere" precedenti agli anni novanta, in cui l'enfasi era posta sul genere come contenitore di archetipi ricorrenti e condivisi dal pubblico,[17] si potrebbe per esempio individuare il crisma del "genere" nel fatto che l'immagine della nave carica di profughi, e in generale

[15] Il caso più eclatante è forse la rivalutazione di Hitchcock operata da Truffaut e dai *Cahiers du Cinema*, ma altrettanto importante in Italia è il caso di Mario Monicelli, rivalutato in seguito per le stesse ragioni per cui era stato prima sottovalutato: gli inizi con Totò e l'essere stato il padre della commedia all'italiana con *I soliti ignoti.*

[16] A.Costa, *op.cit.*, p.121.

[17] S.Kaminsky, *American Film Genres*, Wadsworth Publ, Belmont1984 e F.Casetti, *Teorie del Cinema, 1945-1990*, Bompiani 1994.

l'odissea del passaggio per nave, sono oggettivamente divenute un elemento archetipico, associato dagli italiani all'idea dell'arrivo dello straniero fin dalla famosa inquadratura de *Lamerica* di Amelio, poi ripresa in *Aprile* di Moretti. È un'immagine potente, mitopoietica, ed è l'immagine di un'invasione, che forse richiama paure ancestrali al di là di ogni evidenza razionale. Infatti le statistiche assicurano che nella realtà, quanto meno prima dell'inizio degli esodi successivi alla "primavera araba" del 2011, oltre l'80% degli immigrati è arrivato in Italia per via di terra. [18]

Se il genere corrisponde dunque a un contenuto codificato che determina le attese dello spettatore, certamente i film sulla migrazione corrispondono a un certo orizzonte di attese e insieme lo rafforzano e lo allargano, ma a differenza di quanto accade di solito, in questo caso si tratta di un orizzonte che la maggioranza, sia del pubblico sia dei produttori, tende a rifiutare, e che quindi può essere fonte di disagio anziché di rassicurazione.

Inoltre, come accade in tutti i film sull'immigrazione, i film "di genere" secondo la semiotica del cinema si caratterizzano per la messa in scena di tipo classico, che nasconde i cosiddetti "dispositivi dell'enunciazione", al contrario di quanto normalmente succede nei film d'autore.[19]

Infine, ulteriore elemento che legittima l'inserimento di questa tipologia di film nel dibattito sui generi cinematografici, si direbbe che essi abbiano ricevuto una sorta di consacrazione ufficiale come genere specifico proprio al termine del percorso cronologico considerato. Con la chiusura del ventennio che ha visto crescere esponenzialmente i film sull'argomento nella quasi generale indifferenza, improvvisamente alla mostra del cinema di Venezia 2011 è emersa in superficie una

[18] Rapporto Istat 2012.

[19] Per una messa a punto delle ultime sintesi teoriche si vedano: M.Pezzella, *Estetica del cinema*, Il Mulino, 2001; P.Bertetto, *La macchina del cinema*, Laterza 2010.

massa notevole e variegata di film e documentari.[20] Dal punto di vista dei *feature films*, *LaBas* di Guido Lombardo e *Io sono Li* di Andrea Segre ne rappresentano il risultato migliore, ma il dibattito e l'interesse suscitato anche da opere non altrettanto innovative, a partire dal film vincitore della Mostra, *Terraferma* di Crialese, avallano il sospetto di una precisa corrispondenza tra le prime avvisaglie della fine di una fase socio-politica e l'attenzione inaspettata per un tema di cui fino a quel momento si era parlato sottovoce. Proprio in *Terraferma,* la fine di questo percorso viene segnalata attraverso l'icasticità di un'immagine. Con un significativo ribaltamento simbolico infatti, l'icona della barca carica di profughi è radicalmente capovolta, trasformandosi in un barcone pieno di turisti in gita sulle stesse spiagge del naufragio dei migranti.

Dalla Mostra di Venezia del 2011 la critica internazionale ha tratto l'impressione di un interesse quasi ossessivo per l'argomento da parte del cinema italiano, tanto che il titolo di *Le Monde* recita in proposito: "*L'immigré, vedette américaine de la Mostra de Venise*", sostenendo appunto che ormai si potrebbe considerare questo un genere a se stante:

« C'est presque devenu un genre en soi: voici plusieurs années que le thème de l'immigration nourrit le cinéma italien. On le constate encore durant cette 68e Mostra de Venise, principale vitrine de la production nationale, où le sujet hante une dizaine de films, toutes sections, tous genres et toutes générations confondus. »[21]

Dunque migrazione quasi come genere in sé, che da parecchi anni alimenta il cinema italiano, proprio perché coinvolge tutti i generi e tutte le generazioni di registi, anzi li frequenta (*hante*), come in un rapporto di familiarità, o anche come un incubo.

---

[20] Come ho già anticipato la Mostra di Venezia del 2011 rappresenta in certo modo il coronamento della parabola cinematografica sulla migrazione, almeno in questa fase storica sebbene qui non sia possibile un'analisi delle dodici opere, tra film di finzione e documentari, dedicate all'immigrazione.

[21] Le Monde, Jacques Mandelbaumm and Philippe Ridet, articolo apparso nell'edizione del 12.09.2011. Interessante notare fin da ora che gli autori considerano quasi ossessivo l'interesse per l'argomento: « [..] .. *c'est bien dans l'Italie d'aujourd'hui qu'il faut chercher la raison de cette récurrence quasi obsessionnelle du thème de l'immigration dans le cinéma de la Péninsule. Elle est à la mesure de l'importance tout aussi obsessionnelle que les politiques et les médias ont donnée à ce problème depuis le retour au pouvoir de Silvio Berlusconi en 2008, allié au parti autonomiste et*

Migrazione come genere in sé e insieme presente in tutti i generi, sostiene *Le Monde*, in tal modo offrendo la risposta paradossale che conferma l'impossibilità di definire come genere questi film e insieme ammettendo l'esistenza di un tema omogeneo e ricorrente cioè, detto comunemente all'italiana, di un "filone". Il termine "filone", che non a caso richiama la scoperta di una vena d'oro in un giacimento, si riferisce infatti alla riproposizione da parte dell'industria cinematografica di qualcosa che il pubblico ha mostrato di gradire, sia esso un tema, o un attore, oppure un autore, per sfruttarne il successo puntando sul sicuro. Questo termine si adatta bene alla struttura organizzativa del cinema italiano, perché sottolinea l'aspetto casuale del gradimento del pubblico, in molti casi non pianificato dalla produzione. Anche la definizione di filone tuttavia, come quella di genere, si applica al cinema della migrazione con un distinguo fondamentale, non solo perché in questo caso, visto lo scarso successo al botteghino, non ha portato ad alcuna vena d'oro, ma soprattutto perché in definitiva il termine "filone" ha un senso decisamente riduttivo, per un fenomeno che ha coinvolto "*tous genres et toutes générations*".

Allargando ora a ritroso il campo di osservazione, dal particolare del cinema migrante al generale della cinematografia italiana, si può concludere che la ricerca di definizioni precise deve arrendersi, per così dire, davanti all'ambiguità semantica. Sia il termine "genere" che il termine "commedia" risultano piegati a un uso polisemico talmente onnicomprensivo da diventare insignificante, se non per la conferma del prevalere nella loro accezione dell'aspetto "di costante storico-antropologica", secondo la citata definizione di Costa. Ne deriva che il concetto di genere, per quanto usato in modo ambiguo ed estensivo, o proprio per questa ragione, costituisce una chiave di lettura culturalmente importante nella rappresentazione di sé espressa dal cinema italiano. Si pensi per esempio al fatto che, tralasciando qui della difficoltà di

significare foneticamente la distinzione tra *genre* e *gender*, il discorso sui generi cinematografici in Italia è collegato soprattutto agli schemi fortemente ideologici di molta critica del dopoguerra. La definizione di film "d'autore" e film "di genere", o "di serie B", altrimenti detta anche tra "cinema serio" e "cinema leggero", applica al cinema, e tende a perpetuare, la tradizione italiana della divisione tra cultura alta e cultura popolare.[22] Questa divisione oggettivamente innegabile, negli anni settanta non solo viene letta in chiave classista ed economicista, ma ribaltandone in blocco il giudizio di valore, per cui il film di serie B rappresenta l'espressione di una cultura più autentica, perché nazional-popolare, rispetto a quello d'autore.[23] Secondo questa analisi

"la "scissione stratificata tra cinema "serio" e cinema "leggero" ha la stessa funzione sul piano della qualità socialmente mascherata, che esercita la programmazione in sale di "prima" e "seconda" visione [..]".[24]

Si tratta di una tesi radicale ormai superata dalla storia, che però ha contribuito a irrigidire e complicare il discorso sulla cultura, e particolarmente sulla cultura cosiddetta di massa, in Italia. Nel contempo, la tendenza di lunga durata al pensiero ideologico, dopo essere stata altrettanto radicalmente rifiutata senza alcuna elaborazione dall'"edonismo" degli anni ottanta, ha lasciato dietro di sé un'eredità ancora presente nelle dinamiche socio-culturali. Tutto ciò, tra gli anni novanta e i primi dieci del duemila, si esprime anche in un'istintiva diffidenza verso il cinema "dell'impegno" ed è fonte di discussione e insieme di condizionamento per i registi di

[22] Alla base del discorso si trova naturalmente l'analisi gramsciana, che già sottolineava come la tradizione "libresca e astratta" della cultura nazionale in contrapposizione a quella popolare deve essere riferita " [..] a tutta la cultura nazionale popolare e non ristretta alla sola letteratura narrativa: le stesse cose si devono dire del teatro, della letteratura scientifica in generale .. [..]" in A.Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Editori Riuniti 1975, pg.138.

[23] A margine, osservo che la rivalutazione del *B movie* da parte degli intellettuali italiani post-sessantottini si fonda su motivazioni lontane da quelle che contemporaneamente muovono i registi della New-Hollywood.

[24] M.Canevacci, *Antropologia del cinema*, Feltrinelli, Milano, 1982, p.72

film sull'immigrazione e, in generale, per chi non vuole rinunciare a una funzione civile del cinema contemporaneo.[25]

Il discorso sui generi sembra dunque funzionare prevalentemente come meccanismo per approfondire un contesto socio-culturale e storico. Per definire invece in termini più precisi all'interno del film gli elementi narrativi ricorrenti, almeno per quanto riguarda il cinema dell'immigrazione è possibile fare ricorso, accanto all'accezione estensiva del termine "commedia", a quello di "melodramma".[26] In proposito, una recente analisi mette in luce come la tendenza al melodramma sia non solo tipica del cinema italiano, ma in particolare strettamente connessa al racconto della migrazione.[27] La struttura del melodramma si caratterizza per la sostanziale ambivalenza dei sentimenti rappresentati, in primo luogo il conflitto tra speranza e disillusione, a loro volta collegate ai due elementi che hanno determinato la costruzione dell'italianità "migrante" fino a oggi: i legami familiari da una parte e un legame altrettanto cogente col mondo della criminalità dall'altra. In questo senso, la tendenza melodrammatica è stata comune alle storie d'emigrazione degli italiani

[25] Come esempio illuminante di quelle che definirei le "condizioni di partenza" in relazione agli schemi ideologici prevalenti nella critica, riporto un articolo sull'opera di Fassbinder, unanimemente considerato oggi il primo regista europeo a raccontare storie di immigrazione, nel quale la rappresentazione del razzismo e del contrasto culturale tra mondi diversi di *Angst essen Seele auf* (*Tutti lo chiamano Alì/La paura mangia l'anima*, 1974) e *Katzelmacher* (*Il fabbricante di gattini*, 1969) viene ricondotta esclusivamente allo schema marxista della lotta di classe, sottacendo e svalutando quindi le peculiarità della relazione interculturale. Secondo il critico non basta il ricorso all' "intumescenza razziale" (sic) per spiegare meccanismi che "più si spiegano invece [..] con le ragioni della struttura e della sua rispondenza sul piano sovrastrutturale. Il conflitto è, infatti, quello tra servo e padrone, sia pure in un'accezione estensiva. [..]" di G.De Santi, "Fassbinder dentro l'orizzonte di Mahagonny", in *Cinemasessanta* 131, gennaio-febbraio 1980, pp.22-23.

[26] L'insistenza sul concetto di "melodramma" è diffusa per lo più in ambienti accademici non italiani, forse per la riluttanza verso un termine che, ancora una volta, in italiano si presta a interpretazioni ambigue e non sempre positive.

[27] "The Cinemas of Italian Migration: From *Il cammino della speranza* (1950) to *Into Paradiso* (2010)", in S.Schrader e D.Winkler (a cura di),*The Cinemas of Italian Migration. European and Transatlantic Narratives*, Cambridge Scholars Publ., 2013, pp.1-19.
L'articolo citato funziona come introduzione alla raccolta contenuta nel volume, tra cui un'approfondita analisi storico-filosofica di Jörg Metelmann ("È giusto vivere così? Contemporary Melodrama and Migration", pg.247 ss.) che analizza l'emergere del "*melodramatic mode*" nella narrativa a partire dal primo ottocento, come risposta irrazionale alle contraddizioni generate dal rapporto conflittuale tra giustizia distributiva e rivendicazione dell'egualitarismo sociale post-illuministico.

verso l'estero e dei meridionali verso il nord, ed è ora riadattata a modello narrativo dell'immigrazione straniera in Italia.[28]

Secondo la sintesi sull'argomento di Sabine Schrader e Daniel Winkler, elementi melodrammatici sono presenti sia nel cinema di genere che nel cinema d'autore, quasi una tipica estetica cinematografica italiana che solo superficialmente fa ricorso al sistema internazionale dei generi, per riportarlo poi nell'alveo della tradizione nazionale. Il citato *Pummarò* (1990) di Placido,[29] si conferma tipico di questa tendenza in quanto

"[..] a classic Italian (migration) film, insofar as it devises a melodramatic cinema *engagé*, like the early (emigration) films did, however without a big budget and a prominent cast, but to a great extent without questioning the binary concepts of Self and Other, of perpetrator and victim [..] It is also typical in its reminiscence of neorealism."[30]

Le caratteristiche di *Pummarò*, secondo questa analisi, sono il modello per la successiva produzione *mainstream* in tema di immigrazione e certamente è vero che gli ingredienti principali del film sono riconducibili, da una parte, al genere "melodrammatico" e "impegnato" con riferimenti al neorealismo, e dall'altra a una carente attenzione per la relazione tra Sé e Altro da sé, aspetto che in realtà dovrebbe costituirne il nucleo centrale.

In attesa di verificare quanto questo assunto sia davvero comune a film e autori diversi, si può concordare sul fatto che gli elementi ricorrenti del melodramma sono senz'altro presenti nella maggior parte delle storie d'immigrazione dell'ultimo ventennio. Dal punto di vista dello spettatore inoltre, il melodramma e la sua mozione dei sentimenti, opposta all'analisi razionale della realtà, richiama "il bisogno di

[28] In proposito si veda anche, in *ibid*., L.Rascaroli, "Solid Borders, Fluid Nation: On Pietro Germi's *Il cammino della speranza",* pp.21-30.
[29] Primo Capitolo, p. 50
[30] S.Schrader e D.Winkler, *op.cit*., p.9.

emozione" che risulta tra i principali motori del pubblico italiano verso il cinema,[31] per cui nella maggior parte della produzione tra il Novanta e il Duemila, la critica ha visto la preponderanza di

" [..] a hybrid "comedy-drama", being neither sufficiently amusing to be categorized as a comedy nor consistently dramatic – apart from its implausible concatenations of melodramatic plot devices."[32]

Questo giudizio puntualizza opportunamente la contiguità dei concetti di commedia-dramma e di melodrammatico, quasi in un rapporto tra contenitore e contenuto, tra significante e significato, applicabile alla maggior parte delle combinazioni di sceneggiatura. Il concetto chiave però è espresso dall'aggettivo "ibrido", nello stesso senso in cui è stato usato da Costa con riferimento a *Gomorra*.[33] Nel corso degli anni novanta nel racconto cinematografico inizia infatti un processo di ibridazione e citazione che matura alle soglie del duemila e che ha tra le principali conseguenze, oltre alla cancellazione del concetto stesso di B *movie*, la vanificazione definitiva delle categorie di genere.

Il cinema dell'immigrazione, per parte sua, ingloba nel tempo uno spettro sempre più ampio di tematiche "*beside traditional narratives*"[34] e, dopo il duemila, a mio avviso si può definire un "metagenere", che mescola i generi ma contemporaneamente riesce ad attivare uno sguardo critico su di essi, nel momento in cui negli schemi narrativi tradizionali interviene lo straniero come elemento terzo e inedito. Questa implicita qualità metalinguistica rappresenta a mio modo di vedere un elemento specifico del

[31] Si veda la ricerca di Maria Grazia Franchi "Il cinema italiano nei contesti di visione" in F.Casetti e S.Salvemini (a cura di) *È tutto un altro film , op. cit.,* p.113-124, commentata anche in W.Hope (a cura di), *Italian Film Directors, op.cit.*, Cambridge Scholars Publ., 2010, Introduction, p.8.
[32] In W.Hope (a cura di), *op.cit.,* Introduction, p.3
[33] A.Costa, *op.cit*., p.6
[34] S.Schrader e D.Winkler, Introduction ecc., *op.cit*., p.8.

cinema dell'immigrazione e contribuisce, proprio al giro di boa del secolo, a definire i caratteri del cinema post-moderno in Italia.[35]

2,2. L'AUTORE NELLA TERRA DI MEZZO

Fin qui, a scopo di approfondimento, il discorso sui generi è stato forzosamente separato da quello sul concetto di "autore", del quale tuttavia rappresenta l'altra faccia della medaglia, o meglio la seconda "costante storica" del cinema italiano.[36] Addirittura

" [..] il cinema d'autore si configura, nei suoi momenti migliori, come una sorta di "*megagenere*", capace di catalizzare attenzione e interesse di un pubblico".[37]

Il termine "megagenere" sottolinea dunque l'identificazione tra autore e genere, per cui l'autore diventa egli stesso un "genere", o un "filone", o forse per meglio dire un "marchio", com'è il caso di Nanni Moretti. Applicando lo schema all'argomento in questione, si può forse dire che anche per l'immigrazione esiste un esempio di autore/genere in Carlo Mazzacurati (1956-2014), inserito qui di seguito tra i registi della "generazione di mezzo", che tra il 1992 e il 2007 ha realizzato

[35] A differenza di quanto accade in ambito letterario, quasi tutti i teorici del cinema concordano sull'uso del termine post-moderno per indicare i caratteri tipici del cinema contemporaneo. Un elenco di questi caratteri, che sono in sintesi riconducibili a tendenze citazionistiche e metanarrative, si trova in P.Bertetto, *La macchina cinema, op. cit*., p.66. La post-modernità si esprime attraverso molti aspetti legati sia agli interessi, la cultura e lo stile dei registi, sia ai diversi modi di produzione e di visione, qui impossibili da sintetizzare anche perché non tutti interessano direttamente anche il cinema italiano. Per esemplificare, citerei Quentin Tarantino e, per l'Italia, soprattutto Paolo Sorrentino, ma anche Nanni Moretti.
Si vedano sull'argomento Canova Gianni, *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*, Bompiani, Milano 2000, e soprattutto Jullier Laurent, *Il cinema postmoderno*, Kaplan, Torino 2006 (ed. orig. *L'écran postmoderne*. *Un cinéma d'allusion et de feu d'artifice*, L'Harmattan coll. Champs Visuels, Paris1997).
[36] A.Costa, *op.cit.*, p.121.
[37] A.Costa, *op.cit*., ibidem.

complessivamente sei film tutti contrassegnati dal rapporto tra un protagonista italiano e un antagonista/deuteragonista straniero.[38]

L'esperienza di Mazzacurati ha senz'altro contribuito alla ricerca di un lessico e una sintassi adeguati al racconto dell'immigrazione. Si sviluppa per la maggior parte negli anni novanta, quando il rapporto dialettico autore/genere non si è ancora definitivamente dissolto e funziona in un certo senso come anello di congiunzione tra il vecchio e il nuovo. Di fatto, anche rispetto al ruolo del regista/autore, dopo il duemila si rivedono le terminologie stesse della tradizione e si usa l'appellativo di film "di qualità" per indicare un'opera di valore autorale, mentre gli "autori" in senso proprio sembrano scomparire dall'orizzonte della più recente generazione di registi.

Nei primi anni novanta invece, e in generale nel corso di quel decennio, la migrazione si propone nella forma di cinema "d'autore" secondo un modello classico, anche se *"*buona parte degli anni novanta ha visto esordire registi dall'autorialità 'debole' [..]".[39] Questa debolezza, oltre che dal confronto col passato della cinematografia italiana, si evidenzia attraverso il paragone con le principali cinematografie europee[40] e, prima ancora che alla carenza di risorse economiche e di supporti produttivi, è direttamente legata ai limiti che la critica ha segnalato nei giovani registi stessi e che si potrebbe forse sintetizzare nel concetto di autarchia, sia dal punto di vista del racconto, spesso caratterizzato dal tanto vituperato autobiografismo, sia da quello dell'organizzazione del lavoro, per cui la stessa persona è regista, sceneggiatore e montatore nonché, a volte, anche produttore di se stesso. Sostiene Massimo Ghirelli che, mentre il cinema ha saputo raccontare "la drammaticità e l'intensità"

[38] Dopo quella che è stata definita la sua "trilogia dell'est": *Un'altra vita* (1992), *Il Toro* (1994) e *Vesna va veloce* (1996), seguono *L'estate di Davide* (1998) e *A cavallo della tigre* (2002), per finire con *La giusta distanza* (2007).
[39] G.P.Brunetta, *op.cit*., II, p.425.
[40] Si veda M.Landy, *Italian Film*, Cambridge University Press 2000, p.377.

dell'emigrazione, rispetto al fenomeno dell'immigrazione la maggior parte degli autori sembra sfuggire esattamente questa drammaticità e preferisca, pur con alcune eccezioni, "l'approccio soft, minimalista,'carino' [..]" in particolare individuando, per gli anni novanta, la nascita di "un piccolo filone di film sentimentali, interessanti ma non particolarmente incisivi". [41]

Tutte le criticità di questa prima fase mi pare si trovino riassunte, non senza caustico cinismo, nell'episodio di apertura del film di **Ettore Scola** *Gente di Roma* (2003). Il film è costruito su episodi slegati tra loro e non sempre riusciti, ma quello iniziale risulta paradigmatico e tocca i principali punti nevralgici del rapporto tradizione/innovazione, sia rispetto al linguaggio del cinema che al problema sociale e culturale dell'immigrazione. La scena si svolge su un autobus, dove un giornalista *freelance* di colore, sedendosi accanto a Valerio Mastandrea, gli chiede il permesso di intervistarlo per un'inchiesta sugli stranieri a Roma. Per la precisione, gli dice trattarsi di:

"- Un'inchiesta su 'Gli stranieri e la città eterna'. Sottotitolo: 'Un extra-comunitario a Roma'.[42] Come metodo d'indagine ho scelto il pedinamento della realtà, come diceva Zavattini, conosce?"

"- Oh .." , risponde il passeggero Mastandrea, che pensa già di cambiar posto. Il giornalista chiede anche se può prendere "appunti visivi", inforcando un paio di occhiali in cui è nascosta una piccola telecamera, grazie alla quale può registrare direttamente "facce, gesti, moti intimi dell'animo umano".

L'episodio è poco più di una gag, che si sviluppa però su un interessante doppio livello. Rispetto al contenuto, prende in giro con ironia dissacratoria la superficialità

[41] M.Ghirelli, L'immigrazione nel cinema italiano, in *Quaderni del CSCI, cit*., p.89
[42] Chiara allusione a "*Un americano a Roma*" con Alberto Sordi, al quale il film è dedicato. http://www.youtube.com/watch?v=jhgvLMBmThw

generale nei confronti del problema del razzismo, arrivando alla famosa battuta per cui il romano preferisce comunque un negro a un laziale. Si parte da un capovolgimento di ruoli, per cui è il giornalista di colore a mostrare una superiorità culturale rispetto all'italiano, ma nello stesso tempo a segnalare come il pensiero veicolato dall'inchiesta televisiva si riduca a banalità e a stereotipi. I luoghi comuni sono enunciati con enfasi, trasformati in analisi socio-culturale: Roma non ghettizza gli stranieri, semplicemente li ignora, tanto sa che prima o poi se ne andranno via come tutti gli invasori e liberatori precedenti. A Roma, anche quelli che arrivano da paesi tra loro nemici vivono in pace perché diventano romani, mentre i romani "de Roma" si sentono comunque superiori al resto del mondo. E ancora, a Roma la soglia della tolleranza è altissima perché xenofobia, razzismo, caccia al nero, richiedono troppe energie. Quando poi, dopo avere snocciolato queste perle di saggezza, il giornalista scende e al suo posto si siede una ragazza afroasiatica molto bella, si risveglia il gallismo italico e Mastandrea, lungi dal mostrarsi indifferente alla straniera, perde il distacco romanesco, diviene all'improvviso loquace e cerca di far colpo su di lei dicendo che sta facendo un'inchiesta "col metodo del pedinamento della verità, come lo chiama Trapattoni, conosce*?*"

La sottolineatura finale dell'italica ignoranza è impietosa, ma nell'episodio emerge chiaramente anche il livello attinente le scelte di stile e linguaggio. È evidente il richiamo esplicito e insieme generico al neorealismo e al successivo cinema-verità degli anni sessanta, favorito anche allora dalla maggiore accessibilità e maneggevolezza di nuovi mezzi tecnici. Qui gli occhiali sono un oggetto ancor più pratico del cellulare cui vogliono alludere. Solo che l'idea di cinema zavattiniana era

" [..] rivolta a una totale identificazione tra realtà fenomenica e sua rappresentazione cinematografica, in direzione di quella identità fra 'produzione' e 'riproduzione' che sarà la

caratteristica fondamentale del *cinéma vérité*, come si andrà affermando nei primi anni Sessanta"[43]

mentre qui lo scollamento tra realtà e rappresentazione è addirittura amplificato tanto che, nella seconda parte, la replica grottesca del discorso precedente funziona sullo spettatore come uno straniamento brechtiano. Il nobile "pedinamento" di Zavattini viene messo in burla e la sua reiterata citazione suggerisce piuttosto il velleitarismo di fondo che accomuna, fatte le debite distinzioni, sia il giornalista che il passeggero, entrambi a modo loro alla ricerca di un crisma di autorevolezza che giustifichi i loro comportamenti rispetto a un argomento che andrebbe approfondito con ben diverso spessore culturale.

In questo senso, oltre alla denuncia dell'ignoranza e della totale impreparazione degli italiani di fronte al fenomeno migratorio, l'episodio sembra voler testimoniare la definitiva perdita dell'innocenza del cinema rispetto alla filosofia neorealista, e in generale alla "linea del realismo", consacrata da Bazin, che ha caratterizzato il cinema italiano fino agli anni settanta.[44] Nel cinema definito post-moderno, la frattura tra realtà e rappresentazione si è sedimentata in rapporto al contenuto della narrazione e alla sua dimensione storico-sociale, ancor più che per stile e linguaggio. Se infatti il grande momento del neorealismo è segnato dal fatto che "lo schermo è lo specchio della sala",[45] perché esiste tra racconto filmico e spettatori una perfetta comunione, non riferita solo alla convenzione narrativa bensì alla loro stessa identità sociale, il cinema contemporaneo si caratterizza prima di tutto per la rottura ormai irreparabile di questa unità, che il tema della migrazione sottolinea in modo particolare.

[43] G.Rondolino,, *Storia del cinema* 2°, Utet, Torino 2008 (ultima ed.), p. 420.
[44] Per una sintesi chiara e aggiornata del dibattito sulle teorie dell'immagine filmica: P.Bertetto, *La macchina del cinema*, Laterza, Bari, 2010, pp.92 e ss.
[45] Si veda in G.P.Brunetta, *op.cit*., II, p.29 ss., in cui si cita il racconto della visione di *Roma città aperta* in un brano de *La religione del mio tempo* di Pasolini come il momento che sancisce la fine del sogno di comunione tra schermo e platea.

Il film che parla di immigrati denuncia l'inadeguatezza dello sguardo neorealista, o meglio del cinema realista come lo abbiamo conosciuto in precedenza, proprio perché basato su un meccanismo di rispecchiamento che comunque non potrebbe più funzionare, nel momento in cui nel gioco degli sguardi interviene un'entità altra e sconosciuta di cui è necessario tenere conto. Penso anzi si possa affermare che proprio la maggiore o minore considerazione dell'importanza di questa presenza terza, in definitiva, attribuisce alle diverse opere il loro peso specifico e costituisce la misura della loro riuscita.

Scola, forse il più vivace tra i registi della vecchia generazione, ci regala un meraviglioso momento critico, essendo tuttavia consapevole, come dichiarato in numerose interviste, di poter rappresentare semmai una memoria storica ma di non essere più in grado di leggere a fondo la realtà con occhi contemporanei, non fosse che per un problema di anagrafe.[46]

Da una parte dunque in questa fase di passaggio si segnala una certa inadeguatezza culturale dei giovani, dall'altra un'ovvia e oggettiva difficoltà della "vecchia guardia" di fronte alle sfide dell'innovazione. Ciò non toglie che anche nel cinema, come in tutti i settori della società italiana, prevalga decisamente la tendenza alla conservazione, come dimostra la:

"[..] "tenuta", che ha qualcosa di prodigioso, del cinema dei "grandi vecchi", di autori che, pur avendo debuttato negli anni sessanta, […], testimoniano della vitalità di una tradizione."[47]

Questa persistenza della tradizione fa sì che oggi il termine "autore" abbia acquisito, in Italia, una connotazione prima di tutto anagrafica. È riferito quasi esclusivamente

[46] Le prese di posizione più recenti si riferiscono alle interviste in occasione dell'uscita del suo documentario su Fellini nel 2013 (*Che strano chiamarsi Federico. Scola racconta Fellini*), nelle quali Scola ha rievocato ampiamente la sua biografia professionale. Si veda in proposito: http://www.minimaetmoralia.it/wp/intervista-ettore-scola/ (ultima consultazione 6 febbraio 2014)
[47] Costa A., *op. cit*., p.118

ai maestri riconosciuti, e dunque anziani, o tutt'al più ai "piccoli maestri"[48] loro diretti successori ed emersi negli anni Ottanta. Un film dotato di spessore narrativo ed estetico, come si è detto, è un "film di qualità", mentre di solito si parla di film d'autore non tanto per un giudizio di valore sulla singola opera, quanto per una generica stima nei confronti di un certo personaggio e un riconoscimento per l'insieme del suo lavoro. Un'onorificenza guadagnata nel tempo e riferita all'*opera omnia* o talvolta, più prosaicamente, anche un'attestazione aprioristica di fiducia nella possibilità del regista, divenuto come si è detto un "megagenere", di valere i finanziamenti erogati per l'opera successiva. Tuttavia, restringendo di nuovo il campo al tema della migrazione, dobbiamo ammettere che in generale i lavori sull'argomento dei registi già laureati "autori" a pieno titolo non aggiungono nulla né alla qualità della loro filmografia né a quella dei film sul tema specifico. Dunque ai fini di questa ricerca risulteranno più significativi i lavori dei giovani emergenti, o meglio di alcuni di essi, per la faticosa ricerca di innovazione di cui naturalmente sono portatori. Al contrario, i registi ormai legittimamente definiti autori ripropongono generalmente in questi film i loro stilemi consolidati, senza che il tema del rapporto con lo straniero alteri sensibilmente il loro punto di vista, in compenso lasciando intravvedere le motivazioni di fondo che condizionano negativamente il loro approccio.

La necessità di verificare queste impressioni ha suggerito dunque di procedere nell'analisi dei principali film secondo uno schema generazionale, con l'intenzione di far emergere i limiti e le criticità principali che il cinema su questo argomento ha portato in superficie.

[48] La definizione è di G.P.Brunetta, *op.cit*., II, p.351

2. 2a. La generazione dei "venerati maestri"

Un esempio calzante di quanto detto finora è fornito da *L'assedio* (1998) di **Bernardo Bertolucci**, film in generale apprezzato dalla critica, soprattutto per la presenza di due costanti del cinema di quel periodo, già in parte evidenziate anche nella serie *Un altro paese nei miei occhi*. Prima di tutto la preferenza per uno stile di racconto che "procede per immagini raramente contagiate dal peso della parola [..]", il che tuttavia, soprattutto con riferimento a personaggi stranieri, spesso nasconde l'afasia di scrittura cui si è già accennato. Inoltre, viene apprezzato il fatto che il racconto si sviluppi senza "interpretazioni di secondo livello, istanze terzomondiste o letture politiche [..]",[49] vedendo in questa scelta di stile intimista un'implicita e deliberata presa di distanza da posizioni ideologiche. Quest'ultimo aspetto, in particolare, ha la sua ragion d'essere nel contesto storico-culturale perché, dopo la caduta del muro di Berlino, la presa di distanza dall'ideologia grossolanamente identificata con le teorie del comunismo sovietico, e di cui il cinema d'autore era considerato il maggiore strumento di propaganda, è un atteggiamento costantemente dichiarato in ogni ambito della comunicazione. Il risultato è una diffidenza pregiudiziale nei confronti del cinema cosiddetto "impegnato", per definizione ideologico, e di conseguenza nei confronti del tema dell'immigrazione.

In ogni caso Bertolucci, cittadino del mondo, non ha nessuna motivazione a connotare la sua storia in modo ideologico o troppo legato a istanze locali e nel film, girato in inglese, si respira un clima internazionale. Inoltre la protagonista, Thandie Newton, figlia di padre inglese e madre principessa dello Zimbabwe, con la sua pelle

[49] Il film è targato Mediaset e distribuito da Medusa, nato per la televisione e poi dirottato verso la sala cinematografica. Le frasi di commento sono tratte dalla recensione pubblicata su *Italica*, enciclopedia online di Rai International diretta da Daniele Maria Renzoni.
http://www.italica.rai.it/scheda.php?scheda=assedio
(u. cons. 14.6.2013)

d'ambra non pare del tutto credibile all'occhio dello spettatore italiano medio in veste di comune immigrata, mentre è senz'altro adatta come esotica partner di un eccentrico musicista.[50]

Tutto appare sofisticato e *délabré*, sia la città che la casa del protagonista, ma riscaldato dai colori di Roma e dell'appartamento, dorati quanto quelli del paese africano da cui proviene Shandurai. La meravigliosa casa che una zia ha lasciato in eredità a Mr.Kinsky, nella realtà è l'appartamento in Vicolo del Bottino abitato da D'Annunzio quando scrisse *Il Piacere*. I due personaggi, per motivi diversi solitari e feriti dalla vita, sembrano assediati dal mondo che sta fuori dalla porta e che minaccia il loro fragile equilibrio interiore. Nel frattempo, il rapporto tra i due è fatto soprattutto di silenzi, e i loro sentimenti sono rivelati da espressioni facciali più o meno intense, perdonate e nobilitate dall'opulenza di quel che li circonda, sottolineata a sua volta dalla bellezza del suono. Meravigliosa musica classica per lui, fantastica musica africana per lei, che rifiutando la sua offerta di matrimonio gli dice: "*I don't understand you, I don't understand your music*". Si potrebbe dire che, dal punto di vista dell'allargamento degli orizzonti culturali, un grande pregio del film sia rappresentato dall'intensa presenza della musica africana, ancora poco conosciuta in Italia, che accompagna con il canto del *Griot* le scene girate in Africa.

Alcuni brevi sprazzi di vita romana contribuiscono semplicemente alla collocazione spazio-temporale della vicenda: la fila inutile per il permesso di soggiorno, l'esame superato brillantemente all'università, la messa africana nella chiesa della Natività e

[50] Shandurai, profuga da un paese centroafricano, lavora come colf per un giovane e solitario musicista inglese in una casa nel centro di Roma, mentre contemporaneamente frequenta la facoltà di medicina. Il musicista si innamora di lei non corrisposto, ma infine lei accetta di ricambiare il suo amore dietro il pagamento del riscatto del marito, prigioniero politico in patria. La scena finale vede il marito suonare alla porta, di prima mattina, ma non dice se la moglie si alzerà dal letto che divide col musicista per andargli ad aprire.

l'ambiente multietnico di piazza Vittorio. Shandurai ha anche un compagno di corso italiano, che è simpatico ma emarginato perché omosessuale.

Nell'insieme, il tono dominante del film è la grande raffinatezza estetica, esaltata dalla struttura a spirale dell'appartamento romano, e ciò rischia in parte di prevaricare, o se si preferisce di far dimenticare, il nocciolo della vicenda che pure, a un occhio malevolo e *gender-oriented*, richiamerebbe la vecchia storia del signorino con la cameriera, se non fosse così sontuosamente rivisitata.[51]

Più vicini a Scola che a Bertolucci in senso anagrafico, ma anche più coinvolti nel cinema d'impegno sociale e del tutto impermeabili ai dibattiti sulla morte delle ideologie, sono, tra i "grandi vecchi", Citto Maselli e Vittorio De Seta. Con loro è possibile entrare più direttamente in argomento, perché a entrambi il tema della migrazione risulta particolarmente congeniale e rappresenta la possibilità di un ritorno alle origini, per l'affinità profonda della loro filmografia verso l'indagine dell'emarginazione e insieme per caratteristiche di stile, distanti tra loro per idee e linguaggio, ma ugualmente ancorate alle teorie del neorealismo e all'uso del documentario. Inoltre, anche dal punto di vista della valutazione critica, i due registi sono appunto accomunati dal pre-giudizio ideologico, che vede in loro i rappresentanti di un cinema "militante" tradizionale.

[51] Il film in origine avrebbe dovuto avere la regia di Claire Peploe e la mano femminile si sente nella sceneggiatura. Mai abbastanza, qualcuno potrebbe dire, dal momento che in alcuni dettagli a sfondo erotico, affiora un po' pateticamente un certo gusto *à la Bertolucci*, non tanto per l'immagine in sé, quanto per il modo con cui viene resa, che richiederebbe interpreti di ben più intenso spessore per non rischiare il ridicolo. Come la pipì addosso della protagonista quando i miliziani portano via suo marito, o come nella scena del suo eccitamento notturno finale, che ha una punta di compiacimento di troppo, mentre forse la scena successiva nella camera di lui ne ha troppo poco.

Francesco "Citto" Maselli, classe 1930, ha sempre rivendicato la sua militanza a sinistra e con *Civico 0* (2007) afferma esplicitamente di avere voluto tornare ai suoi esordi, avvenuti per l'esattezza verso il 1949, come aiuto-regista di Chiarini e poi di Antonioni. Ricorda di avere girato entro i primi anni cinquanta una serie su "fioraie e straccioni", per un progetto documentaristico coordinato da Antonioni, col quale all'epoca condivideva le teorie del cosiddetto "realismo lirico". Questo particolare effetto di stile dipendeva dal contrasto tra il contenuto realistico delle immagini e la raffinatezza delle inquadrature, "accompagnate da colonne sonore in grado di creare un'atmosfera poetica, anche in senso drammatico e polemico." Si trattava in un certo senso di una ricerca puramente estetica, innestata sulle teorie neorealiste. Non a caso il suo primo film di finzione, in collaborazione con Zavattini, fu la *Storia di Caterina*, episodio famoso di *L'amore in città* (1953)[52] in cui la protagonista del racconto cinematografico è la stessa Caterina oggetto della storia.[53] Memore delle polemiche suscitate allora proprio da questo fatto, Maselli riprende gli stilemi estetici dei suoi esordi ma afferma:

"dopo più di mezzo secolo mi sono trovato a raccontare tre storie vere ma non ho pensato di chiamare a interpretarle i protagonisti stessi, accogliendo le ragioni di quella polemica.[..] Il film è il tentativo di trovare storie che non avessero solo carattere di denuncia secca ma con implicazioni di profondità psicologica. Cose sociali ma anche esistenziali."[54]

[52] Il progetto di *L'amore in città* è totalmente zavattiniano, e rappresenta un superamento del neorealismo in senso ancor più legato alla verità del reale. è un esperimento di cinema documentale, che però ha esiti discutibili. Ma è un'occasione di prova per la generazione degli anni cinquanta. I sei episodi del film infatti, oltre che da Maselli/Zavattini, sono firmati da Lizzani, Dino Risi, Fellini, Antonioni e Lattuada.

[53] La traiettoria di Maselli è per certi versi emblematicamente speculare alla fase del cinema italiano apertasi negli anni novanta. Al contrario di quella della nuova generazione di autori, la sua opera è stata sempre esplicitamente, ideologicamente e talvolta stereotipatamente "di parte", ma sulla base di "un patto autobiografico con padri e fratelli maggiori .." (G.P.Brunetta, *op.cit*., 2°, p.127). Il primo film di finzione integralmente firmato da lui, *Gli Sbandati*, risale al 1955 e in esso egli "adatta la lezione neorealista a uno sguardo più comprensivo della storia [..] che cerca di ricucire legami tra figure tendenze e voci sempre più divergenti e discordi.". (Brunetta, *ib*., p.126-127).

[54] Intervista contenuta nell'edizione in DVD di *Civico 0* (distribuzione Cecchi Gori Homevideo 2009)

In un certo senso dunque questo lavoro chiude il cerchio di un'intera carriera, con la scelta del regista di tornare esattamente là dov'era partito, ma insieme affermando come evoluzione positiva l'abbandono del tono di "denuncia secca". Il film è liberamente tratto dal libro di Federico Bonadonna *La voce del barbone* e, inevitabilmente, due dei tre episodi di cui si compone riguardano gli immigrati.[55] Nei titoli di testa l'opera è esplicitamente definita "film documentario" nel senso che, come nell'esperimento degli anni cinquanta, intende documentare la vita di personaggi reali. Costoro però, questa volta, raccontano quasi esclusivamente con voce fuori campo la loro vicenda, mentre contemporaneamente questa viene rappresentata attraverso gli attori. Il regista non vuole lasciare dubbi sulle sue intenzioni e premette nei titoli:

"Tra i milioni di volti e di vite di una metropoli occidentale nell'epoca della globalizzazione capitalistica abbiamo scelto tre storie chiamando a riviverle tre interpreti del cinema italiano."

Ciò nonostante, sono proprio gli interpreti a suscitare le maggiori perplessità, per la tendenza inevitabile a cannibalizzare la verità della storia. Inoltre a questo scopo non aiuta nemmeno l'onnipresenza della musica e spesso la ricercatezza delle immagini non serve il racconto, ma stride rispetto a esso. Le tre storie sono introdotte e scandite da scene di emarginazione cittadina di grande raffinatezza fotografica. Tinte sfocate muovono il bianco e nero dal grigio scuro al candido luminoso, con sprazzi di colore che emergono qua e là. Alcune inquadrature di rigore geometrico hanno il fascino

[55] Per prima conosciamo la storia di Stella, giovane etiope sposata con Joseph, un vecchio compagno che ha ritrovato in Italia. Qui tuttavia per entrambi prosegue una vita di spostamenti e precarietà, all'inseguimento di lavori saltuari e stagionali. C'è poi la storia di Nina, interpretata da Ornella Muti, badante rumena arrivata senza permesso di soggiorno e senza conoscere una parola d'italiano, quindi segregata in casa ancor più delle due anziane signore che deve accudire, e per la quale l'arrivo del marito rappresenta un'interruzione traumatica dello stato di reclusione e di non-vita cui si era volontariamente votata in nome del guadagno. L'ultimo racconto, non direttamente legato all'immigrazione ma forse non a caso per molti versi più autentico, racconta di Giuliano (Massimo Ranieri) ex-venditore di frutta a Campo de' Fiori e ridotto ormai a una vita da barbone dopo la morte della madre.

delle foto d'autore: per esempio l'anziano col sacchetto di plastica che si allontana di spalle, squadrato dentro il portico di un edificio, dove l'inquadratura lo definisce su sfondo nero mentre si allontana, costruendogli intorno una serie di cornici successive. Forse un esercizio di stile troppo slegato dal testo, in cui è evidente che il tentativo di replicare l'esperienza del "realismo lirico" non funziona e risulta debole proprio nell'applicazione delle sue regole principali.

Al contrario, un aspetto interessante di questo lavoro riguarda un altro fondamentale elemento che qualifica l'autenticità dei film sui migranti, cioè come affrontare e risolvere la questione della lingua. Maselli si pone il problema, così come nel passato il cinema realista si era posto quello del rapporto con i dialetti, ma qui il risultato è che Ornella Muti bizzarramente recita in rumeno con sottotitoli, come pure parla in etiope (aramaico?) la Stella interpretata da Letizia Sedrik.[56]

Completamente diverso, a partire dalle intenzioni, il film di **Vittorio De Seta** (1923-2011) *Lettere dal Sahara* (2004-2006), in cui l'immigrazione è dichiaratamente il tema centrale sul quale l'autore si concentra. Qui non ci sono esercizi di stile, ma l'analogia con l'opera di Maselli risiede nel fatto che, anche in questo caso, siamo di fronte alla chiusura di un cerchio professionale attraverso un evidente ritorno alle origini e che, rispetto alla grandezza indiscussa di quelle, quest'ultima opera presenta aspetti non del tutto convincenti. Come hanno ricordato decine di testimonianze alla sua morte, De Seta, di cui si è già trattato per il pionieristico lavoro televisivo,[57] è stato un grandissimo cineasta, documentarista e sperimentatore di livello

[56] Modella/attrice romana di origine congolese. Ha recitato anche in *Bianco e Nero* (2008) di Cristina Comencini e in *Io, loro e Lara* (2010) di Carlo Verdone.
[57] Capitolo primo, p.39.

internazionale, seppure scarsamente prolifico. Scrive Goffredo Fofi nel suo commosso articolo di commiato:

"De Seta ha diretto pochi film, sempre in difficoltà con il mondo circostante, scontento ed esigente, ma alcuni dei suoi lavori sono in assoluto tra i massimi capolavori della storia del cinema, non solo italiano. [..] Nobiluomo siculo-calabrese, inquieto e talora ossessivo, ebbe un'ultima grande occasione, quando la sua opera venne riscoperta e apprezzata da schiere di giovani documentaristi di tutto il mondo (un suo sponsor accanito fu negli anni novanta Martin Scorsese), con un film che ha parti bellissime (in particolare il primo e l'ultimo terzo del film), *Lettere dal Sahara*, tra i primi esempi di un cinema italiano infine alle prese con il tema centralissimo delle nuove immigrazioni." [58]

Da questo commento emerge il fatto che De Seta gode dell'indiscutibile considerazione dovuta a un "maestro", anche se la precisazione di Fofi relativa alle "parti bellissime" dell'ultimo film ci avverte che, nell'insieme, la sua ultima opera non è del tutto riuscita. Non solo, la lunga circonlocuzione che definisce il film "tra i primi esempi di un cinema italiano infine alle prese con il tema centralissimo delle nuove immigrazioni", denuncia anch'essa una particolare benevolenza per un lavoro uscito nelle sale ormai alle soglie del 2007.

Valutazioni di questo tipo, rispettose dell'autore al punto da trascurare di approfondire il reale valore dell'opera, dimostrano comunque che, oltre alla correttezza delle intenzioni, della preparazione e dell'esperienza, altri elementi vanno indagati per spiegare la difficoltà degli autori italiani di esprimersi sulle storie di immigrazione. Se mai c'è stato un autore, infatti, adatto a raccontare storie simili, questi si direbbe De Seta.

"Gli emarginati, i dimenticati, gli esclusi, dai primi documentari a *Banditi a Orgosolo* e *Diario di un maestro*, sono stati il mio tema di sempre." [59]

---

[58] da G.Fofi, "Vittorio De Seta e il suo mondo perduto", in *Il Sole 24Ore* del 29 novembre 2011, all'indomani della morte del regista.
Si veda anche: Ciprì e Maresco, *Vittorio DeSeta - Lo sguardo in ascolto*, conversazione in video con Vittorio De Seta e Goffredo Fofi (1995, 42')

[59] http://www.movieplayer.it/film/articoli/vittorio-de-seta-presenta-al-lido-le-sue-lettere-dal-sahara_2720/ Tutte le dichiarazioni del regista riportate di seguito fanno parte di questo incontro con la stampa alla Mostra del Cinema di Venezia 2006. (u.c. 13.2.2015)

E nel suo film ci sono effettivamente dei meriti oggettivi da sottolineare. Principalmente perché, se pure non è tra i primi sull'argomento, certamente è tra i pochi a preoccuparsi non solo di ascoltare lo straniero, ma di assumerne per quanto possibile il punto di vista. Un progetto ambizioso, che ha avuto bisogno di prendersi il tempo di acquisire familiarità con un mondo totalmente sconosciuto. De Seta rivela che il film ha occupato circa otto anni della sua vita, dal momento in cui è nato l'interesse per l'argomento, intorno al 1998, fino alla sua realizzazione e distribuzione. Questo non solo per questioni produttivo-distributive, ma anche perché il lavoro sulla sceneggiatura ha previsto una scelta oculata del cast e un lungo soggiorno in Senegal. Girato in digitale, per esigenze di economia che però vanno anche a favore dell'intensità delle immagini, e terminato nel 2004, il film è stato presentato solo nel 2006, fuori concorso, alla Mostra del Cinema di Venezia.

Come quella di Maselli, l'opera è stata definita a volte documentario, a volte docu-fiction, ma rappresenta l'esperienza opposta a *Civico 0*. È il tentativo di usare una storia d'invenzione, scritta e sceneggiata da De Seta stesso anche se modificata strada facendo con il contributo dei protagonisti senegalesi, come se fosse un documento autentico, cioè una testimonianza di vita. Nella fattispecie, la realtà si incarna nell'odissea del giovane Assane che, raggiunta la costa siciliana, riesce fortunosamente a evitare il rimpatrio e inizia da clandestino la sua risalita della penisola.[60] Lo schema del viaggio verso nord come "cammino della speranza", che permette il racconto di varie situazioni e di tipologie diverse di relazione tra italiani e

[60] Dopo la fuga all'arrivo e lo sfruttamento del lavoro nero nelle campagne di Villa Literno, Assane arriva a Firenze, ospitato da una cugina ormai troppo occidentalizzata per i suoi principi di musulmano osservante. Poi a Torino, dove alla fine sembra poter trovare una sistemazione e un riscatto sociale. Dopo vari mestieri infatti viene assunto come operaio e ottiene il permesso di soggiorno, anche grazie all'aiuto di Caterina, insegnante di italiano per stranieri, di cui Assane accudisce il fratello disabile. Alla fine, dopo avere subito, insieme a Caterina e a un altro amico, un'aggressione da parte di un gruppo di teppisti, il giovane sceglie di tornare in Senegal, dove il film si conclude.

stranieri, ricalca quello di *Pummarò* e quanto già osservato rispetto alla tradizione del genere melodrammatico. Ma a questo aspetto si aggiunge, come dato originale, lo sforzo di De Seta per avvicinarsi e comprendere la cultura dello straniero. Il dilemma di Assane tra la necessità di integrazione nella nuova società e il legame con la tradizione e i valori della sua terra d'origine si risolve infine con la decisione di tornare in Senegal dove, nella terza e ultima parte del film, egli può mostrare al pubblico occidentale la sua identità e i suoi modelli ispiratori, incarnati nell'anziano maestro il cui discorso chiude il film e ne esprime la morale, rivendicando la diversità e, implicitamente, la superiorità etica dei neri rispetto ai bianchi, quantomeno in questa fase storica.

Le dichiarazioni di De Seta sono esemplari dell'atteggiamento rigoroso con cui il vecchio regista si è dedicato al progetto del film. Egli afferma:

" [..] E' una grossa responsabilità, perché bisogna dire la verità. A questo poi bisogna aggiungere che tanto cinema si muove su un piano virtuale, mentre noi, raccontando la realtà, non potevamo operare scelte diverse da quelle che abbiamo fatto. [..]"

Inoltre, riguardo al suo approccio con una cultura altra, giustamente sostiene che

"[..] è finito il tempo in cui ogni cinematografia stava chiusa nel suo steccato e al massimo si confrontava con gli altri. Io sono dovuto andare in Senegal a lavorare con senegalesi che spesso interpretavano a modo loro quello che avevo scritto, e questo all'inizio mi ha anche irritato, poi ho capito che ero nel loro paese, a raccontare le loro storie, non potevo far altro che considerarli co-autori. Non c'è più la figura dell'artista demiurgo che ha già tutto in testa prima: è stata una scoperta che abbiamo fatto strada facendo."

Riguardo all'autenticità della rappresentazione dei personaggi, e dunque al problema della lingua:

"Gli interpreti senegalesi sono tutti presi dalla vita, perché dovevano parlare l'italiano; [..] Djbril (*Assane nel film* ndr) lavorava come operaio a Firenze, pur essendo laureato, poliglotta ed esperto di computer. [..] (ma) quando il protagonista incontra il cugino, ad esempio, era impensabile che parlassero italiano. [..] Il film è per il 60% recitato in lingua senegalese; il miglior complimento che mi hanno fatto è stato dirmi che poteva essere il film di un regista senegalese."

Se da una parte in queste dichiarazioni suona vagamente ambigua la distinzione tra film di finzione in cui si rappresenta una realtà virtuale e quelli in cui si "dice la verità", tuttavia De Seta mostra di avere colto perfettamente i nodi cruciali della difficoltà di raccontare l'altro, in particolare quando sottolinea la necessità di abbandonare l'idea dell' "autore demiurgo", per diventare co-autore del racconto insieme ai protagonisti stranieri. Eppure nella pratica proprio il finale tradisce la posizione del regista, che prende la parola per bocca di Assane e del suo maestro ed esprime così un personale giudizio negativo sulla sua/nostra società da una parte, mentre dall'altra offre una paternalistica approvazione ai valori di una società solo in apparenza meno evoluta. Se nelle immagini del Senegal, ma anche in quelle iniziali della Sicilia, emerge il De Seta narratore etnografico, quando si arriva al dialogo finale e il maestro africano dice:

"Ma noi non siamo inferiori .. siamo diversi nel modo di sentire, di vivere e non vogliamo diventare come loro .. (i bianchi ndr)"

diventa forte l'impressione di una caduta nel didascalismo. Malgrado dunque le sue stesse premesse teoriche e sebbene il regista, per esempio diversamente da Maselli, non abbia mai voluto farsi paladino di un cinema militante,[61]egli non riesce a sfuggire a un meccanismo tanto sedimentato nel tempo quanto per lui inconsapevole, che porta a rappresentare le dinamiche del rapporto tra italiani e immigrati con "[..] una certa superficialità a volte tendente al manicheismo" e con "una evidente componente didascalica".[62]

[61]Si veda in Ciprì e Maresco, *Vittorio DeSeta - Lo sguardo in ascolto* (1995, 42', video), conversazione con De Seta e Goffredo Fofi:
Fofi: "La maggioranza degli autori nel passato congiunge estetico e politico. Per De Seta, estetico ed etico (come il Rossellini cinematografico). L'immagine è al servizio della tensione morale o religiosa o sociale in senso lato. [..]"
DeSeta: " Questi due approcci non solo non ci sono più, ma manca anche l'esigenza, la nozione, di questo tipo di approccio."
[62] L.Ottocento, in *Quaderni del CSCI 2012*, p.218

Nel caso di De Seta, regista di film difficili e sperimentali ma certo non superficiali,[63] è interessante scavare nella contraddizione e chiedersi come sia possibile che le intenzioni dell'autore e il risultato oggettivo del suo lavoro siano così distanti. Le carenze di sceneggiatura, che pure sono evidenti, non sembrano una motivazione sufficiente a spiegare le cadute nello stereotipo, chiaramente riferibili a una carenza di elaborazione culturale in senso più lato e profondo. In contrasto con le sue intenzioni e con la sua stessa storia professionale, il messaggio di De Seta sembra offrire inconsapevolmente un esempio di "buonismo", cioè quell'atteggiamento di tolleranza generica e superficiale che, dalla metà dei novanta, viene convenzionalmente associato all'agire "politicamente corretto". Tale tolleranza, e questo è il punto, si manifesta di solito nei confronti di "categorie" di qualunque specie, e non di singoli individui o identità. Il "buonismo", sebbene fondato su valori etici e non politici, ripropone in definitiva una visione ideologica della realtà che infatti, nell'ambito dell'immigrazione, a una sinistra politica priva di idee forti e che prende aprioristicamente posizione "a favore", contrappone una destra opposta e speculare, dalle soluzioni drastiche e rozze, ma ugualmente semplificatorie e poco praticabili. Accade dunque che anche le critiche a questi film siano spesso strumentalizzate e mentre gli aspetti negativi sono enfatizzati dalla politica "di destra" ostile alla migrazione, nella critica "di sinistra" l'interesse e l'importanza del messaggio, tanto più se unito, come in questo caso, al rispetto per l'autorità e la storia del regista, porta all'eccesso opposto di decisa e indiscriminata approvazione. [64]In realtà, a mio avviso, anche gli ideologismi e i manicheismi dell'Italia eternamente divisa in fazioni

[63] Si veda il caso di *Un uomo a metà* (1966)

[64] R.Silvestri, *Il Manifesto*, 1 settembre 2006 : "Pianti e applausi per *Lettere dal Sahara*. Un trionfo per Vittorio De Seta [..] alle prese con il film che aspettavamo da tempo, con l'emigrazione «clandestina» in Italia. L'odissea tragica e eroica di un giovane studente africano, costretto a cercare lavoro in Italia, delle sue sofferenze lì e qui, della sua imprevedibile forza e ricchezza, lì e qui, ha entusiasmato il pubblico".

contrapposte sono solo una con-causa della debolezza intrinseca di questi film, che risiede anche nel fatto di essere privi di modelli di riferimento per la realtà che si vuole rappresentare. Nel caso della relazione con lo straniero "extra-comunitario" i modelli precostituiti sono solo quelli del vecchio colonialismo, con cui l'Italia non ha saputo finora fare i conti, evitando prima di tutto di interrogarsi sulla propria identità/diversità nazionale.[65]

Stanno in questo groviglio di contraddizioni non sciolte i motivi profondi che impediscono a De Seta di capire che il Senegal non è confrontabile con la Sardegna di Orgosolo, e che è impossibile riuscire ad assumere il punto di vista di uno straniero assoluto, semplicemente in nome dell'antico motto fondante della cultura occidentale per cui: "*homo sum, humani nihil a me alienum puto*".[66] Di nuovo quindi attraverso il cinema della migrazione si evidenzia una sorta di debolezza culturale, che attraversa tutti gli strati sociali ma in cui l'aspetto generazionale incide particolarmente.

Nessuna analogia con i precedenti autori invece può essere istituita nel caso di **Ermanno Olmi**, l'ultimo dei "grandi vecchi" a confrontarsi con il tema, che con *Il villaggio di cartone* costruisce un film di struttura teatrale, molto intellettualistico ma intenso, presentato alla fatidica Mostra di Venezia 2011. Arrivando al termine del percorso cronologico, egli gode del vantaggio di aver potuto meditare sugli errori altrui, ma anche di avere a disposizione un punto di vista che, per paradosso, mi azzarderei a definire privilegiato. È il punto di vista di un autore cattolico, che accoglie i migranti per spirito di carità senza cercare di costruire una condizione di

[65] Per un'analisi aggiornata della situazione italiana, inserita nel contesto della ricerca internazionale in termini di *color blindness* e razzismo oltre che colonialismo e cinema post-coloniale, si veda il contributo riassuntivo di L.De Franceschi, "Cantiere aperto ai non addetti ai lavori. Note a mo' di introduzione", in *L'Africa in Italia, op.cit.,* pp.25-63.

[66] P.Terenzio Afro, *Heautontimoroùmenos* (Il punitore di sé stesso), v.77.

immedesimazione e di proiezione narcisistica nei loro confronti. Lo spirito cristiano dell'occidente si identifica invece nei conflitti dell'anziano sacerdote protagonista il quale, inizialmente recalcitrante, accetta che gli stranieri si rifugino nella sua chiesa in abbandono, mentre riflette sul passato e sul senso della sua lunga missione sacerdotale: "Ho fatto il prete per fare del bene, ma per fare del bene non serve la fede".[67] Scegliendo un impianto scenografico di tipo teatrale, il regista si pone su un piano chiaramente metaforico e si libera così dagli obblighi del realismo, costruendo un discorso simbolico ricco di sfumature, dove la critica alle ultime leggi sull'immigrazione non ha le forme immediate e cronachistiche, per esempio, del contemporaneo *Terraferma*, ma si richiama all'eterna contraddizione di Antigone tra "legge di natura" e "legge della città". Olmi recupera senso all'idea della banalità del male come dovere spersonalizzante, attualizzata nell'indifferenza del sacrestano e nella battuta del militare (Alessandro Haber), che dice: "Non sono io che faccio le leggi, le faccio solo rispettare", a fronte della crescita di consapevolezza del vecchio sacerdote. Un altro punto a favore di Olmi rispetto agli altri maestri suoi coetanei consiste nel fatto che, pur sviluppando anch'egli un tema coerente con gli interessi che lo hanno accompagnato lungo tutto il corso della carriera, nel tempo ha cambiato completamente stile, passando dal realismo documentario fino all'attuale tendenza a

[67] Il film si svolge tutto nel chiuso di una chiesa in via di smantellamento e nell'attigua sacrestia e appartamento del vecchio parroco, anch'egli al termine del suo soggiorno e presumibilmente avviato a una casa di riposo per religiosi. Nella notte, l'edificio viene occupato da un gruppo di immigrati clandestini, che cercano un rifugio dalle intemperie e dalla caccia all'uomo che le autorità hanno organizzato contro di loro. L'idea dell'illegalità trattiene il prete dall'offrire solidarietà immediata, come si evince dai discorsi tra lui e l'africano che ha pensato di condurre i migranti nel rifugio della chiesa. Mentre all'esterno rimbombano rumori di tuono, o di spari, all'interno gli immigrati riorganizzano lo spazio, raccontano le loro storie e il sacerdote, dopo l'iniziale atteggiamento pilatesco, lentamente scopre il suo vero ruolo e quello della sua chiesa, fino a respingere direttamente i tentativi di funzionari e militari che cercano di convincerlo a consegnare i clandestini, disposto a non cedere a costo della vita.

costruire apologhi o, se si vuole, parabole, che riflettono sulla presenza del sacro e il suo significato nella società contemporanea.[68]

Sotto questo aspetto, anche chi mal sopporta l'atteggiamento da anziano predicatore che il regista si è ritagliato, deve dargli atto di aver saputo leggere i cambiamenti e forse, per quanto con esiti alterni, di averli saputi interpretare in profondità, con gli strumenti del cattolicesimo sociale, più di quanto al momento non sappia fare la cultura laica. Mi pare inoltre di vedere, nella chiarezza di questa disposizione ideale, un parallelo diretto con l'efficienza dell'organizzazione pratica degli aiuti agli immigrati gestita e finanziata dalla rete cattolica di solidarietà della Caritas. Sotto un profilo più specificamente narrativo, infine, a proposito del problema cruciale dei meccanismi di identificazione con lo straniero e dell'assunzione del suo punto di vista nel racconto, Olmi è forse tra i pochi della generazione dei padri ad avere le idee molto chiare anche su questo, fin dai tempi del confronto tra gli impeti rivoluzionari di *Novecento* e la cristiana rassegnazione dei contadini bergamaschi de *L'Albero degli zoccoli*. Il regista ha rievocato infatti le polemiche di allora con parole che sembrano perfettamente attinenti anche al problema degli immigrati:

"Bertolucci ha una collocazione sociale, intellettuale, culturale, che è propria della borghesia e della cultura elevata; [..] quindi non può che guardare a quel mondo contadino – che probabilmente ha intravisto ma che certo non ha vissuto da contadino – attraverso ciò che ne ha letto nei libri. Se c'è qualcuno non sufficientemente preparato per parlare del mondo contadino sono gli intellettuali dell'accademia, perché non sanno cos'è quel mondo. Ci fu una polemica tra me e Moravia, il quale diceva che nel mio film soltanto il cavallo si ribellava alle angherie del padrone. Bernardo [..] ha capito benissimo che la sua era una visione che partiva da un angolo di osservazione esterno – non estraneo: esterno – al mondo contadino. [..] E, se l'osservo dall'esterno cosa vedo? Vedo il padrone cattivo, vedo il contadino che prega, vedo il contadino che si ribella, vedo quello che sventola la bandiera rossa; ma le ragioni profonde di quel che accade non le so, non le capisco. [..]"[69]

[68] Il tema è stato in parte già sviluppato in *Centochiodi* (2007), anche se a mio parere in modo più artefatto e meno convincente.

[69] In Libro-intervista a cura di Daniela Padoan, *Ermanno Olmi, il sentimento della realtà*, ed.S.Raffaele, Milano 2008, p.31-32.

Il parallelismo tra contadini e immigrati non è azzardato: bisogna infatti ricordare che anche il mondo contadino italiano, fin oltre il secondo dopoguerra, non aveva voce nella società, non solo per lo sfruttamento cui era sottoposto, ma anche nel senso letterale del termine: non parlava una lingua comprensibile oltre una cerchia socialmente e geograficamente ristretta, né tantomeno ha mai prodotto documenti scritti. Se alla complicata galassia del mondo contadino italiano sostituiamo quella degli immigrati, pur con le debite differenze, possiamo avere un'idea dell'isolamento socio-culturale dei migranti e forse qualche indizio sui motivi per cui il cinema italiano fatica a rappresentarli.

Detto questo, tuttavia, l'importanza di Olmi in rapporto ai film sulla migrazione non risiede tanto in un film, quanto nel lavoro che, a partire dal 1982, anno di fondazione del suo Laboratorio/Scuola di regia chiamato Ipotesi Cinema, lo ha visto come maestro di autori esordienti, alcuni dei quali particolarmente importanti per la filmografia della migrazione, come Maurizio Zaccaro e Giorgio Diritti, ma anche Agostino Ferrente.[70]

2. 2b. I "giovani maestri", ovvero la generazione di mezzo

Diritti (*Il vento fa il suo giro*, 2005) e Ferrente (*L'orchestra di Piazza Vittorio*, 2006), appartengono alla generazione emersa a metà del 2000 di cui si tratterà in seguito, ma il lavoro di **Maurizio Zaccaro**, autore defilato e poco conosciuto,[71] è fondamentale

[70] Ipotesi Cinema è tuttora attiva e tra i suoi allievi ha avuto anche Francesca Archibugi, Giacomo Campiotti, Giuseppe Piccioni.

[71] Zaccaro, classe 1952, milanese, è sceneggiatore, regista di film e documentari, direttore della fotografia e dal 2011 anche produttore indipendente (FreeSolo Production). Nel 1991 ha vinto il David di Donatello come miglior regista esordiente con *Dove comincia la notte*. *L'Articolo 2* ha vinto il Premio Solinas 1992 come migliore sceneggiatura, mentre *Il Carniere* ha vinto il premio Amidei alla sceneggiatura 1997 e il premio Sergio Leone ad Annecy 1997. Nel corso del primo decennio del

per gli anni novanta e si può senz'altro considerare, insieme a quello di Amelio e Mazzacurati, il contributo più importante di cui dar conto tra i registi della generazione di mezzo o dei "giovani maestri", secondo la definizione di Vito Zagarrio.[72] Per coincidenza, tra l'altro, anche Maurizio Zaccaro ha partecipato alla Mostra di Venezia 2011 presentando il documentario *Il Foglio Bianco*, girato sul set di *Il villaggio di cartone*, che rappresenta il suo regalo per celebrare gli ottant'anni di Ermanno Olmi e insieme una riflessione sul mestiere del cinema. A proposito di questo documentario, lo stesso Zaccaro afferma:

" [..] ho cercato di cogliere gli aspetti più misteriosi e intimi del lavoro di un regista ma non solo. Quello che mi interessava veramente non era documentare la "macchina cinema" bensì tutto quello che la nutre, a cominciare dagli incontri con i personaggi che Olmi andava infaticabilmente cercando per comporre il cast che ora dona volti e voci alla sua opera. [..]"[73]

La cura del cast denota attenzione per il singolo e la sua individualità e rispecchia lo sforzo di interazione con l'altro evidente ne *L'Articolo 2* (1993), forse il primo film che si pone in modo lucidamente obiettivo e rispettoso di fronte alla narrazione di una cultura straniera, senza cercare un'impossibile immedesimazione ma aiutando lo spettatore a misurare il grado di affinità ed estraneità tra due contesti culturali. In questo senso, Zaccaro si segnala per sensibilità e capacità di approfondimento, ma soprattutto, verrebbe da dire, per la precocità con cui riesce non solo a raccontare lo straniero ma a tratteggiare i limiti e le meschinità degli italiani, quando ancora i suoi

---

Duemila ha lavorato soprattutto per fiction e mini-serie televisive, mantenendo una visione del mondo che si potrebbe definire cattolica nel senso letterale di ecumenica, molto affine a quella di Olmi. Si veda in particolare il film tv *Un dono semplice* (2000), co-produzione italo-tedesca Rai - KirchMedia, con Virna Lisi nelle vesti di una suora missionaria in India. Il suo più recente lavoro per il cinema è un documentario: *Adelante petroleros. L'oro nero dell'Ecuador* (2013)

[72] V.Zagarrio, Noi e l'altro. Cinema e immigrazione nel New-New Italian Cinema, in *Studi Emigrazione/Migration Studies*, n.169, Gennaio-marzo 2008, pg.54.

[73] Dalla scheda di presentazione dello stesso Zaccaro per la serie di proiezioni allo Spazio Oberdan di Milano, 2-6 novembre 2011, alla prima delle quali ha presenziato anche il regista. http://oberdan.cinetecamilano.it/film/un-foglio-bianco/

colleghi non trovavano le parole per dire tutto questo. Non disponevano cioè, come si è già osservato, né di un retroterra culturale di riferimento, né di modelli cui ispirarsi. *L'Articolo 2* aggiunge un nuovo tassello, questa volta in positivo, agli elementi caratterizzanti dei film sulla migrazione. Qui si può cioè cominciare a scoprire l'ignoto e la diversità nelle sue caratteristiche autentiche, sebbene la seconda parte del film, più centrata sul rapporto con la burocrazia e le istituzioni italiane, ricada in un certo didascalismo buonista e di maniera.[74] Per cominciare, il titolo si riferisce all'articolo 2 della Costituzione, in base al quale

"La Repubblica riconosce e garantisce i diritti inviolabili dell'uomo, sia come singolo sia nelle formazioni sociali ove si svolge la sua personalità, e richiede l'adempimento dei doveri inderogabili di solidarietà politica, economica e sociale".

Questo articolo vincola al rispetto dei diritti umani non legati al diritto di cittadinanza e tocca una corda che diverrà via via più sensibile per l'immigrazione nell'Italia contemporanea, sebbene agli inizi degli anni novanta, quando la Bossi-Fini è ancora lontana, non sembrano esserci gravi problemi sulla sua interpretazione e

"[..] gli italiani, inclusi i poliziotti, funzionari di dogana e giudici, hanno sullo schermo un atteggiamento semmai imbarazzato, non persecutorio."[75]

In Italia infatti Said è ben inserito nell'ambiente di lavoro, un ambiente solidale con lui perché autenticamente operaio e perché tutto maschile. Con i suoi compagni si

[74] Said è un immigrato algerino che lavora nell'edilizia dalle parti di Milano. È un operaio stimato e apprezzato dai capi e dai colleghi, mentre la moglie e i due figli, chiusi nell'appartamento di periferia in cui vigono le regole, e la lingua (con sottotitoli) della tradizione araba, soffrono maggiormente lo sradicamento sociale. In più, Said ha anche un'altra moglie e altri tre figli, rimasti nel villaggio d'origine con gli anziani genitori di lui. Quando però il padre muore e non c'è più ragione di rimanere in Algeria, nonostante Said tergiversi la seconda moglie vuole raggiungerlo con gli altri figli. In una buia serata di pioggia Said viene pestato da due giovinastri, che lo buttano fuori dalla cabina telefonica dove, per l'ennesima volta, intendeva chiamare l'altra moglie per convincerla a rimanere in Algeria. Non avendo più notizie del marito, la seconda moglie parte e sbarca a Genova, dove iniziano i problemi legali, dal momento che si richiede il ricongiungimento familiare a un coniuge che, tuttavia, ha già una legittima moglie convivente. Durante la conseguente azione legale, un avvocato fornitogli dal sindacato, donna e quindi guardata con diffidenza dal protagonista, non riesce a far valere del tutto le ragioni di Said, del quale alla fine vengono accettati gli usi tradizionali, salvo prevedere che le due donne, sebbene legittimamente coniugate, vivano in case diverse. Tuttavia l'ingiunzione non avrà seguito, perché Said muore in un incidente sul lavoro.

[75] T.Kezich in *Corriere della Sera*, 12.11.1993

esprime in un buon italiano, venato da un accento padano tra il bresciano e il bergamasco. A differenza dei colleghi di lavoro, non fa battute volgari e irrispettose sulle donne, ma quando questi vengono a sapere che ha due mogli lo guardano con una certa invidia, facendone quasi oggetto di ammirazione. Al di fuori dell'ambiente di lavoro invece le note stonate della vita di una famiglia proveniente da una diversa cultura sono evidenti. Nonostante debba praticare la virtù della pazienza, ripetere continuamente di essere algerino e non marocchino, e lasciarsi dare del tu dalla cassiera al supermercato, nella società italiana indubbiamente c'è posto per un lavoratore come lui, mentre non è proprio così per il figlioletto che deve uscire dall'aula nell'ora di religione e che combatte con ingenue bugie il razzismo serpeggiante tra i compagni di scuola. Non è così nemmeno per la figlia adolescente, che ha finito la scuola dell'obbligo ed è relegata in casa perché il padre non vuole mandarla a lavorare come parrucchiera. D'altra parte, sebbene il capo-cantiere rassicuri Said: "Qui hai gli amici e il sindacato", fuori dall'ambiente di lavoro anche per lui, maschio adulto, la situazione può diventare pericolosa.

L'ingiustificata aggressione di cui egli è vittima, per quanto senza gravi conseguenze fisiche, segna la fine dell'equilibrio tra i due mondi paralleli in cui vive con la sua famiglia. Fino a questo punto infatti anche il film è avanzato in modo lento ma essenziale e denso nel racconto delle due diverse realtà, alternando le vicende della famiglia in Algeria: "Devo avere una casa più grande se vieni e poi chi bada ai miei genitori*?",* con quelle della famiglia in Italia, intorno alla quale vengono prefigurati per cenni sintetici alcuni *topoi* relativi alla condizione delle cosiddette "seconde generazioni".

Nella seconda parte del film quando, dopo l'arrivo dell'altra moglie con gli altri tre figli e l'accusa di bigamia, la descrizione lascia il posto all'azione, non tutto sembra

funzionare nelle scelte drammaturgiche. In questa parte l'aspetto più interessante, riguarda il modo con cui le mogli e i figli organizzano la loro convivenza e cercano di costruire uno spirito di comunità nel piccolo appartamento, mentre l'evoluzione della contesa legale procede con accelerazioni e dilatazioni. C'è la scelta dell'avvocato-donna fornitagli dal sindacato, che egli inizialmente rifiuta solo in quanto donna, salvo poi rivelarsi la classica passionaria kamikaze che ingenera il rifiuto dei giudici, e certamente lo ingenera anche nello spettatore, per la sua caratterizzazione macchiettistica. La questione è infine risolta con un compromesso all'italiana, grazie al quale a Said, in quanto musulmano, è permesso di avere due mogli anche in Italia, purché non vivano sotto lo stesso tetto. Il finale è tragico e un po' gratuito, con la morte del protagonista in un incidente sul lavoro di cui non si sentiva la necessità, se non per annotare l'ultima sottile denuncia del modo grossolano con cui la nostra società si accosta alle altre culture, visto che sul coperchio della bara foderata di seta nella quale Said tornerà in Algeria luccica un crocifisso di bronzo.

Sicuramente *L'Articolo 2* è il primo film che, come si è detto, permette di iniziare a scoprire l'ignoto, contribuendo a quel valore aggiunto di conoscenza culturale e antropologica connaturata a queste opere, seppur ovviamente vincolata alla loro qualità estetica, per cui solo se ben girate e recitate acquistano valore di testimonianza. Ne *L'Articolo 2* è questo il caso, in particolare, delle parti che raccontano la vita della famiglia nell'appartamento milanese, negli spazi angusti su cui la macchina da presa incombe e che sono insieme un nido e un rifugio in cui ritrovare le proprie abitudini per Said, ma sono anche la prigione delle sue donne. Sono certamente una costrizione mal sopportata per la figlia adolescente, della quale possiamo intuire le future difficoltà, mentre rimaniamo curiosi a scrutare le espressioni impercettibili sul volto delle due mogli, che in superficie mostrano la

rassegnazione di chi ha accettato senza discutere il proprio destino, ma che non riusciamo a capire fino in fondo. Nulla di questo arriverebbe allo spettatore senza l'abilità del regista e, non ultimo, degli attori.[76]

Qualche anno dopo, con *Il Carniere* (1997, Zaccaro completa il suo discorso sul tema delle differenze culturali, e della sostanziale incapacità di riconoscerle e rispettarle anche da parte degli italiani meglio intenzionati. Non si tratta propriamente un film sull'immigrazione, ma ne rappresenta la situazione complementare e simmetrica, focalizzando l'attenzione sul comportamento degli italiani all'estero in una situazione tragica e clamorosa, eppure per loro colpevolmente inaspettata, come la guerra dei Balcani. È la storia di tre amici che, come ogni anno, vanno a caccia in quella che ancora chiamano Yugoslavia e improvvisamente si ritrovano in un luogo ostile e sconosciuto. Vi è descritta impietosamente la superficialità degli italiani, che non sanno decifrare i segnali di pericolo e non riescono nemmeno a immaginare le reali condizioni di un paese del quale conoscono bene i luoghi, ma di cui non si sono mai interessati davvero.[77] Il film, girato in presa diretta e con maggiore ampiezza di mezzi rispetto al precedente, ha avuto numerosi sceneggiatori, tra cui Marco Bechis, oltre al regista stesso, e forse ciò non gli ha giovato. In modo simile a *L'Articolo 2*,

[76] Sull'importanza e la difficoltà del casting "etnico" si comincia in questa fase a interrogarsi. Dice in proposito Tullio Kezich "[..] Dei bravissimi attori africani ci piacerebbe saperne di più, ma nelle 18 pagine del dépliant distribuito dalla Mikado [..] non c'è una parola. Che cosa dovrebbero fare questi protagonisti trascurati per inguaribile eurocentrismo? Appellarsi all'articolo 2?" In *Corriere della Sera, cit.,* 12.11.1993 .

[77] Renzo (Antonio Catania), Paolo (Massimo Ghini) e Roberto (Roberto Zibetti), arrivano in Bosnia, che loro continuano a chiamare Jugoslavia, come ogni autunno per una partita di caccia. Ma Boris, il loro solito capocaccia, inspiegabilmente non c'è. Nella casetta tra i boschi è rimasta la figlia Rada a sostituirlo. Dai boschi ogni tanto si sentono spari improvvisi e uno di questi ferisce Paolo a una gamba. Trasportato all'ospedale già pieno di feriti della città più vicina, prima l'interrogatorio della polizia e poi la vista della città tra sirene, spari e incendi, mette gli amici di fronte alla realtà: è l'autunno del 1991 e in Jugoslavia è cominciata la guerra civile. Gli italiani si trasferiscono in un hotel in disfacimento, dove si è rifugiata la maggior parte degli stranieri, sotto il tiro dei cecchini appostati sui palazzi di fronte. Qui conoscono anche un giornalista sportivo italiano (Leo Gullotta), che è la voce fuori campo del racconto a posteriori di tutta la vicenda.

ritroviamo in un certo senso la divisione in due parti, delle quali la prima, meglio riuscita, si concentra sulla psicologia degli sprovveduti italiani e sul viaggio verso il cuore di tenebra dell'occidente contemporaneo. In un crescendo di tensione il percorso li porta sempre più profondamente dentro al paese e dentro alla tragedia, in un clima di crescente tensione, finché il colpo di fucile che ferisce uno dei tre e li costringe a raggiungere la città li mette di fronte alla realtà della guerra. La seconda parte, nell'albergo assediato dove sono rinchiusi altri stranieri, sebbene più complessa e ambiziosa risulta meno convincente. Tutta la vicenda, fino al rientro in Italia dalla Sarajevo sotto le bombe, viene raccontata attraverso il personaggio interpretato da Leo Gullotta, giornalista sportivo anch'egli bloccato lì dalla guerra, il quale tuttavia sembra narrare anche cose che non poteva sapere, lasciando il sospetto di qualche incongruenza nella sceneggiatura. Ciò nonostante, il film rappresenta un notevole esempio di cinema civile e con l'opera precedente di Zaccaro forma una sorta di dittico dello spaesamento. In entrambi i film è evidente lo sforzo di attenzione e rispetto per lo straniero, raccontato nella sua specificità e risalta con evidenza il fatto che l'accettazione della diversità altrui realizza in primo luogo le condizioni per riflettere sul "noi", collocando in una dimensione esterna più oggettiva anche l'immagine del soggetto/protagonista/spettatore. In questo senso Zaccaro è un modello per una nuova fase di cinema civile e insieme per un'auspicabile attitudine socio-culturale se, come afferma De Bernardinis,

"Cinema civile [..] è soprattutto un viaggio nei meandri della psiche di una società, di una cultura, in un dato momento storico. … la rappresentazione, così, della scena psichica di un corpo sociale determinato."[78]

Questa è l'attitudine che informa anche *Lamerica* di **Gianni Amelio**, una pietra miliare, uscito un anno dopo *L'Articolo 2* e all'epoca non del tutto apprezzato in

[78] F.DeBernardinis, "La frontiera del cinema civile", in *Micromega* 6/2012, p.13.

patria, ma compreso profondamente all'estero, anche dalla critica non specialistica.[79] Non solo qui l'approccio a un rinnovato cinema civile sembra raggiungere il suo culmine proprio confrontandosi con questo tema inedito, ma la figura di Amelio come regista rappresenta il modello di autore cui in questo periodo si vuole guardare, lontana dall'iconoclastia di Moretti e direttamente legata, per sua stessa ammissione, alla tradizione dell'ortodossia neorealista.[80] Le ampie analisi dedicate all'insieme della sua opera, oltre che a *Lamerica* in particolare, autorizzano a evitare una dettagliata ricognizione del film, per sottolineare in particolare alcuni aspetti, a integrazione del discorso complessivo così come finora si è sviluppato.[81] Si potrebbe dire infatti che, mentre il film di Zaccaro si occupa delle differenze sincroniche tra culture, secondo una visione in seguito particolarmente enfatizzata riguardante il cosiddetto "scontro di civiltà", Amelio aggiunge al tema una profondità storica fino

[79] "*Lamerica*, the best new Italian film to reach our shores in years, is shot in CinemaScope, the format of epics, wide-screen adventures and sweeping American vistas. But the harshly impressive landscapes in Gianni Amelio's powerful movie belong to a country we haven't been allowed until now to see on screen. [..]Amelio, who made the stunning "Stolen Children," is a master. His haunting images have a stately elegance that put one in mind of both John Ford and Bernardo Bertolucci. But he also has roots in neorealism: except for Lo Verso and Placido, his cast is composed entirely of nonprofessionals. [..]Amelio's eloquent but unsentimental humanism asks us to reconsider our relationship to the wretched of the earth. Though his film, which won the Felix Award as the best European Film of 1994, will obviously have a special resonance for Italians, it's no less relevant to America in 1996, in the grips of anti-immigrant fever. Don't miss this beauty of a film." D.Ansen, "Into the Darkest Albania", in *Newsweek*, January 28 ,1996.

[80] Si veda: A.Cristiano, "Gianni Amelio,s Retrieval of Neorealist Values for a Cinema of Social Progress" (pp.117-179), in *Contemporary Italian Cinema: Images of Italy at the Turn of the Century*, Polypus Publishing 2007.

"[..] Amelio's cinema is a successful return to the spirit of a traditional cinematic style, neorealism, in a contemporary reality." (p.25). L'autore riporta anche le parole di Amelio che, alla conferenza stampa per la presentazione alla Mostra di Venezia de *La stella che non c'è* (2006) ebbe ad affermare: "Ho un maestro, che credo sia il maestro di tutti, che è Rossellini, che ci ha insegnato che lo sguardo è uno sguardo morale, e difficilmente può separare le due cose, cioè il cuore e la ragione [..]." in A.Cristiano, *op.cit.,* p.177 .

[81] Oltre all'analisi di A.Cristiano, riguardo a *Lamerica* in particolare si veda: G.Amelio, *Amelio secondo il cinema: conversazione con Goffredo Fofi*, Donzelli 1994. Tra i contributi recenti in italiano sull'intera opera di Amelio: E.Martini, *Gianni Amelio*, Il Castoro Cinema n.221, Ed. Il Castoro 2007; S.Gesù (a cura di), *Raccontare i sentimenti. Il Cinema di Gianni Amelio*, G.Maimone editore, Catania 2008.

ad allora inesplorata.[82] Oltre al respiro epico e alla potenza iconografica dell'invasione dal mare, a questo film si deve infatti la prima chiara connessione non solo tra la nuova immigrazione e il nostro passato di emigranti, ma anche tra il nostro passato colonialista e gli equivoci ancora non risolti legati a questo ruolo. Un aspetto che nel caso dell'Albania diventa simbolicamente esemplare, sia per ciò che il personaggio di Spiro/Michele incarna rispetto al passato, sia per le nuove tematiche suggerite dalla denuncia del neo-colonialismo catodico presente nel film, elemento più determinante, in prospettiva, dei tentativi affaristici dei mediocri truffatori come Gino. L'Albania dunque ben si presta alla verifica della vulgata corrente lungo tutto il ventennio qui considerato, per cui gli italiani non sono razzisti e, con i popoli europei del bacino orientale del Mediterraneo in particolare, si sentono "una faccia, una razza"[83]. Crollate insieme al fascismo le ambizioni imperiali, non è stata però mai scalfita la narrazione di lunga durata con cui la "grande proletaria" ha costruito l'equivoco del buon italiano "diversamente colonialista" rispetto alle grandi potenze coloniali del Novecento e a cui si è sempre attenuta, al di là di ogni evidenza.[84] Semplicemente in base a questa osservazione, si comprende come anche lo scarso sviluppo dei cosiddetti *post-colonial studies* in Italia possa divenire una chiave importante per spiegare molte carenze e debolezze nella capacità di rappresentazione

[82] La prospettiva storica è associata a una precisa scelta stilistica. L'uso del Cinemascope intende richiamarsi alla tradizione filmica e insieme serve a distanziare lo sguardo del regista/narratore, che vuole mantenersi esterno al racconto, senza identificazione con gli albanesi. Non ultima caratteristica, il Cinemascope contribuisce a dare al film il suo passo "epico". Si veda L.Rascaroli, "Gianni Amelio: emigration and instability in post-modern times", in W.Hope (a cura di), *Italian Cinema. New Directions*, NSEC 1, P.Lang 2005, pg.268.

[83] Espressione ricorrente anche in *Mediterraneo* (1991) di Salvatores, qui riferita ai greci.

[84] Per una testimonianza diretta del punto di vista albanese sugli sbarchi di quel periodo, e dell'approccio delle istituzioni italiane a questa emergenza, si veda il documentario di Daniele Vicari *La nave dolce* (2012).

dell'altro nel cinema.[85] Inoltre si comprende come il tema del post-colonialismo sia strettamente connesso al discorso psicanalitico sull'identità sociale.

In realtà, l'analisi dei film sulla migrazione del ventennio 1990-2010 mostra che il nesso tra colonialismo, responsabilità storiche e identità collettiva in Italia nel discorso culturale corrente rimane inesplorato, o per meglio dire ignorato, attraverso un meccanismo di rimozione che si estende a ogni ambito del carattere nazionale. Ne *Lamerica,* i due protagonisti Gino e Fiore non rappresentano certamente la società italiana nel suo insieme, ma sono indicativi di un ampio gruppo sociale, caratterizzato da un'identità troppo debole per affrontare i mutamenti della società post-moderna. Di qui la necessità di connotare come negativo e "inferiore" il gruppo altro con cui entrano in relazione per cui,

" [..] In this power relation between self and "other", in *Lamerica* Albanians should play the role of uncivilized supremacy. Amelio, however, gives this predictable narrative structure an unexpected twist, and the Albanian society becomes a revealing mirror for the young entrepreneur."[86]

Questa osservazione contiene indubbiamente la chiave del meccanismo psico-sociale che ha caratterizzato in varia misura l'atteggiamento dell'italiano medio nel corso dell'ultimo ventennio. Costui, chiuso in un crescente provincialismo culturale ma lusingato dal progresso economico, che ha rinforzato una stima nelle proprie possibilità scarsamente fondata sulla reale conoscenza di sé, davanti all'immigrazione ha messo in atto un atteggiamento di rifiuto istintivo, tipico di tutte le comunità che si sentono minacciate dall'avvento degli "altri". A differenza dei principali paesi

[85] Per un approfondimento teorico di sintesi sul percorso degli studi post-coloniali che analizzano i temi de *Lamerica* in prospettiva filosofica e psicanalitica, che a partire da Hegel, attraverso Fanon, Sartre e Lacan arrivano ai contributi più recenti e si collegano agli studi di genere, si veda: Veronica Pravadelli, "Identity, Masculinity, and Postcolonial Scenarios" in Gianni Amelio's Lamerica (1994), in Sabine Schrader and Daniel Winkler (a cura di), *The Cinemas of Italian Migration.etc.*, Cambridge Scholars Publ., 2013, pp. 31-40.

[86] Cristina Furlan, "Italy and *Lamerica*: the Road of Remembrance", in L.Bolton and Ch. Siggers Manson (a cura di), *Italy on Screen. National Identity and Italian Imaginary*, NSEC 9, Peter Lang AG, Bern 2010, p.26.

occidentali tuttavia, il passato degli italiani si specchia forzatamente in quello degli stranieri che essi vorrebbero rifiutare, e questo è il paradosso cruciale che Amelio, figlio di un emigrato in Argentina, ha voluto rappresentare.

Sembra logico pensare a un legame diretto tra questa rimozione del passato particolarmente evidente nella società italiana degli ultimi vent'anni e la rigida chiusura opposta alle esigenze di fluidità della "società liquida" post-moderna.[87] Il che rimanda alla sostanziale arretratezza e impreparazione strutturale alle sfide globali esplosa in tutta la sua gravità dopo il 2010, in seguito alla crisi economica, e insieme all'incapacità da parte del cinema di rappresentare in profondità il percorso di questa crisi.

Il messaggio di *Lamerica* dunque è rimasto isolato senza dare frutti, come può provare un film minore, dalle tematiche speculari ma svolte, per così dire, con la scarsa profondità che appare fin qui il difetto principale dell'attitudine collettiva, anche nella generazione più giovane. Si tratta de *L'Italiano* (2001) di **Ennio De Dominicis**,[88]regista, autore del soggetto originale e co-sceneggiatore, insieme a Vauro Venturi e Marialuisa Fusconi, nonché co-produttore. Il film, finanziato dal contributo ministeriale, nonostante la cura formale della sua realizzazione col suono in presa diretta e gli arrangiamenti musicali di Cammarere, dimostra come i temi e le immagini di Amelio nel giro di pochi anni siano diventati sostanzialmente degli stereotipi e luoghi comuni privi di spessore. L'inquadratura iniziale peraltro ripropone "la nave di Amelio".[89] Siamo nel porto di Bari il giorno 8 agosto1991, all'arrivo della

[87] Secondo Z.Baumann "The postmodern problem of identity is primarily how to avoid fixation and keep options open", citato da Furlan in "Italy and *Lamerica*", *op.cit*., p.25

[88] De Dominicis ha realizzato quest'unico film, ma ha continuato come produttore e distributore dell'agenzia Mediaplex, per cui distribuisce, tra gli altri, *Balkan Bazaar* (2010), ultimo film del regista albanese residente in Italia Edmond Budina.

[89] In realtà la carretta arrugginita de *Lamerica* si chiamava Partizani, e richiama la nave del primo sbarco di massa in assoluto, avvenuto il 25 febbraio 1991 e immortalato anche in *Aprile* di Moretti, che

Vlora, carica di 20.000 albanesi. Tra loro c'è anche Giorgio "l'italiano", così chiamato da sempre perché nipote di un alpino abruzzese. Per lui questo sarà il primo di numerosi viaggi, in una storia di partenze e respingimenti che lo porta a venire più volte rimpatriato e ogni volta a tornare, scendendo un gradino più basso della scala sociale e insieme delle proprie aspettative di felicità. Ci vengono mostrati solo il primo e l'ultimo di questi episodi. Nel primo, sbarcato dalla Vlora, Giorgio riesce a sfuggire ai controlli e a raggiungere via mare l'Abruzzo, in cerca del presunto nonno italiano. Il nonno è morto, ma il villaggio isolato dell'Appennino sembra un rifugio sicuro ed egli decide di fermarsi, grazie soprattutto all'aiuto del boscaiolo Silvestro (Luca Lionello) che gli dà lavoro, ma con cui, a causa dell'amore per Luisa, finisce per ingaggiare una contesa rusticana che lo costringerà di nuovo alla fuga. Nella seconda parte del film, otto anni dopo, Giorgio non è più buono, onesto e affidabile ma, indurito dall'esperienza, sbarca su un gommone di malavitosi e per ripagarsi il viaggio deve lavorare per il giro della prostituzione, così che anche lo spettatore viene messo di fronte alle crudeltà e alle miserie della nuova tratta delle schiave.

Il film suggerisce dunque una precisa traiettoria di vita del personaggio, che si richiama all'idea dell'"extra-comunitario" rappresentato come un buon selvaggio, secondo un criterio profondamente neocolonialista, per quanto mascherato in modo più o meno sapiente. La sua "corruzione" infatti, da subito presentata come un destino ineluttabile, è però implicitamente imputata al mondo occidentale, che da tempo ha perduto certi valori di bontà e generosità ancora presenti nelle società meno opulente. Il giovane straniero (qui peraltro "etnicamente" per metà italiano) arriva da noi

significativamente si chiamava Lirìa (Libertà). L'arrivo della Vlora di agosto però è diventato in assoluto il più famoso, perché, come racconta l'ottimo documentario di Daniele Vicari *La nave dolce*, vincitore del Premio Pasinetti a Venezia 2012 (cf. nota 104 pg.37), è stato lo sbarco più imponente mai avvenuto, quello con cui sono arrivati personaggi poi divenuti noti sia qui che nella loro patria, come il ballerino Kleidi Kadiu, e anche un primo assaggio di come lo stato italiano fosse impreparato a fronteggiare l'emergenza migranti.

ingenuo e fiducioso, alla ricerca dell'Italia che ha visto alla TV, dalla quale ne ha anche imparato la lingua. Si mette nei guai proprio per questo suo candore quasi incosciente e per l'invidia degli italiani (soprattutto quando c'è di mezzo una donna). D'altra parte, come suggerisce la seconda metà del film, a controbilanciare il rapporto con l'antagonista italiano c'è almeno un connazionale che invece è "naturalmente" cattivo e che è in combutta con italiani cattivi, trafficanti di donne e armi.

Questi spunti narrativi contenuti nella trama de *L'Italiano* si ritrovano sviluppati, in tutto o in parte, in molti film del filone migratorio dall'est europeo e ben presto hanno fatalmente costruito un cliché melodrammatico, sempre meno capace di uscire dalla convenzionalità. La ricerca di uno sguardo oggettivo finisce per diventare di maniera, così come i dettami del neorealismo aggiornato all'epoca della docu-fiction. *L'Italiano* in particolare termina con un cinegiornale d'epoca, che mostra lo sbarco nel porto di Durazzo dei soldati italiani nel 1939. Nella scena finale si richiama quindi l'inizio di tutto, capovolgendo esattamente l'impianto de *Lamerica* di Amelio.

Questi espliciti riferimenti rendono inevitabile il confronto tra le due opere, mostrando come, nella maggioranza dei casi, i grandi temi storici e civili connessi al fenomeno dell'immigrazione e che *Lamerica* ha lasciato intravedere non abbiano trovato in seguito una voce adeguata, o piuttosto non siano stati nemmeno colti nella loro profondità. In altre parole, salvo poche eccezioni, si evita di affrontare il fatto che la possibilità di ritrovare un'identità cinematografica d'impegno civile, comporta la necessità preliminare di indagare a fondo l'identità socio-culturale e storica del paese, provando a liberarla da stereotipi e *cliché* sedimentati.

Per l'analisi di questa particolare condizione del cinema italiano e del suo rapporto con la società, la figura chiave tra i registi della generazione di mezzo,

particolarmente sensibile ai temi dell'impegno politico e della militanza, è certamente **Marco Tullio Giordana**. Il suo unico film dedicato al problema dell'immigrazione, *Quando sei nato non puoi più nasconderti*, viene realizzato nel 2005, oltre dieci anni dopo *Lamerica*, ma si inserisce in una filmografia costantemente caratterizzata dall'impegno sociale.[90]Se quindi si può dire che egli arrivi buon ultimo, tra gli autori suoi coetanei, a occuparsi di migranti, tuttavia fornisce un esempio interessante per riflettere su ciò che sembrano impedire una lettura limpida e non equivoca della realtà migrante, fuori e dentro il racconto cinematografico.

Prima di tutto grazie a Giordana è possibile approfondire il complicato rapporto tra cinema civile, di cui il regista si è accreditato nel tempo come un nuovo campione ortodosso, e ideologia. In realtà, al pari della maggior parte dei registi di questo periodo, egli tende a guardare con sospetto la classificazione di *political cinema* per il suo lavoro. Ciò da una parte è giustificabile con la necessità di sottrarsi a etichette troppo rigide e condizionanti, in un paese in cui, come si è ampiamente sottolineato, nella lettura critica dei prodotti culturali il manicheismo ideologico è sempre sembrato prevalere. Dall'altra parte inoltre la presa di distanza in questa fase risponde a comprensibili esigenze commerciali, nel timore che l'impegno civile sia interpretato come una scelta di campo politica e possa portare alla perdita pregiudiziale di una consistente fetta di pubblico. Nondimeno, questa negazione risulta in tutta evidenza ingenuamente nominalistica e contraddittoria, dal momento che poi è lo stesso Giordana a rivendicare la funzione civile del suo lavoro, quando per esempio ricorda

[90] M.T.Giordana è nato a Milano nel 1950. Ha raggiunto il successo internazionale con il film *La meglio gioventù* (2003), che la Rai aveva prodotto senza distribuirlo, fino alla vittoria al festival di Cannes, dove il regista lo aveva portato autonomamente.

che grazie al suo film su Peppino Impastato si è riaperto il relativo processo di mafia.[91] Egli afferma in un'intervista:

"Premetto che "cinema impegnato" è un modo di dire molto riduttivo, evoca una brutta simbiosi tra cinema e ideologia, come se il cinema fosse uno strumento pedagogico, un'arma di persuasione. Per me l'ideologia non è altro che falsa coscienza, il cinema dovrebbe essere tutto il contrario. Dovrebbe fare mondo a sé, navigare in un altro mare, come diceva Burkhardt: politica e cultura sono due potenze nemiche."[92]

Ma il suo discorso sembra una dichiarazione d'intenti abbastanza generica e poco convincente, quasi come una *excusatio non petita*.

In merito alla posizione di Giordana e al suo rapporto con la cultura progressista, un interessante spunto di riflessione viene dalla recente analisi proposta da Emanuele D'Onofrio, che prende in esame i contenuti di *Quando sei nato non puoi più nasconderti, Pasolini, un delitto italiano* (1995) e *La meglio Gioventù* (2003). D'Onofrio sostiene che, in questi ultimi due film di più definito tema politico, il regista adotta alcune strategie di rappresentazione oggettivamente ideologiche,[93]allo scopo di costruire una nuova immagine della sinistra, unita e riformista, e di educarne i suoi componenti. Egli afferma peraltro che proprio in *Quando sei nato non puoi più nasconderti* questa strategia "ideologica" trova la sua conferma, perché può servirsi più esplicitamente della presenza dell'"altro" in funzione proiettiva:

"the clearest example of this ideological strategy, common to all three films, is the representation of the "other"; in different ways this archetype is the pre-text (that is an "unexplored" text) for the construction of a sense of homogeneity within that audience. According to a notion of *impegno* which, rather than describing the intention of a single author, reflects the contractual nature of the relationship between artists and society [..]"[94]

[91] Il film è *I cento passi* (2000). Dichiarazioni contenute in "Oltre l'indignazione, la speranza. M.T.Giordana in conversazione con F.DeBernardinis", *Micromega* 6/2012, p.172
[92] In Oltre l'indignazione, la speranza.ecc*., ibid.,* p.173.
[93] E.D'Onofrio, "Memory, Identity and Ideology:Marco Tullio Giordana and *impegno* in the Second Republic", in W.Hope (a cura di), *Italian Film Directors in the New Millenium*, cit., p.76
[94] E.D'Onofrio, *op.cit*., p.86.

Sebbene quella di D'Onofrio possa apparire una lettura altrettanto rigidamente "ideologica" e unilaterale del lavoro di Giordana, essa evidenzia la più recente mutazione del problema del rapporto tra "intellettuali e potere", così com'è riaffiorato nel discorso pubblico dell'ultimo ventennio. Ancora una volta inoltre dimostra come il tema dell'immigrazione rappresenti una cartina di tornasole infallibile per mettere in luce le debolezze della società e del cinema, quando l'incontro con l'altro è usato in funzione strumentale, non solo ai fini della crescita del protagonista, ma addirittura di un intero gruppo sociale.

Quando sei nato non puoi più nasconderti è indubbiamente un film a tema, che per ammissione del suo autore si propone in prima istanza l'analisi sociale del fenomeno migratorio, intenzionato a toccarne tutti i punti più sensibili, dall'arrivo sulle carrette del mare, al trattamento dei migranti nei cosiddetti Centri di Permanenza Temporanea, alle condizioni di degrado della loro vita nelle periferie urbane, soprattutto per i soggetti più indifesi come i minori. Tutte queste e altre situazioni sono descritte nel libro-inchiesta dal titolo omonimo di Maria Pace Ottieri, raccolte direttamente dall'autrice in vari luoghi della penisola, da Lampedusa a Gorizia, passando per le grandi città come Milano. Per poter riproporre alcune delle vicende del libro, scelte appunto per illustrare i principali momenti del calvario degli immigrati, sia nel viaggio d'arrivo sia nella loro permanenza in Italia, Giordana e i suoi sceneggiatori Rulli e Petraglia, giustamente non vogliono né possono fingere il punto di vista degli immigrati e cercano una strada all'apparenza più corretta e verosimile. Afferma infatti il regista:

"Non è il punto di vista degli stranieri perché l'avrei inevitabilmente falsato, ma il nostro in rapporto a loro, a come sono accolti o respinti dalle istituzioni. Per questo ho scelto il punto

di vista di un bambino, figura innocente senza idee precostituite, che essendo di Brescia è abituato agli stranieri e non ne ha paura."[95]

Il tredicenne Sandro, figlio della media borghesia industriale bresciana, diventa così il tramite tra noi e gli altri, vivendo in prima persona un'avventura di viaggio che è un romanzo di formazione. I modi con cui tutto questo accade però, risultano contorti e sembrano escogitati con un po' di fatica proprio per permettere al racconto di non tralasciare nessuna delle fasi canoniche connesse alla vulgata della condizione migrante. Il film inizia a Brescia, terza città italiana, dopo Milano e Roma, per numero di stranieri,[96]ma presto si sposta nel Mediterraneo, dove Sandro cade di notte dalla barca a vela in cui è in vacanza col padre e un amico e, in modo miracoloso, altamente simbolico eppure francamente inverosimile, non annega, bensì viene salvato dallo scafista di una "carretta del mare" che si tuffa e lo ripesca. Si ritrova così a viaggiare su un barcone insieme a persone provenienti da ogni parte e a venire anch'egli rinchiuso, all'arrivo, in un centro di accoglienza.

"Da lì in poi, un improbabile plot e una altrettanto improbabile storia d'amore con una ragazzina immigrata che si fonda comunque sulla non comunicazione tra le etnie, i popoli, e forse gli individui. Anche in questo caso il tema dell'"altro" inteso nel senso degli studi "postcoloniali" si sposa con il tema dell' "altro" inteso in senso psicanalitico."[97]

Questa impossibilità di comunicazione, dove solo il giovane Sandro cambia e riesce a far tesoro dell'esperienza vissuta, conferma d'altra parte la tesi di D'Onofrio, per cui Sandro rappresenta la "coscienza ideale" della borghesia illuminata e riformista.[98]Su

[95] Intervista contenuta nella edizione Homevideo del film.
[96] Brescia è la città più popolosa della Lombardia dopo Milano ed è seconda solo a Milano come percentuale di stranieri in Lombardia, terza su scala nazionale dopo Roma. Tra le altre città capoluogo, dietro Brescia seguono Torino e Bergamo. Le statistiche precedenti il 2008 indicano in Brescia la città europea col minore tasso di disoccupazione, il che spiega la presenza massiccia di manodopera straniera.
[97] V.Zagarrio, "Noi e l'altro. Cinema e immigrazione nel New-New Italian Cinema", in *Studi Emigrazione.Migration Studies*, CSER, n.169, gennaio-marzo 2008, pg.55.
[98] "Overall the distinction between "us" and the "other" in the film remains clear and firm, the latter becoming the external instrument for Sandro's *Bildung*. Through this character, Giordana portrays the evolution of our "ideal conscience". Indeed [..] the "other" becomes a form of pre-text - an "already given" text- in the *Bildungsroman* of a new reformist conscience", in E.D'Onofrio, *op.cit.*, pg.84.

questa base si confermerebbe quindi la tendenza già sperimentata ne *Lamerica*, ma in quel contesto denunciata e tutt'altro che coltivata, per cui:

"In Italy as well as in colonial cultures, the use of the 'other' stereotype for the construction of identities has been a common practice."[99]

L' "improbabile plot" prosegue con Sandro che si rifiuta di andarsene dal centro di accoglienza senza i suoi amici rumeni Radu e Alina. Così i genitori non solo accettano di ospitare in casa anche i due giovani, che dicono di essere fratello e sorella, ma si attivano per poterli adottare, mentre cresce la tenera simpatia tra Sandro e la ragazzina, nonostante la barriera linguistica che li divide.[100]La vita tranquilla e protetta della provincia sembra poter assorbire anche i giovani emigrati, quando di nuovo all'improvviso tutto si interrompe, questa volta perché Radu costringe Alina a fuggire dopo aver derubato la famiglia. Sandro però non si rassegna, scappa di casa e riesce infine a ritrovarla a Milano in uno squallido appartamento.

In effetti davvero troppo per un solo film, dove lo spettatore fatica a seguire l'ennesima avventura, tanto più che, di nuovo, c'è del miracoloso nel ritrovamento della piccola amica. L'ultima parte è praticamente un altro film (un terzo film?), per quanto ci consegni nuovi spunti di riflessione interessanti non tanto forse rispetto al rapporto noi/l'altro, quanto sulle caratteristiche dello stile e del linguaggio filmico di Giordana. Riguardo al viaggio a Milano giustamente D'Onofrio sottolinea:

"This journey is represented in the film as a descent to hell; Sandro-Orpheus reaches the city's periphery and climbs the main gate of the immigrant's camp which is covered with

[99] E.D'Onofrio, *op.cit*., pgg. 84-85.

[100] L'attenzione al linguaggio, inteso nel senso letterale di uso della parola, è forse l'aspetto più interessante del film, del resto anticipato già nel titolo. Il personaggio di Alina è praticamente muto e non sappiamo quanto corrisponda all'immagine che Sandro si è fatto di lei. Come spiega Elena Benelli: "*She is unable to access language and to speak, and if she does so, she follows her alleged brother's orders. Without the possibility of hearing her story, viewers cannot access the migrant's world and are kept outside of it, like Sandro himself*" da:E.Benelli, "The other from another shore: Identity at sea in *Quando sei nato non puoi più nasconderti*", in G.Russo-Bullaro (a cura di), *From Terrone to Extra-comunitario, op.cit*., pg.228.

Berlusconi's electoral posters - unambiguously linking these nightmarish living conditions to right-wing immigration policies - and enters."[101]

Il valore simbolico della scena è espresso dalla sua raffinatezza stilistica. La macchina da presa segue Sandro rimanendo di spalle e mostra con i suoi occhi lo squallore del luogo. Non c'è nessuna sottolineatura musicale, ma solo i sussurri degli squarci di vita intravisti nelle stanze che egli oltrepassa, fino a quando raggiunge quella in cui trova Alina e a fatica la convince a seguirlo e a fuggire. Il finale rimane aperto, ma l'ultima scena vede i due ragazzini seduti insieme sul marciapiede e richiama quella de *Il Ladro di bambini*, dove però la camera era all'altezza dei protagonisti, mentre qui li riprende dall'alto, in qualche modo sottolineando la distanza dello spettatore dai personaggi. Un finale aperto ma insieme piuttosto confuso, perché troppi elementi sono stati allineati senza una chiara connessione narrativa. Tramite il filo conduttore del giovane protagonista, il film sembra quasi volersi porre come una sintesi complessiva, mettendo insieme tutti i temi sociali collegati all'immigrazione anche attraverso l'assemblaggio del materiale che il cinema ha già molto praticato in opere precedenti. Come si è visto molte cose alludono ad Amelio, a partire dalla scelta di un protagonista ragazzino, ma soprattutto da quella di far sperimentare all'italiano il viaggio dei migranti, tema su cui però nei dieci anni intercorsi tra *Lamerica* di Amelio e il film di Giordana ci sono state altre variazioni interessanti, per esempio con *Tornando a casa* (2001) di Marra.[102]Le atmosfere dell'ultima parte poi, nella Milano della periferia degradata, ricordano il Soldini di *Un'anima divisa in due* (1993), sebbene la giovane straniera in quel caso

[101] E.D'Onofrio, *op.cit*., pg.85.
[102] Vincenzo Marra fa parte dei registi che chiamo "novissimi", perché emersi alle soglie del 2000 e in un contesto economico-produttivo completamente cambiato. Per un'ampia ricognizione di gran parte dei film citati e connessi al passaggio del Mediterraneo, tra cui il film di Marra oltre che di Giordana e De Seta, si veda Áine O'Healy, "Mediterranean Passages: Abjection and Belonging in Contemporary Italian Cinema", in *California Italian Studies* 1 (1), 2010, (http://escholarship.org/uc/ismrg_cisj)

fosse Rom. Inoltre, nel calderone dell'incomunicabilità e del concetto di "alterità", Giordana infila anche la differenza tra nord e sud nazionale, decidendo che i "cattivi" scafisti siano meridionali e dunque anch'essi "altri" rispetto a Sandro, che ne intuisce, più che capire, il dialetto.[103] Anche la presa di coscienza di Sandro è ambigua, perché certamente egli ha acquisito la consapevolezza che può avere solo chi vive un'esperienza sulla propria pelle, ma verrebbe da pensare che in fondo per lui, su tutti, non fosse poi così necessaria. Fin dall'inizio infatti lo vediamo avere un rapporto assolutamente paritario col suo compagno di scuola di colore e con uno dei numerosi operai africani del padre, che è suo amico e lo aiuta a guardare il mondo fuori dalla posizione doppiamente protetta di ragazzino benestante e "bianco": "Ma dài Sandro, chi è che vuole fare il ladro!" esclama l'amico operaio, con parole profetiche rispetto alla vicenda di Radu e Alina, confessando all'incredulo Sandro, che gli fa domande sulla cattiva fama degli stranieri, di aver rubato egli stesso per necessità appena arrivato in Italia. Sempre a lui Sandro chiede il significato della frase continuamente ripetuta da un anziano di colore incontrato sotto i portici di piazza Vittoria, frase che dà il titolo al film e che poi in qualche modo lo aiuterà a sentirsi meno estraneo nel centro di accoglienza.[104]All'opposto, l'atteggiamento del ragazzino successivo al viaggio per mare è inficiato dall'innamoramento per Alina, e dunque perde forza rispetto al problema centrale dell'accoglienza dell'altro.

Di fatto, la parte forse narrativamente più riuscita del film, un percorso inedito che non si è avuta la volontà di seguire, riguarda proprio la situazione sociale di questa

[103] A questo proposito osserva Benelli: "*The procedure of ethnically marking the two scafisti, even if disturbing, somehow projects an other-ing that is a common point for everybody in the ship. For Sandro, everybody on board is an Other but, at the same time, all migrants are others as he is to them and as he is to himself.*", in "The other from another shore etc.", *op.cit.*, pg.231.

[104] *Ebar Soraya iti dogon* in mandingo significa appunto *Quando sei nato non puoi più nasconderti* ed è il nome intero di Ebar Yekubu, giovane immigrato della Sierra Leone sbarcato a Lampedusa, lo stesso dell'uomo incontrato da Sandro sotto i portici di Piazza Vittoria a Brescia, nella scena iniziale del film.

"Italia che diventa timidamente multietnica."[105] Una provincia ricca del profondo nord, dove però le tradizioni del cristianesimo sociale e il benessere economico, nonostante le apparenze, non hanno creato troppe lacerazioni nel rapporto con la forza lavoro "extra-comunitaria", contenendo gli estremismi della Lega e favorendo quantomeno una tollerabile convivenza tra italiani e migranti.

A dispetto dunque delle intenzioni del regista, e della quantità di temi toccati lungo il percorso, il film non riesce a trovare un respiro ampio e un carattere originale, mentre non sfugge all'impressione di "politicamente corretto" che sconfina nella retorica, come pure a un certo accademismo stilistico. Di nuovo, anche sotto questo profilo, un'affermazione di Giordana può essere illuminante sul rapporto tra intenzioni e risultati:

> "[..] ho iniziato il film con una carrellata sulla magnifica piazza della Vittoria a Brescia andando da destra a sinistra e non viceversa come è canonico fare, proprio per sottolineare la volontà di guardare le cose da un altro punto di vista. Ma chissà quanti se ne sono accorti.. [..]"[106]

Certamente ci si accorge della cura che arricchisce il racconto attraverso simboli e metafore visuali, prima fra tutte la bellissima e lunga scena in "effetto notte" della caduta in acqua del protagonista, fotografata da Roberto Forza, dove il mare si trasforma in una specie di liquido amniotico propedeutico a una rinascita, oppure la già citata raffinatezza stilistica della parte finale. Come sottolinea Elena Benelli nella sua analisi del linguaggio filmico del regista utilizzando il concetto di focalizzazione teorizzato da Genette, nel film la focalizzazione interna (*when viewers see the world through Sandro's I/eye*) ed esterna (*when viewers see the world through the filmmaker/narrator's eyes and Sandro is a character among others*), sono

[105] Francesco Alfani, recensione in http://www.cinemadelsilenzio.it/index.php?mod=film&id=671
[106] Intervista in edizione Homivedo, *cit*.

chiaramente differenziate.[107] Questo gioco di sguardi tuttavia non sfugge a un'impressione di ricercatezza un po' cerebrale, che non riesce a mettersi al servizio della storia. Lo spettatore non può che prendere atto della complessità di un problema che peraltro ben conosce, senza che nulla gli venga offerto per formulare nuove riflessioni o letture della realtà.

Queste conclusioni, da una parte, portano acqua alla tesi di D'Onofrio, che individua l'ideologismo di Giordana nel fatto di essere il cantore della borghesia illuminata e progressista, una specie di buonismo auto-riferito, dove l'unica idea originale, e quasi un'aggravante, sta nel fatto che gli stranieri non sono i "buoni" della storia, ma funzionali a sollecitare una riflessione narcisistica degli italiani sulla propria appartenenza e ruolo sociale. D'altra parte tuttavia dimostrano, a onore del regista, come anche in questo caso, oltre che nei film precedenti e nel successivo *Romanzo di una strage* (2012),[108]egli rifugga da interpretazioni superficiali e consolatorie, e non tema di rischiare letture non convenzionali di vicende che hanno profondamente segnato e ancora condizionano la storia nazionale.

Il film di Giordana offre anche il destro per approfondire un ultimo tema significativo emerso nella coscienza sociale e culturale in questo ventennio e anch'esso sottolineato dai film sull'immigrazione, cioè quello del localismo. Gli autori delle due generazioni fin qui considerate infatti, quando non sviluppano le vicende legate ai migranti intorno al *topos* del viaggio, le collocano di solito nel contesto dello spaesamento

[107] "Thanks to a very accurate and planned visual strategy, the film director imposes on spectators a double occupancy: viewers have to experience Sandro's estrangement from his own point of view, from the inside, but at the same time they will carry the cinematic experience in their own personal diegetic world". In E.Benelli, "The other from another shore ..", *op.cit.*, pg.222

[108] *Romanzo di una strage* rievoca la vicenda della bomba di Piazza Fontana che nel 1969 ha dato il via alla cosiddetta "strategia della tensione". Anche questo film è stato salutato come opera impegnata politicamente ma insieme fonte di polemiche per le scelte del regista rispetto all'attribuzione delle responsabilità sia materiali che politiche dell'attentato. In proposito si veda la citata conversazione del regista con Flavio De Bernardinis in *Micromega*, 6/2012, pp. 173-186.

metropolitano, ambientandole in anonime periferie di Roma, o più raramente a Milano, come per Zaccaro.[109]La Brescia di Giordana conduce lo spettatore alla scoperta di un mondo provinciale abbastanza inedito per il cinema, dove però in questo periodo si comincia ormai a fare i conti anche con le seconde generazioni di immigrati.

2,. 2c. Fra *Terroni ed Extra-Comunitari*. Il caso Mazzacurati

A partire dal Duemila, molti fattori aiutano il cinema a focalizzare l'attenzione sulle numerose piccole patrie in cui l'Italia si è scoperta divisa. Prima di tutto la controversa legge sul federalismo del 1999 che, accordando grande autonomia di spesa alle regioni, favorisce la formazione delle citate *Film Commission* regionali, col risultato di dislocare geograficamente e perciò anche di caratterizzare in senso localistico le sceneggiature, rispecchiando un po' più da vicino la variegata diversità del paese. La sottolineatura di questa diversità è stata naturalmente favorita dalla Lega fin dai suoi inizi, ma ha attraversato gli anni Novanta trovando poche rappresentazioni nel cinema e nella fiction televisiva. Dopo il 2000 invece la consapevolezza delle diversità locali ha avuto maggiore voce anche a livello mediatico, quasi sempre nei termini della imperante commedia, aiutando comunque la presa di coscienza di una diversità italiana come possibile risorsa positiva, quando venga depurata da strumentalizzazioni politiche.[110] La percezione conflittuale delle

[109] Da questa selezione di autori viene escluso Soldini, antesignano dell'attenzione al rapporto con l' "altro" attraverso l'interesse per il mondo rom. Anche se spesso citato come termine di confronto, per economia di scrittura e per la già ampia mole di studi sull'opera del regista, ho scelto di lasciare ai margini il suo lavoro e i temi da lui trattati rispetto alle vicende migratorie degli ultimi vent'anni.

[110] L'operazione è culminata con *Benvenuti al Sud* (2010) di Luca Miniero, remake del francese *Giù al Nord* (titolo originale *Chez les Ch'tis,* 2008) di Dany Boon. Il film è stato campione d'incassi dell'anno e benché non abbia nulla di notevole, al di là dell'ottimo mestiere dei protagonisti, ha avuto grande eco proprio in termini di pedagogia dello spettatore. Gli attori protagonisti, presenti in tutti i programmi della TV generalista per la promozione del film, hanno insistito sempre sul positivo

diversità tra nord e sud d'Italia, chiaramente impostata secondo il modello colonialista di rapporto superiore/inferiore, si è spostata verso l'immigrazione straniera, che ne ha preso il posto come oggetto privilegiato degli attacchi della propaganda leghista e della destra estrema.[111] L'inizio di una presa di coscienza della reciproca diversità come valore è entrato apertamente nel dibattito della cultura di massa in Italia solo in tempi recenti e, come si è detto, si tratta di un traguardo in cui immigrazione e globalizzazione hanno giocato un ruolo sotterraneo ma non secondario, maturato lentamente e affiorato in superficie solo alla fine di questo percorso ventennale, dopo il 2010.[112] Accade inoltre che

"Although Italy's network of regional film commissions provides logistical assistance primarily to directors who hail from other areas of the peninsula, some of the most striking films from the first decade of the new millennium have been made by directors with an intimate knowledge of what are often their home regions."[113]

Un antesignano di questa tendenza prima del Duemila si trova nella "generazione di mezzo" in **Carlo Mazzacurati** (Padova, 1956-2014), che nel suo lavoro si è occupato fin dall'inizio, grazie a questo "intimate knowledge", dell'incontro fra il piccolo mondo della provincia e l'immigrazione,[114] e che dunque può esserne considerato un

---

concetto di "uguaglianza nella diversità". Ne è poi derivato un *sequel* (*Benvenuti al Nord*, 2012), nel tentativo di costruire un filone che però è stato cannibalizzato dal successo dei film di Checco Zalone, totalmente incentrati sul rapporto nord/sud.

[111] Nel rapporto fra contraddizioni interne e migrazione dall'estero è evidente che "*The construction of Southern Italy as the portal of a land of plenty contains an irony that cannot be ignored*." In proposito: Áine O'Healy, "Mediterranean Passages ..", cit., 2010, p.4.

[112] Nel 2011 la massiccia partecipazione alle celebrazioni per i 150 anni dell'Unità d'Italia, ha visto isolate le voci secessioniste della lega più estrema, ma anche quelle dei cosiddetti "neo-borbonici" del sud. Inoltre nelle elezioni politiche del 2013 gran parte dei voti di protesta prima destinati alla Lega Nord sono confluiti in un movimento forse anche più radicale e populista, altrettanto disposto a sfruttare xenofobia e anti-europeismo, ma privo di caratteri campanilistici e uniformemente distribuito su scala nazionale.

[113] W.Hope, *Italian Film Directors .. cit*., pg.12

[114] Figlio della buona borghesia di Padova, anagraficamente e culturalmente vicino ai fermenti politici che hanno caratterizzato quelle zone negli anni settanta e che la biografia e l'opera di Carlotto esemplificano, si laurea al DAMS di Bologna delle origini – quello del Movimento del '77 e di Radio Alice, e gira un primo 16 mm andato perso, *Vagabondi*, nel 1979. Si trasferisce a Roma dove lavora come sceneggiatore (*Marrakesh Express,* 1989) e per caso diventa amico di Moretti. Il suo primo film distribuito, *Notte Italiana* (1987) è anche il primo prodotto dalla Sacher. Oltre a documentari e vario

modello, o se si vuole un "megagenere", secondo la definizione illustrata in precedenza.[115] Nessuna delle sue opere è stata considerata davvero eccellente dalla critica, ma a tutte viene riconosciuto un atteggiamento di sommessa coerenza, il cui filo conduttore è la consapevolezza che porta a rivendicare le proprie radici, identificate in un preciso territorio, e insieme ad aprirsi verso l'esterno senza pregiudizi. Sostiene lo stesso regista:

" [..]. Ho bisogno di un osservatorio piccolo, piccolo come sono piccoli tutti i luoghi; ho bisogno di un territorio riconoscibile dove osservare mutamenti, sentire come si muove la lingua. È importante per me, ma mi sembra di verificarlo in tutte le cose riuscite: l'incontro tra la propria identità e il tutto. Credo che bisogna appartenere e confrontarsi, non riuscirei a fare del cinema in modo astratto e generico, andando ovunque senza appartenere a qualcosa. [..]."[116]

Intorno a questo nucleo di riferimenti emotivamente forte e sempre riconoscibile nel suo lavoro, la critica ha individuato altri caratteri ricorrenti che, nel suo caso, si coagulano principalmente intorno al tema del viaggio. Da questo punto di vista il percorso di Mazzacurati è stato accostato a quello di Soldini, tuttavia, oltre alle evidenti differenze stilistiche, nel milanese Soldini si nota una presa di distanza rispetto alle vicende dei personaggi narrati, nonché un'idea di viaggio come stimolo e scoperta, dove i luoghi stessi producono suggestioni che contribuiscono alla storia.[117] Per Mazzacurati, si parla invece di *road-movie* ispirato al modello americano che ha nutrito la generazione degli anni Sessanta e Settanta, attraverso cui il regista arriva

materiale di testimonianza, tra cui si segnalano le interviste a Rigoni-Stern, Meneghello e Zanzotto, ha girato 10 film, l'ultimo dei quali uscirà postumo nella primavera del 2014.

[115] Cfr. in questo capitolo pg.

[116] Dichiarazione di Mazzacurati nell'intervista a Paolo D'Agostini di Repubblica in occasione della presentazione a Venezia de *La lingua del santo* (2000) e riportata nel blog Corazzata Potemkin il 24 gennaio 2014, giorno precedente il funerale del regista. D'Agostini come omaggio a Mazzacurati riporta le conversazioni avute con lui nel corso degli anni. Salvo diversa precisazione, tutte le dichiarazioni di Mazzacurati presenti nel testo sono derivate da questa fonte.
http://dagostini.blogautore.repubblica.it/ (u.c. 2.2.2014)

[117] L.Rascaroli, "Silvio Soldini: accidental Journeys and the Exoticism of the Other".Si tratta della terza parte, dedicata a Soldini, del citato saggio comprendente anche analisi su Amelio e Mazzacurati, in W.Hope (a cura di), *Italian Cinema*, *cit*.. p.258. Il confronto tra Mazzacurati e Soldini e la citazione del saggio di Rascaroli si trova anche nel più recente, anch'esso citato, *Italian Film Directors* .., Introduction, pp.9-10.

lentamente a ricostruire, secondo il suo personale punto di vista, un paesaggio italiano fino ad allora sconosciuto al cinema.[118] I riferimenti geografici di Mazzacurati, infatti, non ripropongono l'angolo di visuale nord/sud o viceversa, come modello della frattura dell'identità nazionale, bensì quello del nordest che guarda a Roma, o ai paesi della ex-Jugoslavia, da un punto di vista per certi aspetti ugualmente estraneo ed equidistante. Questo rompe per la prima volta in modo deciso la convenzione del confronto nord/sud, sul quale si è incentrato lo stereotipo della divisione nazionale e il modello prevalente di racconto della migrazione, collocando anche l'"altro" straniero in una posizione diversa.[119] La ricostruzione di questo particolare paesaggio cinematografico si realizza inoltre, più che semplicemente *on the road*, attraverso un viaggio di andata e ritorno, che corrisponde alla biografia del regista, tornato ad abitare in Veneto dopo gli studi a Bologna e l'esperienza degli esordi a Roma. Il ritorno a casa quindi, il tema del νόστος dell'eroe che torna con occhi diversi a guardare il paesaggio familiare e che tanto riguarda la condizione migrante, è strettamente legato all'esperienza diretta del regista, anch'egli come tanti italiani un po' migrante in patria.[120]Così, al contrario di Soldini, per Mazzacurati il viaggio non è "accidentale" e il rapporto dell'autore con i personaggi non è motivato da alcuna curiosità per un'estraneità esotica, ma è giocato sempre in termini empatici, di

[118] O quantomeno scomparso dagli schermi italiani fin dagli anni cinquanta. Si veda, di nuovo: L.Rascaroli, "Carlo Mazzacurati, Borderline excursions and the margins of Italian society", in W.Hope (a cura di), *Italian Cinema .., op.cit.*, pg.252-257

[119] "Certain cities and regions have come to embody this stereotypical polarization – the enlightened and productive Northern Industrial Triangle (Milan-Turin_Genoa) versus the rural Sicily of emigration or the Naples of unemployment and criminality, is one such exemple. In contrast with this tendency, Mazzacurati's road films are constructed around a different polarization – East versus West. *Il toro*, *Vesna va veloce*, *L'estate di Davide*, and *A cavallo della tigre* are all based on journeys between these two poles, sometimes within Italy's national borders, other times across frontiers." in Rascaroli, *op.cit.*, p.254.

[120] "Io mi sento un po' ai margini di questo paese. E pazienza se i miei film diventano o no punto di riferimento dei ragionamenti di questo momento. Io percorro una strada che riguarda me e la parte di pubblico interessato. Mi va bene così." Dichiarazione del regista nel 2001, in occasione dell'uscita di *A cavallo della tigre*, in P.D'Agostini, *cit.*, *Repubblica* 2014.

compassione e tolleranza quando non di affinità verso l'"altro", straniero o italiano che sia. In questo senso, nei film di Mazzacurati la visione delle cose e del mondo è, già negli anni Novanta, per così dire emancipata rispetto al resto della produzione corrente. Vi emerge una specie di naturalezza priva di retorica e di soggezione nel raccontare l'altro, identificato semplicemente col diverso rispetto a un contesto dato, e non necessariamente con uno straniero. Anche lo sguardo sulla realtà sociale, il contesto appunto, arriva da un'angolazione non scontata e più adatta a coglierne i cambiamenti in atto, se è vero che

" [..] the Italy presented by Mazzacurati is involved in an arduous search for a new equilibrium. Coming into contact with small-town life, the new economy has stimulated local communities to reassert themselves. [..] The region is the historical setting of postmodern identities and their contradictions. While the invasive power of globalization modifies landscapes, people and traditions, the local community renews its self-image by recourse to the very resources made available by the global system."[121]

Ne deriva che il nesso del rapporto spazio-tempo è determinante, sia all'interno di ciascun film, dove lo sguardo del regista è sempre in rapporto causale con la scelta dei luoghi, sia più in generale nella stessa successione della filmografia. Ciò vale per tutta l'opera di Mazzacurati, ma vale soprattutto per i film in cui lo sguardo dell'autore si allea a quello del diverso/straniero, per offrire un punto di vista eccentrico e illuminante sulla realtà. Questo processo è presente prima di tutto in quella che è stata definita "trilogia dell'est", perché ispirata alla realtà dei flussi migratori che giungono massicci dall'est Europa verso l'Italia proprio attraverso il corridoio del nordest, e che caratterizzano gli anni novanta. Il primo dei tre, *Un'altra vita* (1992), a detta dei critici segna l'ingresso del regista nella fase matura della sua produzione cinematografica. Seguono poi *Il toro* (1994) e *Vesna va veloce* (1996). A

[121] Maria Bonaria Urban, "Cities and Lanscapes: Physical Spaces and Topoi of Identity in Films by Giuseppe Tornatore and Carlo Mazzacurati", in Lucy Bolton and Christina Siggers Manson (a cura di), *Italy on Screen. National Identity and Italian Imaginary*, NSEC 9, P.Lang, Bern 2010, pg.185

questi si aggiunge molto più tardi *La giusta distanza* (2007), il suo film forse più compiuto, e certamente uno dei meglio riusciti nella filmografia sull'immigrazione.

Il primo film, *Un'altra vita*, appartiene ancora alla fase romana del regista. Ambientato in una Roma anonima e insolitamente brutta, dove Saverio (Silvio Orlando), dentista divorziato che vive solo, accoglie Alia, ragazza russa che si presenta una sera al suo studio.[122]Per Saverio, che vive una vita normale ma in una desolata solitudine, Alia diventa presto una presenza importante e l'unico tramite con l'esterno, anche se egli è del tutto impreparato ad affrontare il mondo di violenza e illegalità che scoprirà attraverso e a causa di lei. Il finale è tragico ma aperto, perché evidentemente quel che interessa al regista non è tanto raccontare la storia della donna, quanto mettere in scena un confronto. Tra italiani e immigrati prima di tutto, poi tra italiani diversi fra loro, ma accomunati da una vita vuota o sbagliata. Il film, sebbene ormai quasi introvabile prima della morte prematura del regista, alla sua uscita è stato però apprezzato dalla critica, anche perché senz'altro in anticipo sui tempi. Il suo messaggio è stato chiarito con parole appassionate dallo stesso Mazzacurati:

" [..] Noi abbiamo molta paura degli altri, perché entrano dentro un corpo, che è questo nostro paese, che si dibatte dentro condizioni molto nuove. L'aspettativa di felicità indotta da questo

[122] Il dente scheggiato per curare il quale Alia arriva nello studio di Saverio, insieme ad altri chiari segni di violenza, dicono molto delle condizioni di vita della donna, ma il mattino dopo lei se n'è già andata e si ripresenta solo qualche giorno più tardi chiedendo ospitalità. Alia sfrutta la solitudine e la debolezza di lui e quando sparisce definitivamente, lasciando dietro di sé solo un biglietto inquietante e scritto in un italiano approssimativo, Saverio comincia a cercarla ed entra in contatto con un gruppo di piccoli malavitosi e protettori, capeggiati da Mauro (Claudio Amendola), con il quale stringe una specie di amicizia. Anche la compagnia del gruppo di balordi aiuta a riempire le sere vuote del protagonista, tanto più perché si accorge che Mauro ha un legame con Alia e la sta cercando. Una sera, in presenza di Saverio, una telefonata informa Mauro che Alia è in attesa di ottenere un visto per il Canada e che, insieme ad altri connazionali, si è nascosta in una baracca sulla spiaggia proprio per sfuggire a Mauro, suo sfruttatore ed ex-amante. Il film termina sul litorale laziale, con una specie di resa dei conti tra i due uomini. Saverio, accorso per salvare la ragazza, si scontra con Mauro in una specie di duello nel quale sta per avere la peggio, quando Alia, benché sconvolta, raccoglie dalla sabbia la pistola di Mauro e spara, lasciando a terra morto il suo sfruttatore.

benessere ha deluso tutti. Forse io cerco di raccontare, senza per questo volermi sentire passatista perché invece sono attratto da quello che verrà e ho molta molta speranza, quel molto che si è perso lungo la strada e non andava perduto. Mi sembra di aver raccontato questo: questo senso di perdita."[123]

La vicenda del rapporto tra Alia e gli uomini italiani si collega direttamente al terzo film della trilogia, la storia di Vesna, che arriva in autobus a Trieste da un villaggio della Repubblica Ceca e non riparte con gli altri ma inizia un suo particolare viaggio in Italia.[124] Il suo sogno è molto lontano da quello del muratore Antonio, che invece chiede solo di averla vicina e possibilmente tutta per sé. Dice Vesna

"Quelli che ti vogliono bene, vogliono tenerti sempre con sé .. E alla fine ti fanno soffrire. Io penso invece che la malattia e la morte debbano far soffrire… e la miseria."

Anche qui, come per Alia e Saverio, sebbene in tono più onirico, il finale è aperto, anzi enigmatico, nel senso che il montaggio accelerato della scena in cui Vesna finisce sotto il camion, peraltro con un chiaro riferimento anche stilistico a una delle scene iniziali, quando lei scende ai bordi dell'autostrada da un camion che le aveva dato un passaggio, non permette di vedere in dettaglio l'accaduto. Si sente il rumore della frenata, si vede il traffico fermo e gli automobilisti immobili in un silenzio sbigottito, si suppone la tragedia. Ma l'ultima scena mostra la ragazza risalire la collina dall'altra parte, pronta a riprendere la sua strada in libertà, una delle tante

[123] In Corazzata Potemkin, Intervista del 2000, *cit*., blog di P.D'Agostini.

[124] Vesna rimane in Italia con un programma preciso, o meglio un sogno, quello di diventare abbastanza ricca da aprire un centro fitness. Per questo in patria ha imparato l'italiano, che parla con un accento esotico e gentile, che le dà un'aria raffinata e la fa apprezzare dai clienti. Infatti per guadagnare non può che cominciare a prostituirsi e con vari espedienti percorre la costa adriatica per arrivare a Rimini, la meta che si è prefissata. La vita è dura, nonostante le lettere che scrive a casa piene di bugie sui suoi successi professionali, ma Vesna non demorde, disposta a correre i rischi del mestiere. Nel momento più buio l'aiuta Antonio, un caposquadra muratore (Antonio Albanese) che, dopo essere stato suo cliente, si interessa a lei come persona e le diventa amico, fino a offrirle la convivenza. Vesna ha un'inquietudine per lui incomprensibile, vuole e non vuole l'aiuto e la vita normale e modesta che lui le può offrre, le sue ore sono vuote quando lo aspetta a casa mentre egli lavora indefessamente alla cementificazione della zona. Col passare del tempo anche Antonio sembra avere esaurito la pazienza, è geloso e aggressivo, e i due decidono di separarsi. Lui si offre di accompagnarla in macchina a Milano da un'amica che la ospiterà, ma a causa di un incidente d'auto vengono fermati. In caserma lei è scoperta senza documenti e separata definitivamente da Antonio. Mentre viene trasferita in questura a Firenze per i documenti di rimpatrio, approfittando di una sosta in autostrada, esce dall'auto dei carabinieri e attraversa finendo, forse, schiacciata da un camion.

Vesna che stanno arrivando in quel periodo spinte dagli stessi miraggi, e disposte agli stessi compromessi. Anche qui, inoltre, è nel rapporto uomo/donna che si misura la totale incomunicabilità con lo straniero. Entrambi i film sono venati da un sottile ma preciso discorso di genere, in cui la differenza tra i sessi sembra sommarsi a quella socio-culturale e renderla inesorabile. A *Vesna va veloce*, sceneggiato dal regista con Rulli e Petraglia, Umberto Contarello e Claudio Piersanti, viene imputato un eccesso di pudore, o in ogni caso una prevalenza del "non detto" nella definizione dei personaggi e delle loro vicende, che rappresenta una precisa cifra stilistica dell'autore, ma che talvolta può essere di ostacolo alla comprensione del racconto.[125] È invece unanime l'apprezzamento per la prova degli attori, sia quella di Antonio Albanese, qui alla sua prima interpretazione drammatica, sia quelle degli altri comprimari maschili, tutti presenze ricorrenti quali Silvio Orlando, Stefano Accorsi, Tony Sperandeo, Antonio Catania e infine Roberto Citran, che insieme a Marco Messeri è tra gli attori-feticcio di Mazzacurati.

Tra questi due film, che raccontano lo spaesamento attraverso un mondo straniero e femminile, collocato esattamente a metà anche in senso cronologico, troviamo *Il Toro*, un film di amicizia maschile, di profondo nordest e insieme di viaggio.[126] Quel

[125] " [..] Il disappunto del personaggio di Antonio Albanese, che non la comprende, è lo stesso dello spettatore, un poco snervato da queste ellissi di Mazzacurati che, al solito, credendo di avvicinare un delicato cinema di poesia, leva e non mette dove dovrebbe. Qualche motivazione in più, uno studio psicologico più approfondito non guastava. Eppure tutto questo "non detto" contribuisce a creare una tensione angosciosa, dove non si hanno appigli razionali, morali, giustificativi. […] E' la terza pellicola che Mazzacurati dedica agli incontri/scontri fra est e ovest, la seconda (vedi *Un'Altra Vita*) incentrata su di una ragazza straniera "smarrita" in Italia. [..] il suo tocco dimesso a volte lascia dietro di sé delle zone lacunose, ma molto più spesso riesce a comporre delle toccanti allegorie di un dolore, d'uno spaesamento malinconico." Recensione di Niccolò Rangoni Machiavelli da *Gli Spietati*, rivista di cinema online, http://www.spietati.it/z_scheda_dett_film.asp?idFilm=3538 (u.c. 16.5.2013)

[126] Il toro, di nome Corinto, è davvero un prezioso animale da riproduzione, quinto nella classifica mondiale. L'avventura di Franco Montagner (Diego Abatantuono), licenziato da una cooperativa agricola in fallimento che gli deve dei soldi, comincia quando per vendicarsi ruba Corinto e convince l'amico Loris (Roberto Citran), agricoltore in difficoltà economiche, a seguirlo nell'avventura. Col toro sul camion di Loris, partono verso l'est per andare a rivenderlo in Ungheria. Anche qui il cast maschile è ricco, oltre ai due protagonisti ci sono, tra gli altri, Marco Messeri, Marco Paolini e il

che emerge nel nucleo della storia è una specie di fratellanza tra uomini di pianura, dove i due amici italiani sono soltanto superficialmente il prodotto di una società più "moderna", ma si riconoscono senza sforzo nell'ambiente degli stranieri, grazie ad affinità in grado di superare anche le barriere linguistiche. Nell'insieme, le differenze tra i due viaggiatori e gli abitanti dei luoghi attraversati sono solo esteriori e materiali, sebbene Franco (Abatantuono), il più prono dei due alle lusinghe della visione pseudo-moderna e mercantilistica del mondo, ci tenga a sottolinearle. Nel corso del viaggio però diventa evidente che l'impresa è comunque superiore alle loro forze, cioè al loro livello culturale e sociale di conoscenza del mondo, il che aumenta anche la tensione tra i due amici, andando a incidere sulle reciproche diversità caratteriali. Non a caso la conclusione positiva arriva quando, ormai sfiduciati, si imbattono nuovamente in un mondo nel quale possono riconoscersi e di cui possono comprendere i riferimenti. Così, si svolge alla pari la trattativa finale, ciascuno nella propria lingua, con il capo della cooperativa ungherese, che finalmente comprerà Corinto in cambio di 300 vitelli. La felicità di Franco e Loris all'idea di tornare coi vitelli (dice Loris: "Ma ci regalano trecento vitelli?"), è pari a quella del capo-stalla magiaro, che finalmente ha messo le mani sul toro giusto. Nel film queste somiglianze di fondo sono riflesse anche dai colori dei luoghi e dei paesaggi. Buia è la stalla di Loris della scena iniziale, in cui Franco arriva trascinando Corinto, come ugualmente buia è quella in cui si svolge la trattativa e la vendita di Corinto nella puszta ungherese. Anche *Il Toro*, nonostante il vantaggio di una colonna sonora firmata da Ivano Fossati decisamente migliore rispetto ai film precedenti, soffre di

vecchio Alberto Lattuada. Costoro interpretano gli italiani, quasi sempre un po' avventurieri e al limite della legalità, frequentatori di quelle zone considerate fonte di guadagno facile, sul modello del Gino di *Lamerica* (del quale il film è contemporaneo). Ma gli italiani incontrati per strada, se non per la lingua si rivelano in realtà poco affini ai due protagonisti, che in definitiva hanno rapporti più facili con gli abitanti dei luoghi via via visitati. Ciò è chiaro fin dall'inizio, nell'approccio tra i due amici e la famiglia di contadini croata che li ospita.

una certa discontinuità. Non ci sono dubbi però sul fatto che il discorso di fondo sul rapporto con l' "altro" sia qui complementare ma opposto a quello contemporaneo de *Lamerica*, prendendo atto per la prima volta e riconoscendo una fratellanza transnazionale sulla base di affinità antropologico-culturali. Questo aspetto non risulta sia stato particolarmente colto, ma in compenso si è sottolineato come il tema del film fosse del tutto inedito per il cinema italiano, attraversato dalla vena di bizzarria del viaggio di questi cow-boy che spostano un unico animale, e poi tornano in treno con trecento vitelli. Gli spunti originali e i punti di vista eccentrici sono quindi un carattere distintivo del cinema di Mazzacurati, e il sintomo di un approccio già post-ideologico e post-moderno ai problemi dell'Italia contemporanea, ma è forse proprio la mancanza di un atteggiamento di aperta e decisa denuncia, cosa che in fondo negli anni Novanta ancora ci si aspettava da un regista con le sue credenziali, a condizionare almeno in parte il giudizio sul suo lavoro, a riprova del fatto che il fattore ideologico è un rischio comune per la cultura italiana corrente, non solo degli autori ma anche di critica e pubblico.[127]

Infine, così come si possono istituire parallelismi e analogie tra i due film sulle vicende delle giovani straniere Alia e Vesna, anche lo spaesamento della coppia di amici italiani de *Il Toro* trova un suo corrispondente successivo ne *La Lingua del Santo*(2000),[128]esterno alla "trilogia dell'est" ma anch'esso caratterizzato dal tema

[127] "Come nelle opere precedenti del padovano Mazzacurati, il film parte da un'idea forte, originale, carica di potenziale metaforico - il magnifico e mostruoso toro diventa qui l'emblema del capitalismo (?! *n.d.r.*) - ma il racconto si rivela poi debole e sfrangiato. I temi sono indicati, ma non approfonditi. Manca di energia. Abbonda, invece, come in tanto cinema italiano degli anni '90, un'aria lamentosa di sconfitta, rassegnazione, disorientamento. Musiche di Ivano Fossati. Leone d'argento a Venezia e Coppa Volpi a Citran come miglior attore. Due Grolle d'oro per regia e produzione (Cecchi Gori)." In *Il Morandini*, Zanichelli 2005, p. 571.

[128] La vicenda de *Il Toro* è più legata alla campagna e quesr'ultima all'urbanizzazione. Il "*road-car&bike movie*" dei due protagonisti de *La lingua del Santo* (Antonio Albanese e Fabrizio Bentivoglio) parte da Padova ("*Una delle città più ricche del mondo, fattura quanto l'intero Portogallo, ma se non hai soldi è senza pietà"*).

archetipico dell'amicizia virile, condizionata dalla tendenza alla "*commodification of aspirations*"[129] dell'Italia post-moderna che già era il motore primo anche delle scelte delle giovani straniere. Ritornando allo schema del νόστος, la "trilogia dell'est" sembra rappresentare il viaggio di andata, dove l'esplorazione di un mondo nuovo da parte dei personaggi, sia le due ragazze straniere in Italia che i due amici veneti oltre confine, si associa all'esplorazione del regista che con la sua visione provinciale racconta, in vario modo e in successione, l'esperienza dello spaesamento. Dapprima nella Roma dell'immigrazione, poi nella riviera cementificata e infine nei luoghi oltreconfine, di cultura simile ma di lingua diversa, per poi tornare a casa e alle proprie radici, alla riscoperta e del Nordest. *La lingua del Santo* (2000), commedia amara con un gusto per il grottesco di tradizione monicelliana e un riferimento esplicito al Germi di *Signore & Signori* (1965), è appunto il primo frutto del "ritorno a casa" e l'analisi con sguardo rinnovato degli effetti dei cambiamenti portati dalla globalizzazione sulla vita locale. Qui ancora troviamo due improbabili complici/amici uniti dal senso d'inadeguatezza e fallimento, condizione tanto più grave nel Veneto economicamente prospero e globalizzato, divenuto una

"promised land for the poor from other regions of the world, such as the Africans who in the film make up the workforce on a mushroom farm"[130]

e dove quindi sono ormai solo gli immigrati a occupare l'ultimo gradino della scala sociale. In ogni caso, dal punto di vista che qui interessa, non è tanto importante approfondire le vicende del film, quanto piuttosto sottolineare come sia regionalmente caratterizzato, e come l'idea grottesca e bizzarra, del furto della reliquia di Sant'Antonio da Padova, la lingua del santo appunto, peraltro ispirata a un

[129] W.Hope, *Italian Film Directors .., cit*., pg.24.
[130] M.B.Urban, "Cities and Landscapes .. ", in L.Bolton and Christina Sigger Manson (a cura di), *Italy on screen*, *cit*., p.182.

fatto di cronaca, accentui in prospettiva simbolica la dimensione localistica, perché i luoghi sono essi stessi parte integrante della storia.

La dimensione del rapporto tra elementi locali e stimoli esterni si manifesta col massimo spessore e profondità nel film che fa da coronamento al percorso di Mazzacurati sull'immigrazione, cioè *La giusta distanza*. Girato nel 2007, quindi oltre dieci anni dopo la trilogia, nel confronto con i film precedenti illustra con chiarezza sia l'ennesimo mutamento negli equilibri socio-culturali dei luoghi, soprattutto dovuti alla rapida evoluzione della condizione dei migranti nel contesto locale, sia i cambiamenti, e miglioramenti nell'approccio stilistico dell'autore. Da quest'ultimo punto di vista, il film rappresenta senz'altro la prova della sua raggiunta maturità per qualità di scrittura complessiva. Al risultato contribuisce senz'altro l'apporto di un diverso direttore della fotografia, qui Luca Bigazzi[131]che sostituisce Alessandro Pesci, nel sublimare la funzione narrativa di un paesaggio

"Tra boschi di pioppi e battelli sul fiume, tra reminiscenze di Olmi e Fellini, [..] Un luogo ossessionante eppure familiare, nessun posto e ogni dove, trasfigurato in uno scenario gotico padano dalla musica originale dei Tin Hat" ."[132]

Tra gli sceneggiatori invece spariscono Rulli e Petraglia, sostituiti dalla sensibilità femminile di Doriana Leondeff, anch'essa come Bigazzi tradizionale collaboratrice di Soldini, che ha sicuramente dato maggiore profondità ai personaggi femminili e in generale arricchito di sfumature un film dove pure le nevrosi e il malessere del maschio continuano a essere oggetto di indagine prevalente. Rispetto ai film precedenti inoltre la narrazione si fa meno episodica e diaristica e sebbene qui ci sia

[131] Luca Bigazzi ha cominciato ed è professionalmente cresciuto insieme a Soldini. È unanimemente considerato uno dei più grandi direttori della fotografia del cinema italiano. Oltre a Soldini e Mazzacurati, con cui lavorerà in tutti i film successivi, e alla collaborazione con molti registi interessanti e spesso esordienti, ha curato tutti i film di Amelio, Andrea Segre e Sorrentino, compresa *La grande bellezza*.

[132] Marianna Cappi in *MyMovies* http://www.mymovies.it/dizionario/recensione.asp?id=46950 (u.c. 16.5.2013)

un narratore omodiegetico che racconta la storia in prima persona, il film ha una struttura più solida e complessa, in cui i personaggi sono rappresentati con distacco e obiettività.[133] Il film è contemporaneamente un racconto di formazione e un noir che evoca i toni e le atmosfere del conterraneo Massimo Carlotto. La griglia ben strutturata del thriller permette al regista di trovare "la giusta distanza" rispetto al tema che gli sta a cuore, a differenza del personaggio di Giovanni, il giovane aspirante giornalista che gli fa da alter-ego nel film e che invece decide alla fine di lasciarsi coinvolgere emotivamente dalla vicenda per poterne venire a capo. Al centro dell'alternativa tra il farsi coinvolgere e il rimanere in disparte a guardare, vi è peraltro anche un sottile discorso sul *voyeurismo,* che attraversa le situazioni e i personaggi della vicenda e arricchisce il film di rimandi ai classici del genere.[134] "Se vuoi fare il corrispondente rimani nell'ombra, se no nessuno ti racconta più niente",

[133] Tutto comincia quando a sostituire la vecchia maestra arriva Mara, bella ragazza toscana, autonoma e "moderna", che vive come una parentesi, in attesa di partire per il Brasile con un'agenzia di cooperazione internazionale, l'esperienza nel paesino immerso nelle nebbie tra il Po e il mare, forse dalle parti di Rovigo. Tutti la corteggiano, alcuni ci provano, visto che una ragazza indipendente come lei deve essere senz'altro anche "emancipata". Tra questi il tabaccaio pieno di soldi (Giuseppe Battiston), con il Suv e la moglie rumena scelta tramite catalogo, e l'autista dell'autobus, che pure sta per sposare l'estetista. Tra gli ammiratori c'è anche Giovanni, poco più che adolescente e aspirante giornalista, che le dà una mano per la connessione internet. Egli sta cominciando a fare il corrispondente di cronaca per il giornale della provincia, e per questo diventa l'osservatore silenzioso delle vicende del paese e la voce narrante della storia. Infine, tra gli ammiratori di Mara c'è il meccanico Hassam, immigrato in apparenza ben inserito, che vive col fratello e la sua famiglia. Hassam si innamora disperatamente di lei al punto da spiarla, come del resto un po' la spia Giovanni, diventando così testimone di dettagli preziosi. Quando Mara scopre di essere spiata nel buio della sua villetta, reagisce cercando apertamente il confronto con Hassam, ma lui riesce a rassicurarla e tra loro nasce un'attrazione reciproca e autentica, che non manca di suscitare gelosie. Un mattino, dopo che la sera precedente molti in paese erano ubriachi per l'addio al celibato dell'autista dell'autobus e davanti alla villetta di Mara è passata molta gente, la giovane maestra viene ripescata dal fiume, assassinata e i sospetti si concentrano sull'amante arabo, vittima del pregiudizio da parte dello stesso avvocato difensore (Ivano Marescotti). La disgrazia è utile alla promozione di Giovanni, che seguendo la vicenda per il giornale si guadagna il posto fisso, ma distrugge Hassam, che si suicida in carcere. Allora la cognata di Hassam scrive a Giovanni, ormai giornalista professionista, per chiedergli di restituirgli almeno l'onore cercando il vero colpevole. E a questo punto Giovanni decide di infrangere la regola aurea del suo direttore sulla giusta distanza. L'emozione per il suicidio di Hassam gli fa decidere di ripercorrere le fasi del processo, scoprendo le gravi trascuratezze dell'avvocato, che non ha richiesto nemmeno i tabulati telefonici della notte del delitto, e arrivando a ricostruire le vicende di quella notte (che lo spettatore vede in *flash back*) e a smascherare il vero colpevole, anche se ormai troppo tardi.

[134] Su tutti *La finestra sul cortile* di Hitchcock (1954)

gli aveva raccomandato il direttore (Fabrizio Bentivoglio) al loro primo incontro, "perché se il giornalista si perde nell'emozione è fritto".

Il protagonista/narratore alla fine infrange la regola giornalistica della giusta distanza per rendere, seppur tardivamente, giustizia al sopruso che ha fatto condannare un immigrato innocente, mentre il regista sa mantenerla in modo lodevole nel rappresentare la rete dei rapporti sociali, sia tra immigrati e italiani sia tra gli italiani stessi. Nella visione di Mazzacurati, le dinamiche del degrado etico della provincia padana sono ormai giunte a devastare inesorabilmente ogni strato sociale e sono sottolineate impietosamente dal confronto con l'"altro", tanto il meccanico arabo quanto la maestrina che viene da fuori. È lo squallore delle relazioni umane il tema di fondo del film, in contrasto con la bellezza struggente del paesaggio e con la correttezza degli stranieri, che mostrano invece la solidità di fondo di chi ha un progetto di vita e dei valori cui appoggiarsi. Gli immigrati sono professionalmente stimati e ben integrati e vivono a livello della piccola borghesia italiana, ma in quanto immigrati non hanno diritti e sono ben consapevoli della necessità di non suscitare irritazioni di sorta. La storia suggerisce l'analogia tra gli "extra-comunitari" e la giovane donna italiana che viene soltanto da un'altra regione ma, in quanto donna e sola, ha un margine di libertà inferiore a quella dei maschi locali. Sotto la superficie di apparente benessere, l'ambiente è arretrato e per una bella donna che vive sola i problemi sono inevitabili. Tutti la corteggiano, alcuni ci provano, in modo più o meno pesante e volgare, visto che una ragazza indipendente come lei deve essere senz'altro anche "emancipata". "*Non avevo mai visto tanta solitudine*" dice Mara al telefono con un'amica.

Anche in questo caso, il commento più esauriente al film lo ha lasciato lo stesso Mazzacurati che mi è parso valesse la pena di riportare integralmente:

"Vivo qui e qui sono nato e cresciuto. Questo è il mio teatro, il mio punto d'osservazione. E osservo con crescente disagio un gap d'incomprensione tra chi parla di quest'area, il nord in generale, e quello che questo posto è realmente. Per esempio gli si imputa il benessere senza tenere conto di un'infelicità profonda che quel benessere non ripaga. [..] Il film è punteggiato di contrattempi emotivi nei confronti della modernità, un'aggressione molto più potente negli strati popolari, non colti. Distruzione di matrimoni, cellulari e Internet, viaggi esotici: un'offerta che incide violentemente nel vissuto quotidiano di questa terra. Gli sradicati veri sono loro, la popolazione locale, più di chi viene da altri luoghi. In un certo senso il personaggio che viene da lontano, l'immigrato tunisino, ha una saggezza, una sapienza che lo preserva (malgrado la piega che la storia prende). Vedo in lui l'homo faber. Oggi un meccanico è uno che ha perso il mestiere e si limita a sostituire pezzi elettronici, lui invece apre e sistema i motori in modo "arcaico", e se qualcuno deve recuperare un'auto sportiva degli anni 60 lui è l'unico che sa ancora metterci le mani. Ha una sua aristocrazia e infatti è molto rispettato, come nella realtà succede davvero da queste parti verso quelli come lui. Però c'è la parte notturna della sua esistenza. Della solitudine, degli affetti mancanti, delle attrazioni sessuali, complessa e problematica. Attorno a lui una comunità violenta ma al tempo stesso anche innocente. Come il commerciante di Giuseppe Battiston che ha la moglie dell'est ed è una versione aggiornata della volgarità provinciale del Germi di *Signore e Signori*. Portatore apparentemente felice della modernità, rappresenta il culmine dello squilibrio, di una tradizione spezzata, di un mondo contadino che ha perso rapporto quotidiano coi cicli delle stagioni e della natura. [..] "[135]

Le parole del regista suonano molto coinvolte e forse indulgenti, ma profondamente vere per chi conosce la realtà dei luoghi. È evidente che la preoccupazione del regista è tutta per i suoi conterranei, perché il meccanico Hassam, per quanto sconfitto nell'oggi, rappresenta la figura positiva e proiettata nel futuro, frutto della sapienza di due mondi da cui ha saputo prendere il meglio. Gli abitanti del paese invece rappresentano gli ignoranti, che vivono nel vuoto di chi ha perso le proprie radici e non ha strumenti per adeguarsi al mondo nuovo. Nel rimpianto per la perdita di un'antica saggezza contadina però non è l'atteggiamento pasoliniano della "nostalgia delle lucciole" che l'autore recupera, bensì un lucido richiamo alla concretezza. Non solo, l'atteggiamento di Mazzacurati, unico tra i registi della sua generazione e di quella che lo ha preceduto, mostra chiaramente che raccontare lo straniero dal punto di vista italiano può anche risolversi, senza retorica né ideologismi, nel provare

[135] Intervista di P.D'Agostini a Mazzacurati a Padova, settembre 2007, riportata nel blog, *cit*., 24 gennaio 2014.

maggiore affinità ed empatia verso lo straniero, riservando agli italiani uno sguardo compassionevole ma severo. Si tratta di un'attitudine definita post-moderna perché globale, dove la distinzione tra "noi" e "loro", così com'è intesa nello stereotipo cinematografico della narrazione migratoria, viene a cadere. Se è vero che

"[..], in studying the relationship between the global and the local, we have to think in terms of mobile frames that interact and stimulate each other. The intrusion of the global system at a local level forces the latter to redefine itself. Or in other words, the meeting between ourselves and the "other" is essential for a new definition of our identity."[136]

In Mazzacurati si prefigura, come unica e inevitabile soluzione, la totale permeabilità delle frontiere geografiche e culturali, insieme alla devastazione per così dire antropologica di chi non accetta e non sa adeguarsi ai nuovi "*mobile frames*", rimanendone schiacciato. In questo superamento degli schemi tradizionali di lettura del rapporto con il migrante, il regista si pone in una posizione d'avanguardia rispetto alla sua generazione e si collega alle prove migliori di quella che si è definita la generazione dei "novissimi", da approfondire nel capitolo successivo. Le opere di questi ultimi infatti hanno in comune con *La giusta distanza* quella dimensione di post-modernità per cui la lontananza, anche culturale, rispetto all' "altro" (*das Fremde*)[137] non è più dovuta necessariamente al luogo di provenienza.

2. 3. L'ULTIMA GENERAZIONE DI REGISTI. IMMIGRAZIONE E CINEMA POST-MODERNO

Salvo le eccezioni, per ragioni diverse, di Olmi, Amelio e Mazzacurati, sia le opere dei grandi vecchi del cinema italiano, sia quelle dei loro eredi diretti, costruiscono

[136] Maria Bonaria Urban, "Cities and Landscapes..", in *op.cit*., p.174.
[137] Il termine freudiano *das Fremde* (*Uncanny*) per indicare l'altro e insieme lo straniero e il diverso è al centro dell'ampio saggio di Doris Pichler "The (Migrant) Other and Crime: *La giusta distanza* (2007) by Carlo Mazzacurati as a Multi-layered Depiction of a Clichéd Connection", in Sabine Schrader and Daniel Winkler (a cura di), *The Cinemas of Italian Migration*, op.cit., pp.231-245.

soprattutto un catalogo dei principali elementi di debolezza dei film dedicati all'immigrazione. Questi elementi forniscono comunque una serie preziosa di indizi, che prospettano la necessità di un percorso inevitabile, ma dagli esiti imprevedibili, verso una presa di coscienza dei nodi storico-culturali che hanno condizionato l'approccio dell'italiano verso lo straniero immigrato, e contemporaneamente verso una sua efficace rappresentazione cinematografica.

Il limite fondamentale di tale rappresentazione è individuabile nel fatto che il genuino interesse del cinema per il fenomeno migratorio non è sostenuto da una sufficiente conoscenza e familiarità verso i soggetti coinvolti, e prima ancora dalla consapevolezza delle reali motivazioni dell'atteggiamento degli italiani nei loro confronti. Ciò rende impraticabile l'opzione di dar voce direttamente allo straniero, obiettivo tanto ideale quanto più immediatamente esposto al rischio di identificazioni velleitarie, come il tentativo di De Seta ha dimostrato. D'altra parte, l'ignoranza di sé unita a una certa tendenza retorica inficia pesantemente anche i risultati di chi, meno ingenuamente, non cerca di mettere in scena il punto di vista dell'altro ma si propone di approfondire quello dell'italiano, concentrandosi sulle problematiche del luogo d'arrivo. L'esempio di Giordana su tutti dimostra che alla base della debolezza del racconto si trova la scarsa attitudine alla lettura oggettiva dei dati di realtà, derivata in ultima analisi da un'ormai quasi inconsapevole abitudine a selezionarne solo gli elementi utili a un proprio parziale discorso.

Nonostante un approccio in genere decisamente intellettualistico, e certamente a dispetto delle intenzioni di impegno civile dei loro autori, questi film non contribuiscono ad affrontare le ambiguità legate ad aspetti fondamentali dell'identità italiana, quali la riflessione sul colonialismo e le tendenze razziste, aspetti sempre considerati secondari e ininfluenti nella formazione di un ipotetico carattere

nazionale, fino a quando l'arrivo degli stranieri non li ha chiamati alla prova dei fatti. Allo stesso modo, o per meglio dire di conseguenza, manca uno sforzo autentico, al di là delle affermazioni verbali, per guardare al tema in modo non ideologico, col risultato di finire per appoggiarsi allo stereotipo e alla distinzione manichea che contrappone i buoni (stranieri) ai cattivi (italiani), secondo il cosiddetto approccio "buonista" e "politicamente corretto", in ogni caso sempre contraddistinto da una vena di pedagogismo paternalista.

Come si è visto inoltre, benché esista una progressione di sviluppo cronologico del tema nel corso dei due decenni, nella maggior parte delle opere analizzate i riferimenti al contesto storico-politico sono piuttosto generici. Si nota anzi che i film degli autori ritenuti più impegnati, Maselli, De Seta, Giordana,[138] sono tutti successivi al duemila ma potrebbero appartenere anche agli anni novanta, essendo tra i meno connotati dal punto di vista delle circostanze storiche, il che non depone a favore della loro forza narrativa. Come se, anche quando sembrano denunciare fenomeni precisi, che si tratti dei rapporti illegali con l'est europeo o la costante dello sbarco clandestino e della risalita verso nord per chi arriva dall'Africa, il grado di genericità e astrazione dei racconti da un lato rivelasse la volontà di costruire storie esemplari, ma dall'altro rappresentasse l'ammissione del fatto che sull'argomento non si è in grado di dire di più, non riuscendo a integrarlo e inserirlo nelle vicende nazionali.

Per questo si può dunque concludere che, nel cinema italiano dei vent'anni considerati, la capacità di approfondimento del tema dell'immigrazione, più che strettamente cronologica, è stata generazionale, perché i film più interessanti sono opera di alcuni "novissimi", cioè di quei registi che hanno cominciato nella seconda

[138] Lo stesso tipo di osservazioni può valere anche per Tornatore che nel 2006 gira *La Sconosciuta*, complicata storia d'impianto tipicamente melodrammatico, ambientata in gran parte a Trieste, sulle vicende di una giovane ucraina sfruttata non solo come prostituta ma anche ripetutamente come "utero in affitto".

metà degli anni novanta e la cui produzione emerge nel primo decennio del duemila. Ovviamente in maggioranza la nuova generazione non è affatto esente dai limiti dei predecessori, aggravati peraltro dal velleitarismo giovanile, tanto da divenire facile vittima della caustica ironia di Scola nella citata scena dell'autobus di *Gente di Roma*.[139]

Si è già visto anche come la critica abbia parlato di "approccio minimalista" e di "autorialità debole", sottolineando sempre la totale diversità di atteggiamento, ma anche di preparazione, dei più giovani rispetto ai predecessori. Si tratta di discussioni e polemiche emerse in particolare proprio verso la fine del novecento, talvolta spiegabili più con la diffidenza verso il nuovo che con una volontà di critica costruttiva, ma rivelatrici di una fase di sostanziale cambiamento.

Rimandando al prossimo capitolo l'approfondimento degli elementi di forza e di debolezza rispetto alla tradizione precedente, è però importante sottolineare qui che i giovani, pur mancando di apprendistato e forse anche di quel solido retroterra culturale di stampo umanistico che era patrimonio pressoché comune a tutta la generazione precedente, hanno sicuramente una migliore preparazione tecnica e hanno frequentato scuole di cinema. Se sul versante negativo ciò può tradursi in un atteggiamento narcisistico e banalmente citazionista, l'aspetto positivo è senz'altro la conoscenza pratica delle diverse articolazioni del lavoro cinematografico, che da un lato favorisce la collaborazione in gruppo e dall'altro, soprattutto, li porta a maneggiare il racconto con la consapevolezza che, pur scegliendo un cinema che vuole raccontare il paese, quelli a cui danno vita "non sono brandelli di realtà, ma

[139] In questo capitolo, p.104

brandelli di cinematografia che ha manipolato la realtà."[140] Attraverso quest'ultima generazione dunque il tema/genere del film di impegno sociale può presentarsi in una veste rinnovata anche da un punto di vista specificamente filmico, poiché le nuove tecnologie contribuiscono a mettere radicalmente in discussione l'intero statuto dell'esperienza cinematografica, a partire dagli aspetti tecnici per finire alle analisi teoriche sul rapporto tra la realtà e la sua rappresentazione.[141] Così come si è parlato di tendenza all'ibridazione per l'impossibilità di distinguere per "genere" i film e di mantenere un senso alla definizione di cinema "d'autore", di nuovo il termine ibridazione si ripropone rispetto alle tecniche e agli stili espressivi, come connotato specifico della post-modernità.

Sebbene il baricentro continui a ruotare intorno all'idea neorealista del "pedinamento della realtà", le opere migliori ne danno un'interpretazione che appunto si può definire post-moderna, perché al racconto si associa sempre qualche elemento metanarrativo, o tendente a sottolinearne il carattere citazionistico e intertestuale, secondo lo schema del doppio codice la cui idea centrale, come riporta Bertetto, risiede nel fatto che

"Il film postmoderno tende a proporre un doppio codice comunicativo: da un lato un'esperienza di piacere primario, immediato; dall'altro una percezione consapevole, che assume con facilità gli aspetti metafilmici e metalinguistici"[142]

[140] Da un'intervista televisiva a Marco Bechis (*TV Talk*, RAI3, 3 dicembre 2011). Bechis è regista, sceneggiatore e produttore italo-cileno. Tra gli autori de *Il Carniere*, ha vinto nel 1997 il premio Amidei alla sceneggiatura.

[141] Il mutamento della relazione tra reale e immaginario con la riflessione, sviluppatasi da Metz a Deleuze, sul concetto di immagine filmica in quanto immagine eidetica, cioè come elemento che "da un lato imita la cosa; dall'altro segnala la distanza dall'oggetto che produce nel visibile" è stata ormai interiorizzata dai giovani cineasti. Si veda per una sintesi P.Bertetto, *La macchina del cinema*, Laterza 2010, pp. 90-110.

[142] Si veda Paolo Bertetto, *La macchina cinema, cit.*, pg.66. Come già segnalato, il discorso sul cinema post-moderno si ricollega alla fondamentale opera di Laurent Jullier, *L'écran post-moderne. Un cinéma d'allusion et de feu d'artifice*, L'Harmattan Champs Visuels,1997, pubblicato solo nove anni dopo in traduzione italiana come *Il cinema post-moderno*, Kaplan Torino 2006.

Tutto ciò evidenzia come, in prospettiva, i caratteri specifici del cinema post-moderno sommati al meta-genere dell'immigrazione rendano particolarmente stimolante e significativa l'analisi di questi film nel contesto dell'intera produzione nazionale.

A conferma e conclusione di queste osservazioni, vorrei citare tre film tra loro diversissimi ma ugualmente rappresentativi del momento di frizione e di svolta che coincide col giro di boa del nuovo secolo e con l'emergere della nuova generazione di registi. Si tratta di *Terra di mezzo* di **Matteo Garrone** e di *Torino Boys* dei **Fratelli Manetti**, entrambi usciti nel 1997[143] e di *Bell'amico*, di **Luca D'Ascanio**, uscito nel 2002.

2. 3a. *Terra di mezzo* e il grado zero del neorealismo.

Nei primi lavori di **Matteo Garrone**, classe 1968, troviamo la rivisitazione più radicale dell'opzione neorealista, riassunta nell'atteggiamento dell'"uomo con la macchina da presa" che si muove in silenzio nella realtà sociale dei personaggi, i quali anzi molto spesso sono semplicemente le persone che vivono in un certo posto. Questa opzione è ampiamente motivata dallo stesso autore nell'intervista contenuta nell'edizione Homevideo di *Ospiti* (1998), il film che nasce dall'espansione di uno degli episodi di *Terra di mezzo,* a sua volta costituito da una trilogia la cui prima parte, *Silhouette*,[144]avendo vinto il premio Sacher per il cortometraggio nel 1996, gli ha permesso di finanziare il seguito.[145] *Terra di mezzo* è una pietra miliare nel rapporto tra il tema dell'immigrazione e una sensibilità stilistica nuova, ma capace di sfruttare in modo consapevole l'eredità del passato. Intanto la struttura in tre episodi,

[143] Ricordo che il 1997 è anche l'anno di *Hamam-Il bagno turco*, film di debutto di Otzpetek, figura-ponte della cinematografia italiana verso il concetto di *accented cinema*.
[144] Il titolo in realtà è il nome di una marca di profilattici.
[145] La lungimiranza della Sacher di Moretti / Barbagallo interviene provvidenzialmente nell'attività di molti autori legati al tema dell'immigrazione. Già Mazzacurati è stato uno dei primi *protégé* di Moretti.

poco frequentata nel cinema recente, che rimanda al film di Maselli cronologicamente posteriore ma senz'altro meno originale. Poi la descrizione della vita ai margini della metropoli, quasi una rivisitazione della campagna e della periferia pasoliniane, oggi sempre più lontane dal centro e popolate di immigrati. La prevalenza dell'aspetto visuale, legato all'impatto delle immagini e del paesaggio, segnala immediatamente anche la formazione artistica di Garrone, che parte dalla pittura e dal colore. In questa collocazione spaziale così ben strutturata e ripresa con angolazioni che ne smorzano lo squallore, il racconto della quotidianità acquista un suo fascino privo di retorica. Non ci sono atteggiamenti enfatici né giudizi sui personaggi, che sono semplicemente descritti nella loro realtà. Il film, suono in presa diretta e tempo lento e scandito dal trascorrere della luce naturale, compone una trilogia sulla vita quotidiana di alcuni stranieri di varia provenienza, che vivono nella periferia di Roma.[146] Nel primo episodio, appunto *Silhouette*, la luce ora abbacinante ora morbida nel tramonto suggerisce anche gli stati d'animo, sullo sfondo si disegnano i casermoni della periferia, mentre tra i campi e la strada si muovono greggi di pecore e la clientela delle prostitute nigeriane, composta per lo più di anziani o di automobilisti di passaggio.

[146] *Silhouette,* racconta la giornata di lavoro di Tina, Barbara e Pascale, prostitute nigeriane, tra una prestazione e l'altra, sedute sul divano di pelle verosimilmente recuperato in qualche discarica, ingannano il tempo chiacchierando tra loro. Parlano in *piglish* (senza sottotitoli), intervallato dall'esclamazione "mamma mia", e si intuisce che si raccontano cose lontane dal loro lavoro sulla strada, come fanno le casalinghe. Coi clienti invece parlano romanesco. Quando i clienti si rivolgono a loro talvolta parlano coi verbi all'infinito, come nel doppiaggio dei neri nei vecchi film americani. Contrattazioni, strane richieste, qualche tentativo di familiarizzare. Al tramonto, dietro un cancello che non segna alcun confine, ma dove stanno appoggiati molti sacchetti di plastica che sembrano spazzatura, le donne vanno a cambiarsi estraendo dai sacchetti i loro abiti "normali" per tornare a casa. Nel secondo episodio, *Euglen & Gertian*, vediamo due giovani albanesi, fermi anche loro sul bordo di una strada di campagna, al limite del GRA di Roma, come ogni mattina, in attesa di essere arruolati per lavori "in nero" nell'edilizia e poi li seguiamo nella loro giornata. Il terzo episodio, *Self Service*, dà voce a un giovane egiziano che, nottetempo, gestisce abusivamente una pompa di benzina nella deserta periferia romana. Hamed si fa chiamare Amedeo e coi clienti si mostra uomo di mondo dalla mentalità occidentale. Ma il filmino amatoriale che intervalla le chiacchiere racconta una storia diversa e triste.

Il secondo episodio, *Euglen & Gertian*, vede una grande alternanza di luoghi e situazioni diverse, ma in realtà è fatto di musica e atmosfere. I dialoghi in albanese sono sottotitolati a tratti, giusto per lasciarne intuire il contenuto, mentre i discorsi degli italiani sono in gran parte luoghi comuni. L'unico accenno di scambio relazionale, con il ricordo della guerra da parte della signora anziana, implicitamente stabilisce un'affinità con i giovani albanesi, ma contemporaneamente afferma la fatalità di certe situazioni, che ora toccano all'Albania come cinquant'anni prima sono toccate all'Italia.

La terza parte infine, *Self Service*, nella quale episodi passati, facce e ricordi s'intrecciano, in vari flash-back, nella notte di lavoro del benzinaio abusivo Hamed, è giustamente conclusiva della parabola di solitudine e spaesamento che percorre l'intero film. Hamed/Amedeo nel modo di relazionarsi ai clienti e nei discorsi sguaiati vuole mostrare di essere perfettamente italianizzato ("Sono nero, sono scuro insomma e non vado bene con le donne nere. Non mi tira. Con le donne bianche vado benissimo, subito. Io sono scuro e mi piace il contrario.") e soprattutto vuole mostrarsi uomo di mondo, cinico e disincantato. Ma nel filmino amatoriale che intervalla i suoi discorsi in tempo reale, in un bianco e nero sgranato e frusciante, un Hamed un po' più giovane nella sua casa del Cairo si racconta: "sono andato in Italia nel 1975 e mi sono trovato bene, poi mi sono innamorato di Emanuela e volevamo sposarci, ma quando sono venuto al Cairo ci sono stati problemi qui con la mia famiglia. Loro mi hanno fatto problemi e non mi sono sposato. [..]"

Il film termina con la fine del turno di Hamed, che torna nella sua stanza dimessa in una specie di residence, o vecchio albergo in decadenza, e si infila a letto mentre fa giorno. Un finale che, attraverso la serie di inquadrature silenziose che accompagnano i gesti abitudinari dell'uomo, lascia il tempo allo spettatore di collegare le

informazioni sul passato e il presente del protagonista, e di coglierne tutta la rassegnata solitudine.

Garrone, allora ventinovenne, a posteriori afferma di avere scelto un approccio alla regia utile a prendere confidenza col mezzo, cosciente di essere in una fase di apprendistato. Per questo vede un aspetto positivo anche nelle ristrettezze di budget, considerando la necessità di combinare esigenze creative e limiti economici come una preziosa esperienza professionale, fondamentale per ogni esordiente.[147] Per casuale analogia con *Caro Diario*, il film è nato dal girovagare in moto dell'autore nella periferia romana, dove la prima immagine a colpirlo è stata il decrepito divano a bordo strada delle tranquille prostitute protagoniste del primo episodio. Il regista racconta di seguire/pedinare le persone in luoghi particolari sperando di arrivare a una storia, anzi "*che i personaggi gli regalino la storia*". Così ha raccolto vicende di vita vissuta e su queste ha costruito il film, quasi interamente con personaggi incontrati nei luoghi che cerca di descrivere. In sostanza, sapendo di non poterli fare propriamente recitare, li ha ripresi nelle loro mansioni abituali, assumendo un'attitudine documentaristica prima ancora che neorealista, nella quale il confine tra persona e personaggio viene continuamente valicato. Alcuni di questi attori per caso, a partire dai due giovani albanesi protagonisti del secondo episodio e dal pastore, si ritrovano poi anche nel successivo *Ospiti* (1998). Un altro aspetto che Garrone sottolinea è l'importanza del lavoro di squadra e dell'affiatamento del gruppo, nel suo caso in particolare la collaborazione con il direttore della fotografia Marco Onorato e

[147] Fin da queste prime prove Garrone decide anche di auto-prodursi, fondando la casa di produzione Archimede. Molto probabilmente in questo atteggiamento di sicurezza e ottimismo conta il fatto di essere "dell'ambiente", figlio di un critico teatrale e di una fotografa, a sua volta proveniente da una dinastia di attori.

con quello del montaggio Marco Spoletini.[148]Il film è stato salutato dalla critica come la proposta di una nuova strada verso il trattamento dei temi sociali sebbene, prima ancora del contenuto, la sua cifra sia data dalla sicurezza delle scelte stilistiche, del cui linguaggio rinnovato il contenuto sociale può giovarsi.[149]

È esattamente la percezione di uno sguardo cinematografico, che non si "appiattisce" stilisticamente sulla tradizione e non è accomunabile a quello televisivo, che dà carattere a quest'opera e che offre a mio parere la chiave di lettura per distinguere nella produzione contemporanea il linguaggio propriamente filmico, "cinema senza se e senza ma", da quello televisivo. È questo infatti l'ultimo, ma estremamente attuale, elemento di riflessione che l'indagine sui film della migrazione è in grado di proporre dal momento che, come si è visto, il valore estetico dei film contemporanei si misura anche sulla loro possibilità di appartenere al cosiddetto cinema post-televisivo, che si colloca cioè al di fuori della concorrenza con la fiction e le serie tv.

"Il confronto con l'effetto di verità dell'immagine televisiva indebolisce quello dell'immagine cinematografica e tende a ridestare più viva coscienza della sua artificialità" - ma proprio prendendo atto di questo inevitabile fenomeno - "[..] Esibendo criticamente il dislivello tra l'immagine televisiva e quella cinematografica il cinema può elevarsi a una nuova potenza di riflessione".[150]

D'altra parte, il cinema sull'immigrazione soffre particolarmente la concorrenza televisiva non solo rispetto alla fiction, ma anche all'inchiesta giornalistica. Il problema della "dittatura televisiva" è perciò diventato, durante il primo decennio del

[148] Entrambi hanno firmato con lui anche *Gomorra* (2008) e *Reality* (2012). In particolare notiamo che Spoletini comincia la sua carriera proprio insieme a Garrone, come è successo al direttore della fotografia Luca Bigazzi, compagno di esordio di Soldini e citato a proposito di Mazzacurati. Entrambi, oltre a essere oggi tra i più apprezzati professionisti di fama internazionale, sono presenti nella realizzazione di molti film sui migranti.

[149] "Rischiarato da un cristallino suono in presa diretta, [..] Soprattutto mai appiattito su logori moduli neorealistici o sciatti protocolli televisivi, [..] Lungi dall'assecondare tracciati narrativi prestabiliti o dal chiudersi nelle imprigionanti forme del documentario, *Terra di mezzo* aderisce alle situazioni filmate con prensile flessibilità, immergendosi orizzontalmente nella materia rappresentata, non facendosene sommergere. Cinema senza se e senza ma." Dal commento di Alessandro Baratti, sul blog di cinema : Gli Spietati http://www.spietati.it/z_scheda_dett_film.asp?idFilm=2367

[150] Si veda Mario Pezzella, *Estetica del cinema*, Il Mulino 2001, pgg.32-33

2000, uno dei principali elementi di riflessione per gli autori di cinema, che per allontanarsi da questo modello si sono indirizzati sia alla rivisitazione del documentario, sia a una rielaborazione dei caratteri specifici del film di finzione, fondata principalmente sull'idea che non essere schiavi della realtà, o meglio della verosimiglianza televisiva, significa prima di tutto coltivare la dimensione simbolica e metaforica della narrazione.

Sulla base di queste riflessioni si può dunque constatare che il cinema post-moderno ha portato un deciso mutamento anche nel modo di interpretare la tradizione dell'impegno sociale perché alla fine, paradossalmente, come sottolinea Daniele Vicari:

"Ho la sensazione [..] che il cinema abbia tratto vantaggio proprio dal sistema mediatico dell'informazione pervasiva. Il cinema è più libero, più libero dalla cronaca. Non c'è più bisogno di costruire racconti che riproducano i contesti con noiosa determinazione nel tentativo di essere esaustivi."[151]

Nel caso di *Terra di mezzo*, la libertà cinematografica si esprime attraverso il contrasto stridente tra l'impatto sofisticato dello stile e il tema dimesso e marginale del racconto.

2. 3b. *Torino Boys* e la strada verso l'*accented* cinema

Anche *Torino Boys*, con omonima colonna sonora divenuta "di culto", è un film d'esordio. Primo lungometraggio dei fratelli Marco e Antonio Manetti (nati a Roma, rispettivamente nel 1968 e 1970), aka **Manetti Bros**., fino ad allora attivi come registi di video-clip musicali. Il film si segnala come esempio di "prime volte", sia

[151] In "Cinema: il presente come storia", in *Micromega* 6/2012, pg.115. Daniele Vicari (classe1967) è uno dei "novissimi" più impegnati e ha firmato film importanti sia di finzione che documentari. (*Diaz. Don't clean up this blood*, 2009-2012 e il già citato *La nave dolce*, 2012)

per il punto di vista scelto sul tema della migrazione, sia per lo sperimentalismo espressivo. Alberto Farassino lo definisce:

"Il primo film "all black" della storia del cinema italiano, con i suoi bellissimi e spettacolari protagonisti nigeriani [...], una commedia e anzi una vera e propria *sophisticated comedy* con sotterfugi, malintesi, telefoni occupati, ritrovamenti inaspettati. [..]"[152]

Non solo è il primo film *all black,* ma il primo a far parlare direttamente gli immigrati in modo non ideologico, mostrandone il disagio esistenziale senza buonismo e preoccupazioni di *political correctness*. Anche per questo, se paragonato alla produzione corrente sia contemporanea che successiva, dà l'impressione di un salto nel futuro e non stupisce che, nonostante la buona accoglienza della critica, abbia avuto scarsissimo seguito.[153] Grazie però alla sua colonna sonora il film ha goduto immediatamente di un notevole successo fuori dai circuiti canonici e gli stessi Manetti l'hanno reso da tempo disponibile in rete nella versione integrale.

La sceneggiatura originale è chiaramente costruita come un canovaccio, nel quale gli autori lasciano molta libertà di espressione ai loro personaggi, quasi tutti immigrati nigeriani non professionisti, che parlano un italiano bizzarro e che danno ai dialoghi il sapore dell'autenticità.[154] I due fratelli, all'epoca non ancora trentenni, portano aria nuova anche nello stile del racconto, contaminato da tendenze diverse che corrispondono ai loro interessi artistici e che rimarranno la loro cifra stilistica anche

[152] *LaRepubblica*, 21 novembre 1997.
[153] Ricordo che *Torino boys* è il quarto film della serie destinata alla televisione dal titolo "*Un altro paese nei miei occhi*", prodotta da Bellocchio e finanziata dalla Rai tra il 1993 e il 1997. (Primo capitolo, p. e ss.).
[154] Dopo la presentazione, con *L'appartamento* e *Di cielo in cielo* al Festival di Locarno, il film vinse il Premio Speciale della Giuria al Festival Cinema Giovani di Torino 1997, ma passò quasi inosservato, salvo una coda polemica l'anno successivo, quando alcuni degli interpreti furono arrestati per reati simili a quelli commessi in *Torino Boys.*

nei lavori successivi.[155] Nel commento sul sito dedicato al film, gli stessi registi affermano tra l'altro di aver voluto raccontare

" [..] una storia completamente nigeriana, dove gli italiani sono solamente delle comparse e l'Italia uno sfondo con le sue strade, le sue trasmissioni televisive e le sue partite di calcio. Una scommessa difficile, soprattutto in un paese dove le comunità straniere sono al meglio ignorate o viste con compassione, noi abbiamo voluto invece raccontare una storia di stranieri diversa dal solito, un film divertente. Una commedia dedicata a un popolo che noi amiamo molto. Un film che siamo riusciti a girare in completa libertà stilistica usando liberamente tutte le nostre fonti d'ispirazione, che non sono soltanto il cinema che ci piace ma anche i videogiochi, i fumetti e le incredibili *telenovelas* nigeriane."[156]

Insieme a queste "fonti di ispirazione", la musica gioca una parte fondamentale. I Manetti sono grandi conoscitori e frequentatori dell'ambiente *hip-hop* italiano, ed è proprio la colonna sonora firmata da Neffa, che raccoglie praticamente tutti i maggiori esponenti di questo mondo alternativo e minoritario, a dare al racconto un suo ritmo sincopato, in perfetto contrasto con il senso del tempo lento e disteso che sembra contraddistinguere i nigeriani rispetto ai loro amici italiani.

Per questa riuscita operazione di meticciato, che mette a fuoco aspetti a tutt'oggi quasi inesplorati delle nuove correnti della cultura metropolitana giovanile, della quale gli immigrati sono parte integrante, attraverso un linguaggio aperto alle nuove tecnologie e ai nuovi *media*, il film rappresenta senz'altro una pietra miliare.[157]

---

[155] Cinefili ed estimatori del film di genere italiano, cioè la particolare tipologia di *B-movies* sviluppatasi tra la fine degli anni sessanta e gli ottanta, i Manetti hanno a tutt'oggi all'attivo solo quattro lungometraggi, tutti in qualche modo legati al cinema di genere ma anche al tema della migrazione. Il loro penultimo film, *L'arrivo di Wang*, è tra quelli della Mostra del Cinema di Venezia 2011 e si può considerare una metafora molto acuta dell'impatto psicologico e delle diverse reazioni individuali davanti all'arrivo di uno straniero assoluto. I Manetti lavorano anche per la televisione, avendo diretto videoclip della serie *Stracult*, la serie gialla *L'Ispettore Coliandro* e due episodi della serie *Crimini*. Infine, sono attivi sul web, per cui hanno espressamente realizzato una serie di corti da scaricare intitolati: *SCUM – The web series*. Il loro ultimo lungometraggio, *Song' e Napule*, realizzato nel 2012, è uscito in sala nel 2014.

[156] http://manettibros.tripod.com/cose.html

[157] La comunità nigeriana, molto numerosa in Italia, ha organizzato soprattutto nelle zone di Torino e Brescia un'intensa attività di produzione audiovisiva, che serve non solo le comunità in Italia ma alimenta il mercato nigeriano, grande produttore e consumatore di storie tramite DVD. Nollywood è una realtà molto presente quanto ignorata in Italia e, dopo anni di assoluta separatezza, solo ora, a quasi vent'anni dall'uscita di *Torino Boys*, comincia forse a contaminarsi con elementi italiani.

Come per Garrone, la novità si misura nella lontananza dal cinema tradizionale, qui contrassegnata da un finto spontaneismo stilistico, più mutuato dalla grafica che da un eccesso di artigianalità. Gli autori si muovono semplicemente nella dimensione dell'audiovisivo, contaminando il film con tendenze diverse e con tutta la carica cinefila e citazionista che, da Tarantino in poi, si è potuta liberare senza più complessi d'inferiorità.[158]

L'intreccio delle vicende è difficile da sintetizzare proprio perché si tratta di una commedia degli equivoci giocata su più piani paralleli, ma al cuore della storia, oltre alle relazioni personali, e tribali, dei nigeriani, sta il rapporto tra immigrati e paese ospitante. Un cenno negativo verso l'atteggiamento profittatore degli italiani si trova nella scena della consegna del passaporto a Ifueko da parte di un'italiana che parrebbe moglie di un funzionario dell'ambasciata d'Italia, ma per il resto il film si concentra tutto sui nigeriani stessi e sul loro modo di vivere l'esperienza nel paese straniero.

A poco a poco, lo spettatore inizia a comprendere l'atteggiamento di questo gruppo di immigrati, volutamente cinico e opportunistico. Le donne per la maggior parte si

---

Sull'argomento: Alessandro Jedlowsky, in particolare "Oltre la migrazione. Alla ricerca di un cinema popolare afro-italiano", in *L'Africa in Italia, op.cit*., pp.207-220.

[158] La trama è costruita sull'intreccio di tre storie e le varie scene sono scandite da didascalie iniziali: la prima scena (in lingua locale con sottotitoli) si svolge a Benin City, Nigeria, dove l'esempio della zia vissuta a lungo in Europa spinge la giovane nipote Ifueko a voler seguire le sue orme, cosa che potrà fare solo alla morte della zia, fieramente contraria all'idea. ("Che ne sai tu dell'Europa? Vai in cucina e apri il frigorifero, com'è? – è freddo – Così è l'Europa!").

La seconda scena, "Il Frigorifero", appunto, ci porta bruscamente nel grigio di una periferia romana insolitamente piovosa, dove in un appartamento quattro donne, tre delle quali chiaramente dedite alla prostituzione, disquisiscono di frivolezze: pantaloni di Versace, acconciature di capelli e soprattutto di uomini. Tra questi, i Torino Boys sono considerati i meno affidabili, ma la quarta ragazza del gruppo, Nike, è innamorata proprio di uno di loro, che sta venendo a Roma a trovarla. In realtà lei ignora che il motivo principale del viaggio è una partita di calcio. A parte l'antefatto sulla zia in Nigeria di due anni precedente, tutta la storia si svolge nell'arco di una giornata, il tempo per i Torino boys di arrivare a Roma e di ripartire dopo la partita, che non faranno in tempo a vedere allo stadio. Oltre alle vicende dei boy torinesi e delle ragazze romane, la giornata comprende anche la partenza della giovane Ifueko da Lagos e il suo fortunoso arrivo a Roma, minacciato dalle trame dell'organizzazione malavitosa nigeriana, collegata nel traffico della prostituzione a funzionari dell'ambasciata italiana in Africa.

prostituiscono e si consolano con la reciproca solidarietà e i discorsi senza pudore sulla moda e sugli uomini. L'amore è riservato alla vita vera, che non è in Italia ma solo nel proprio paese. In Italia bisogna approfittare della situazione per fare soldi e per divertirsi, e distrarsi così dalla sofferenza dello sradicamento. In più, permane sotto tutte le latitudini il problema tribale, per cui anche tra i connazionali non è possibile fidarsi dell'amore di chi appartiene a una tribù diversa ("gli Ibu Boys sono razzisti"). D'altra parte, gli uomini in maggioranza vivono sfruttando le donne e anche il grande amore di Nike, a Torino, si fa mantenere da una donna potente nel giro della prostituzione nera. Alla fine del film, nulla cambia nella vita dei giovani nigeriani, ma si sono scambiati idee ("Perché non facciamo quest'Italia più comoda per noi?"), hanno passato una giornata felice e il lieto fine è assicurato dalla inaspettata piega della storia di Ifueko che, giunta all'aereoporto di Roma, per una serie di fortuite coincidenze sfugge al suo destino di prostituta.

I commenti generalmente positivi della critica colgono soprattutto, come una gradita innovazione, la diversa modalità di approccio al racconto dell'immigrato, sottolineando la libertà di giudizio nel delineare anche i difetti, i cinismi e le sciocche ritualità dei protagonisti, rispetto ai modi consueti, politicamente corretti ma sostanzialmente paternalistici.[159] In verità, uno dei due Manetti è sposato a una donna nigeriana e questo elemento biografico, che non dovrebbe avere parte nella valutazione del lavoro, diventa importante nel caso specifico, appunto per la possibilità di raccontare finalmente un mondo straniero per conoscenza diretta e

[159] " [...] È apprezzabile lo sguardo che i Manetti applicano alla comunità nigeriana, senza sconti paternalistici, e anzi sottolineandone cinismi, ritualità fesse, modelli culturali [..]. Intonato alla martellante colonna sonora Rap fornita da Neffa, lo stile vagamente Hip Hop del film permette ai due registi di mettere in scena una storia d'amore continuamente interrotta, che fa sorridere e insieme rimanda alla domanda principale, pronunciata da Eby in un momento di romantico abbandono: "Perché non facciamo quest'Italia più comoda per noi ?". Michele Anselmi, L*'Unità*, 19 novembre 1997

profonda, e non soltanto per impressioni superficiali seppure ben intenzionate. Prendono corpo, da questo punto di vista, le ipotesi sulla possibile evoluzione di un "*accented cinema*" italiano, che nell'accezione originaria di Naficy si riferisce a un cinema "d'autore" sostanzialmente minoritario, identificato in singole personalità portatrici dello spirito di spaesamento diasporico, per quanto innovativo sia nello stile che nei modi di produzione,[160] mentre questo lavoro rappresenta semmai un primo collegamento tra l'enorme produzione filmica nigeriana in Italia e alcune forze emergenti e spontanee del cinema italiano.[161] Per questo mi pare che la collocazione di *Torino Boys* sia più vicina a un "cinema migrante di tipo popolare",[162] che cioè mira all'intrattenimento e alla maggior diffusione possibile quanto quello *mainstream* nazionale*,* benché sia di solito fruito solo o soprattutto dai gruppi etnici interessati. [163]

Ciò detto, in prospettiva più generale, per il cinema italiano anche *Torino Boys* rappresenta un evento che segna simbolicamente la fase di cambiamento verso il nuovo secolo e una diversa impostazione narrativa. L'elemento chiave di questa

---

[160] Si veda in proposito, nello specifico il capitolo "Interstitial and Artisanal Mode of Production", in Naficy H., *An accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton University Press 2001, pp.40-62.
Parlare di *accented cinema* in senso proprio nella realtà italiana è a mio avviso non solo prematuro ma forse in prospettiva nemmeno appropriato, sebbene ci siano alcune personalità straniere, più o meno naturalizzate, come Ferzan Otzpeteck, che ne possono prefigurare il percorso.

[161] Si veda in proposito A.Jedlowski, "Nigerian Migrants. Nollywood videos and the emergence of an 'anti-humanitarian' representation of migration in Italian cinema", in E.Bond, G.Bonsaver, F.Faloppa (a cura di), *Destination Italy. Representing Migration in Contemporary Media and Narrative*, Peter Lang, Oxford 2015 pp.397-414.

[162] Utilizzo la definizione aperta di "cinema migrante" mutuandola da S.Ponzanesi (S.Ponzanesi, "Europe in Motion. Migrant Cinema and the politics of encounter", in *Social Identities*, v.17, n.1, 2011, pp.73-92) e, come già in Jedlowski, sostengo la presenza di "*forme di cinema popolare all'interno dello spazio diasporico*" (in A.Jedlowski, "Oltre la migrazione. Alla ricerca di un cinema popolare afroitaliano", in L.DeFranceschi (a cura di), *L'Africa in Italia, op.cit.*, p.207).

[163] Rispetto alle variegate caratteristiche dell'*accented cinema* e in particolare dei film-makers coinvolti afferma lo stesso Naficy che "In fact most of them would wish [..] to move out of marginal cinema niches into the world of art cinema or even popular cinema", In *An accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton University Press 2001, p.39.
Per questo particolare tipo di "*popular cinema*" in contesto migrante in Italia, da parte di gruppi etnico-nazionali particolarmente numerosi e organizzati, oltre al cinema nigeriano di "Nollywood", segnalo la produzione filippina, con l'emblematico caso del film *Milan* (2004), girato interamente tra Milano, Brescia e il lago di Como e distribuito su scala nazionale in Italia per tutta la comunità filippina, nella totale ignoranza del fenomeno da parte del paese ospitante.

evoluzione post-moderna si può sintetizzare nel passaggio, da tempo avvenuto in altri ambiti artistici, dall'idea di cinema come *mimesis* della realtà, al concetto di arte allusiva e referenziale, in questo caso realizzata in prevalenza attraverso il citazionismo tipico del B*movie*. Paradossalmente, nonostante le premesse stilistiche intese a minare i meccanismi d'immedesimazione, la rappresentazione della condizione migrante ne risulta più autentica e partecipata, innovativa anche in termini di linguaggio propriamente verbale. In *Torino boys* lo spettatore è costretto ad adattarsi al lessico e alla sintassi italiana dei nigeriani, mentre in *Terra di mezzo* talvolta non gli è nemmeno dato di capire esattamente i già scarni dialoghi.

Proprio perché a pieno titolo appartenenti a questa categoria di film esteticamente riusciti, e non soltanto apprezzabili per il loro messaggio e per l'effetto di realtà in cui "l'ambito della verità viene a coincidere con quello del visibile e dell'apparenza",[164] sia *Torino Boys* che *Terra di mezzo* sono, a mio avviso, "cinema senza se e senza ma", poco adatto al piccolo schermo. Il loro modello costituisce un punto di non ritorno e li colloca ai due estremi nella scala di gradazione dei film successivi sul tema in questione. Ci conferma inoltre nell'idea che la riflessione sull'aspetto estetico e stilistico dei film sull'immigrazione rappresenta un fattore determinante per la loro valutazione complessiva.

Sulla base di questi esempi, si può affermare che nel cinema italiano postmoderno i concetti di "autore" e di "genere" si sono contaminati e attenuati, mentre si è avuto un altro cambiamento importante e più sottile dal punto di vista retorico-stilistico, con una messa a punto e un superamento dei tentativi poco convincenti, perché privi di adeguata sceneggiatura e concentrati esclusivamente sulla raffinatezza delle tecniche di ripresa e montaggio, già notati negli altri esordienti del ciclo "*Un altro paese nei*

[164] M.Pezzella, *Ibidem*, pg.32

miei occhi". In generale, tra cinema "d'immagine" e cinema "della realtà", secondo la già citata classificazione di Bazin, quello d'immagine prevale ora non più nella cura della sintassi e della raffinatezza tecnica, quanto piuttosto come puro piacere della visione, in una gamma di riferimenti che va dal colorismo pittorico alla grafica e al fumetto, o potrei dire con espressione più aggiornata, che in questi film è evidente la polarizzazione tra "visibile" e "narrativo",[165] come negli anni recenti ci si è abituati a vedere soprattutto in Sorrentino.[166]

2. 3c. *Bell'Amico* e l'utilità dell'autobiografismo

I motivi d'interesse per *Bell'Amico* (2002) di **Luca D'Ascanio** (L'Aquila 1962), risiedono in due aspetti del film che toccano entrambi gli elementi in questione. Riguardo all'immigrazione, vi si trova per la prima volta una satira amara e grottesca del "buonismo" dell'ambiente borghese e intellettuale della Roma giovane e progressista, a conferma del potere ermeneutico del tema dell'immigrazione nella riflessione sulla società dell'Italia contemporanea.[167] Riguardo invece all'evoluzione del cinema che s'incentra sul rapporto genere/autore, il film si segnala per il fatto di essere profondamente autobiografico e di usare esplicitamente l'autobiografia in senso psicanalitico, in contrasto con la critica (allora) corrente, che vede nell'approccio autobiografico soprattutto un segno di debolezza narcisistica.[168]

---

[165] "Una specie di conflitto nasce e cresce tra le immagini e ciò che esse dicono [..] Un conflitto fra il film e il cinema, tra la significazione (che è racconto) e la visione (che è percezione). Questo conflitto è forse la forza stessa del cinema, la sua energia (energeia)." in M.Pezzella, *Ibidem*, pg.82. Per una più recente analisi sull'argomento si veda anche: "The verbal-visual interrelation in cinema", in Roberta Piazza, *The Discourse of Italian Cinema and Beyond*, Continuum, 2011, pgg.27-44.

[166] Paolo Sorrentino insieme a Paolo Virzì, è l'unico regista italiano di fama che non si è mai occupato di migrazione.

[167] Lo stesso ambiente, in versione più adulta e snob, è preso di mira nel contemporaneo *Caterina va in città* di Virzì.

[168] Per una panoramica sullo stato della questione rimando all'analisi di Clodagh Brook, "Screening the Autobiographical", in William Hope (a cura di), *Italian Cinema New Directions*, op.cit., pp.27-52

Per ammissione dello stesso regista, la genesi del film nasce da uno spunto "parzialmente autobiografico", cioè dalla "consapevolezza tardiva" da parte dell'autore di avere subito un ricatto psicologico in nome del politicamente corretto.[169] Per colpa di un'amica che glielo ha "*scaricato in casa*" dopo un viaggio in Angola, D'Ascanio ha ospitato per mesi il vero Mariano Bartolomeu, regista angolano ingombrante e opportunista, che nel film recita se stesso. Nella vita reale dell'autore, le settimane sono diventate mesi, mentre Mariano per almeno sei o sette volte gli faceva credere di voler partire l'indomani, e D'Ascanio sommava al disagio oggettivo della convivenza il rovello dei sensi di colpa, sia nei confronti dell'ospite sia anche nei confronti di se stesso e della propria codardia, sapendo che se l'ospite "fosse stato di Bergamo, avrei avuto la capacità e l'immediatezza di dirgli di andarsene". La battuta del protagonista Nicola è "Anch'io sono stato scorretto: il povero angolano! Se gli dicevo subito: Guarda che sei uno stronzo .."[170]

D'Ascanio a tutt'oggi lavora quasi esclusivamente come sceneggiatore seriale, ma qui è regista, sceneggiatore e protagonista, secondo lo schema più tipico della nuova autorialità che, in questa apparente autarchia, organizza l'attività appoggiandosi

[169] Tutte le espressioni virgolettate sono affermazioni del regista durante l'intervista di Roberto Cotroneo a Luca D'Ascanio e a Cecilia Dazzi, una degli attori, nella rubrica "Belli e Invisibili" della trasmissione *La 25ma ora*, in onda su La7 il 20 ottobre 2010.
http://www.la7.it/25-ora/video/20-ottobre-belli-e-invisibili-bellamico-21-10-2010-76277

[170] Nicola (Luca D'Ascanio), su insistenza dell'amica Damiana (Paola Cortellesi), accetta di ospitare per qualche tempo Mariano Bartolomeu (che recita se stesso), un regista angolano di cui non sono chiari i trascorsi ma: "*Poveretto, c'è la guerra in Angola, no?",* sicché nessuno chiede altro e tutti garantiscono solidarietà. L'africano riesce a invadere ogni parte della vita privata di Nicola, che è in un momento critico perché soffre per l'abbandono della fidanzata Laura (Rosalinda Celentano) e deve studiare per il concorso universitario. Anche per toglierselo di torno, Nicola permette a Mariano di usare la sua telecamera, ma proprio a causa di questa telecamera la presenza di Mariano diventa sempre più ossessionante. Mariano riprende costantemente l'ospite nella sua vita quotidiana, oltre a entrare nella sua intimità visionando i nastri girati da quest'ultimo con la ex fidanzata. Proprio quando Nicola trova la forza di cacciarlo, l'angolano investe e uccide un tale con il suo motorino. Per non rischiare lui stesso l'incriminazione, Nicola è costretto a cercarlo e a farlo arrestare ma poi, sconvolto dai sensi di colpa, riesce a far convertire la custodia cautelare in arresti domiciliari. Mariano dunque si riappropria della casa di Nicola che, distrutto, perde il concorso, si riempie di psicofarmaci e si fa ospitare a sua volta a casa dell'amico Giorgio (Giorgio Tirabassi). Nel frattempo, Mariano ottiene un buon successo con un mediometraggio dal titolo: *Il grandissimo Nicola*, e naturalmente, in quanto regista emergente immigrato da un paese in guerra, diventa un beniamino dei salotti che contano.

sull'affiatamento di un gruppo, nella fattispecie un gruppo di attori/amici che saranno tra i migliori professionisti del decennio successivo.[171] Il risultato è un'opera collettiva in cui, pur costruendo dei personaggi, tutti portano qualcosa di se stessi e lo sottolineano, conservando in molti casi anche i propri nomi.[172] Infine e soprattutto, come per *Terra di mezzo* e *Torino Boys*, anche qui il prodotto finale è cinematograficamente riuscito, perché il bianco e nero cupo della storia si tiene grazie alla raffinatezza del linguaggio visivo che, a differenza di molti altri casi, mantiene con il racconto un legame necessario. Non solo si tratta dell'unico film in cui il tema dell'immigrazione si collega a quello dell'autobiografia, ma dove si evince chiaramente che è proprio la presenza dello straniero a permettere di attivare il dispositivo metafilmico dello sguardo esterno su se stessi. Da un lato il contenuto autobiografico è sottoposto all'effetto straniante di "soluzioni formali adottate per ottenere un costante effetto di 'finto' bianco e nero", dall'altro lato, a tutte queste soluzioni che riguardano l'uso delle luci, le riprese di volti e figure divenuti forme astratte attraverso superfici riflettenti come il vetro o rifrangenti come l'acqua, si aggiungono

> "le riprese video striate e interlacciate del film *fly-on-the-wall* (di Mariano), [..] il quale, con il suo sguardo "esterno" comprende immediatamente le frustrazioni che stanno portando Nicola all'esaurimento." [173]

Il film è stato gonfiato in 35 mm solo successivamente, ma è stato girato in digitale usando due tipi di telecamera, in modo da differenziare senza stacchi, solo con la diversa sgranatura dell'immagine, il racconto della vicenda vera e propria da quello

[171] Il cast: Luca D'Ascanio, Mariano Bartolomeu, Rosalinda Celentano, Paola Cortellesi, Giorgio Tirabassi, Cecilia Dazzi, Cinzia Mascoli, Francesca D'Aloja, Fabio Camilli, Marco Marzocca. Prodotto dalla Il Sorpasso di Marco Risi, distribuito dalla Lucky Red.
[172] Cecilia Dazzi parla dell'entusiasmo di un'avventura "come da cortometraggio [..], che fai perché vuoi farla e non perché c'è qualcuno che ti spinge o ti obbliga". In "Belli e Invisibili", *cit.*, http://www.la7.it/25-ora/video/20-ottobre-belli-e-invisibili-bellamico-21-10-2010-76277
[173] Paolo Russo, "La regia dei film sull'immigrazione", in *Quaderni del CSCI 2012*, p.99

che può definirsi il diario intimo del protagonista, in cui lo spettatore diventa partecipe dell'indiscrezione di Mariano Bartolomeu, che vuole usare i nastri registrati del suo ospite e intanto li visiona.

Il film è interessante anche rispetto alla sua collocazione in un preciso contesto socio-cronologico, come sintesi della situazione alle soglie del Duemila. La critica corrente infatti lo ha usato come esempio della scarsa attenzione al nuovo che caratterizza l'ambiente cultural-mediatico in questa fase, per cui il film ha potuto giovarsi solamente della visibilità offertagli, anche in questo caso, da Nanni Moretti nella rassegna estiva del Nuovo Sacher del 2003,[174] nonostante l'opera sia così originale da rappresentare "quasi una rivoluzione per il nostro cinema anemico e passatista [..]che reinventa la vecchia commedia all'italiana fondendola a quello che una volta si chiamava cinéma-vérité", [175] Oltre al riconoscimento per lo sperimentalismo linguistico, coniugato alla padronanza delle tecniche digitali, qui interessa in particolare sottolineare come la commedia all'italiana e il *cinéma-vérité* vengano per l'ennesima volta presi a modello, in modo a mio parere ormai convenzionale e in definitiva inappropriato, come una terminologia che non si addice più a un prodotto contemporaneo.

Il nocciolo del legame tra linguaggio e racconto in questo caso risiede a mio avviso nella scelta autobiografica, che mostra, nell'ordine, un gruppo di giovani vittima delle convenzioni, una figura maschile in piena crisi di identità e, infine, una riflessione sul

---

[174] Nel novembre 2002 il film ha vinto a Montecarlo il *Festival de la Comédie*, ma solo nel maggio 2003 è stato distribuito in sala. Si noti come, anche in questo caso, Nanni Moretti compare come promotore di cinema.

[175] "[*Bell'amico*] E' solido, è intelligente, è amaro e divertente insieme, è costato due soldi, ha vinto premi in diversi festival, stilisticamente è tutt'altro che banale. Eppure esce solo ora, dopo essere stato a lungo senza distribuzione. Parliamo di 'Bell'amico', piccolo film in digitale di Luca D'Ascanio (piccolo produttivamente, s'intende), che per il nostro cinema anemico e passatista è quasi una rivoluzione. [..] Perché D'Ascanio, anche sceneggiatore e protagonista, trasforma in stile fluido e coerente l'agilità e le durezze del digitale. E reinventa la vecchia commedia all'italiana fondendola a quello che una volta si chiamava *cinéma-vérité*." , Fabio Ferzetti, *Il Messaggero* 16 marzo 2003

cinema come strumento di analisi, il cui detonatore è manovrato dalla figura esterna, straniera e diabolica, del regista angolano. Siamo lontani dalla commedia all'italiana, soprattutto per la forte presenza di stilemi che ostacolano la fluidità lineare del racconto, ma anche dal *cinéma-vérité*, se non per l'uso di soluzioni tecniche nate con esso e ormai comuni anche alle serie televisive.[176]Siamo invece in una dimensione post-moderna e in presenza, a mio modo di vedere, di un esempio di cinema "espanso" nella sua versione italiana.[177]

Nell'insieme, i tre film considerati, nella loro apparente diversità, sono accomunati dal totale distacco rispetto alla tradizione. Un distacco che non vuole porsi come frattura e contrapposizione, a differenza della maggior parte dei movimenti culturali, non solo cinematografici, dell'ormai concluso "secolo breve".

Tutti i registi dell'ultima generazione anzi hanno grande rispetto per la tradizione, cui rendono omaggio con citazioni e riferimenti, ma decostruiti e avulsi dal contesto originale. Nel racconto dell'immigrazione si nota particolarmente questo fenomeno,

[176] La tecnica *fly-on-the-wall* si riferisce all'*observational cinema,* che rappresenta uno degli esiti della riflessione teorica sul *cinéma-vérité* e sul *direct cinema*. Si veda in proposito Paul Monaco, In *The Sixties, 1960-1969 . Volume 8 of History of the American cinema*, University of California Press, 2001 e Flavio De Bernardinis, *Cinéma vérité*, in Gianni Canova (a cura di), Enciclopedia del Cinema, Garzanti 2003.

[177] La definizione, ora abbastanza diffusa anche in Italia, traduce letteralmente il titolo del testo di Gene Youngblood *Expanded Cinema* che, uscito nel 1970, ma pubblicato in italiano solo nel 2013 (CLUEB, Bologna), può essere equiparato per importanza e influenza all' *Understanding Media* di Marshall McLuhan del 1964. Il testo di Youngblood contiene molte profetiche valutazioni sui cambiamenti indotti dall'intrattenimento televisivo e dalle tecnologie diffuse e disponibili a livello di massa rispetto alla tradizionale concezione e funzione del cinema. Per questo motivo l'autore è consapevole di scrivere *"at the end of the era of cinema as we've known it, the beginning of an era of image-exchange between man and man" (p49).* In senso stretto, Youngblood si riferisce all'idea di un cinema che non si pone come principale obiettivo quello di raccontare una storia, bensì aspira a diventare un'esperienza visiva totalizzante e si ricollega alle più diverse sperimentazioni di video-art. Tuttavia la definizione di "cinema espanso", in prospettiva più generale, serve anche a distinguere i film che deviano dallo schema del cinema tradizionale. La linea di demarcazione è rappresentata dal fatto che, mentre nel cinema "as we've known it", la sintassi visiva risponde al principio di trasparenza, che Bazin definì *realismo ontologico,* cioè allo sforzo di *immediatezza*, ovvero di cancellare il filtro fra immagine e realtà rappresentata, il cinema espanso all'opposto risponde a una logica di *ri-mediazione*, dove lo scambio reciproco tra diversi *media* rimane esplicito e sottolinea la presenza dei mezzi stessi.

poiché se da una parte dopo il Duemila il tema diventa pervasivo e grazie ai "novissimi" comincia a essere posto sempre più spesso in modi meno ingenui e schematici, tuttavia nessuno raccoglie l'impegnativa impostazione storica di Amelio, mettendo "passato e presente della migrazione italiana l'uno di fronte all'altro [..]".[178] Al contrario, la storicizzazione tipica della cultura umanistica italiana sembra trascurata dalle giovani generazioni, a favore della tendenza a concentrarsi sull'oggi e su un'analisi in orizzontale della società. Attraverso l'autobiografismo e l'attenzione all'individuo passa infatti anche il discorso sociale e il confronto con l'altro acquista senso aggirando i limiti, che pure permangono, della mancata rielaborazione del passato. La via d'uscita diventa quella eminentemente psicologica dell'attivazione del reciproco riconoscimento e del rispecchiamento attraverso l'empatia, dove l'uso dello stereotipo da parte dei nuovi registi, non più rinchiuso negli schemi paternalistici dei loro padri e fratelli maggiori, viene ora rivolto in positivo, come d'altra parte è forse normale che sia, per una generazione che già vive nel mondo globalizzato.

[178] Guido Bonsaver, "Conclusioni" in AAVV, *Quaderni del CSCI*, *cit*., p.225

TERZO CAPITOLO

DOPO IL DUEMILA

3.1. I "NOVISSIMI" TRA DOCUMENTARIO E FINZIONE.

Il giro di boa del secolo rappresenta un punto di svolta significativo sia per l'immigrazione che per il cinema. Dopo il duemila si estremizza a fini politici lo scontro mediatico-propagandistico sull'accoglienza, ma contemporaneamente lo spirito del tempo comincia a diventare globalizzato e interculturale, anche per merito di alcune ragioni ineluttabili: la diffusione delle comunicazioni via web e la facilità di spostamento grazie alla nascita delle compagnie aeree *low-cost*, in concomitanza con il sorgere di una "generazione Erasmus" italiana che si apre all'esterno mentre nel contempo, in molte aree del paese, si fanno strada le "seconde generazioni", cioè i figli degli immigrati nati in Italia.

Dal punto di vista della produzione cinematografica, parte da questo momento una specie di doppio percorso che vede, da un lato, la riorganizzazione a livello industriale dell'apparato produttivo, anche sulla spinta delle politiche europee, di cui si è già detto e che, stante la crisi comunque inarrestabile del consumo di cinema nelle sale, guarda con favore soprattutto alle pellicole in grado di garantire un ritorno economico sicuro. Dall'altro lato, grazie allo sviluppo del digitale, si evidenzia l'apertura di nuove prospettive per il cinema *indie,* che favoriscono i progetti di chi si propone, oltre che di "pedinare la realtà", di darne una testimonianza diretta e senza filtri, magari usando il proprio cellulare.

3. 1a. I laboratori di testimonianza diretta.

Quest'ultima tendenza risulterà cruciale anche nella prospettiva del cinema d'impegno civile a larga diffusione, costruendo modelli narrativi e stilistici che, nella loro immediatezza, in certo senso portano a esaurimento il discorso sugli aspetti teorici dell'eredità neorealista pur salvandone, e a parer mio esaltandone ulteriormente, l'aspirazione più profonda, cioè quella di "dare valore estetico agli imperativi dell'etica".[1] D'altra parte, un ennesimo confronto in prospettiva storico-teorica con il primo ventennio del dopoguerra si potrebbe istituire in rapporto alle teorie del *cinéma-vérité,* e ancor più precisamente del *direct-cinema,* che negli anni sessanta ha rappresentato il superamento del neorealismo, e che non avrebbe potuto esistere senza l'avvento di strumenti di ripresa più maneggevoli.[2]

Al di là dei riferimenti teorici, ovviamente il tema dell'immigrazione è il primo a giovarsi delle nuove opportunità di ripresa e di visione "artigianali" e "spontanee", che comportano anche nuove forme di produzione e fruizione. In breve tempo, tra il 2005 e il 2010, nasce anzi un settore audiovisivo espressamente dedicato alla testimonianza diretta del problema migratorio, in gran parte frutto di iniziative legate a gruppi e organizzazioni umanitarie di sostegno ai migranti, delle quali il film risulta un effetto collaterale, si direbbe come ultimo e più complesso anello di una catena fatta di varie forme espressive, quali la musica, la fotografia, la letteratura, uno stimolo alla creatività degli stessi immigrati, adeguatamente incanalata e guidata a scopo di contro-informazione e insieme di terapia, basata sull'esperienza biografica e

[1] Paolo Mereghetti, da "Le seconde vite del neorealismo", in *La Lettura del Corriere*, 18.8.2014, a commento all'ultimo volume sul neorealismo di Stefania Parigi, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Marsilio 2014.

[2] "Direct Cinema is the result of two predominant and related factors—The desire for a new cinematic realism and the development of the equipment necessary to achieving that desire", in Paul Monaco, *The Sixties, 1960-1969*, University of California Press, 2003, pg.206.

sulla rielaborazione dei traumi subiti.[3] Nelle opere di questa tipologia, finalizzate a offrire ai migranti la possibilità di "riprendere voce, libertà e diritto di parola e, soprattutto, di costruire i discorsi e scegliere il linguaggio adatto [..]"[4] il regista responsabile si pone di solito come un coordinatore, si direbbe come un mediatore linguistico in senso cinematografico, al servizio della storia di un altro o più spesso di un collettivo, che è il vero autore dell'opera. Anche la distribuzione è slegata dai circuiti tradizionali, ma avviene quasi esclusivamente attraverso manifestazioni e feste popolari, o attraverso festival dedicati al documentario e alle sempre più numerose rassegne di "corti".[5]

Queste esperienze, definite dagli addetti ai lavori di "video partecipativo e documentario sociale", segnano una rottura rispetto alla precedente narrazione della condizione migrante, sia per il loro valore di testimonianza diretta, in cui il punto di vista dell'immigrato può esprimersi liberamente e gli italiani hanno modo di conoscere realtà spesso insospettate, sia perché anche stilisticamente le prove migliori riescono a sfruttare al meglio proprio l'uso dei mezzi tecnici più semplici, che ne

[3] Tra le organizzazioni più attive citiamo a Roma l'associazione Asinitas Onlus, centro di educazione e cura con i migranti, che in collaborazione con ZaLab, gruppo di autori video, tra i quali ha mosso i primi passi Andrea Segre. A Milano, oltre al COE, molto attiva è Naga, associazione di volontariato per i diritti di stranieri e nomadi, che agisce in collaborazione con Ebano Produzioni, corrispondente milanese della francese *Esprit d'Ebène Formation,* associazione parigina di professionisti dell'immagine che forniscono formazione sull'uso degli audiovisivi nei quartieri popolari delle grandi città. http://www.myspace.com/reteg2secondegenerazioni (u.c. 1.3.2015)

[4] Alessandro Triulzi, Per un archivio delle memorie migranti, in *Come un uomo sulla terra*, volume allegato al DVD del film, edizioni Infinito 2009, pg.18.

[5] Segnalo almeno, tra i festival più interessanti e non ancora spazzati via dalla crisi post-2011, il SalinaDocFest, "festival del documentario narrativo", fondato nel 2007 da Giovanna Taviani, e le due manifestazioni di Milano, il Festival del Cinema Africano, d'Asia e America Latina, attivo dal 1990 e organizzato dal COE, Centro Orientamento Educativo, dove la sezione dedicata ai corti sull'immigrazione è accostata a una notevole rassegna di film selezionati tra le produzioni più interessanti dei paesi del terzo e quarto mondo, e il Milano Film Festival, attivo dal 1996, dal 2008 dedica a questo tipo di produzioni una giornata speciale dal titolo *Immigration Day*, oltre ad avere un concorso internazionale per cortometraggi. Infine, il ViaEmiliaDocFest, organizzato a Modena da Kaleidoscope Factory, Ucca e Arci, con la collaborazione di regione e Comune, che è nato "solo" nel 2010 e presenta ogni anno 20 dicumentari, selezionati e premiati via internet. Nel 2010 si è segnalato il documentario *Io la mia famiglia Rom e Woody Allen* (2009) della Rom torinese di origini bosniache Laura Halilovic.

accentuano l'impressione di autenticità. Ben presto, sul finire degli anni zero, queste attività iniziano a offrire anche prodotti degni di essere considerati per la loro qualità filmica. Tra di essi, l'esempio primo e più conosciuto rimane *Come un uomo sulla terra* (2008),[6] di **Riccardo Biadene**, **Andrea Segre** e **Dagmawi Yimer**[7] della cooperativa ZaLab, presentato al Milano Film Festival del 2008 e vincitore nel 2009 del SalinaDocFest. Il film è il risultato di un seminario di formazione audiovisiva per migranti e un tassello della costruzione, da parte dell'associazione Asinitas, di un Archivio Audiovisivo delle Memorie Migranti (AMM), con particolare riferimento ai paesi del Corno d'Africa legati all'esperienza coloniale italiana.[8] Al pari del percorso professionale di Andrea Segre, principale artefice del film poi passato al cinema di finzione con *Io sono Li*, presentato in quella Mostra del cinema di Venezia del 2011 già citata come momento di massima visibilità del cinema sulla migrazione, anche per molti altri giovani autori il documentario e il "corto" di testimonianza sociale, di cui il tema dell'immigrazione rappresenta la percentuale maggiore, sono stati una palestra di apprendistato, in mancanza della pratica alla bottega dei maestri delle generazioni precedenti. Ad Andrea Segre, che ha proseguito nell'attività di documentarista in parallelo alla regia di lungometraggi di finzione, va anche il merito di avere teorizzato e diffuso il codice linguistico essenziale di quel che egli stesso ha definito cinema-documentario partecipativo:

[6] *Come un uomo sulla terra* è costituito dalle riflessioni in prima persona e dalla rievocazione dignitosa e sommessa, e per questo tanto più tragica, della terribile esperienza del viaggio verso l'Italia di un gruppo di migranti provenienti da Addis Abeba, attraverso il Sudan e la Libia fino allo sbarco a Lampedusa.

[7] È significativo sottolineare che, oltre ad Andrea Segre, anche Dagmawi Yimer, rifugiato etiope, dopo *Come un uomo sulla terra* ha continuato nell'attività di documentarista, diventando, insieme alla rom Laura Halilovic (cf.nota 5), un raro esempio di testimone diretto in prima persona. In proposito si veda Äine O'Healy, "I documentari dei migranti", in *Quaderni del CSCI 2012*, cit., pp. 134-139.

[8] Per un'analisi dettagliata dell'iniziativa e dei suoi scopi si veda il volume già citato, a cura di Marco Carsetti e Alessandro Triulzi, edizioni Infinito 2009, allegato al DVD del film.

" [..] racconti in prima persona, con un forte coinvolgimento dei protagonisti nella costruzione del racconto, senza voce narrante esterna e con attenzione cinematografica all'estetica e alla fotografia dei luoghi".[9]

Esiste dunque un evidente legame diretto tra i lavori esterni al circuito commerciale e le produzioni più interessanti dei giovani autori che hanno goduto di una seppur limitata distribuzione in sala, per cui si può senz'altro affermare che il documentario di testimonianza ha esercitato un'influenza determinante sulla loro formazione. Oltre alla pratica professionale e a uno stile rigoroso, l'ultima generazione di registi ha derivato da queste esperienze un atteggiamento di fondo che, richiamandosi a un impegno di "militanza morale, prima che politica",[10] da un lato chiude l'ambigua discussione sul rapporto tra ideologia e cinema di impegno civile, dall'altro indica un modello di rappresentazione più consapevole e rispettoso nei confronti dei soggetti delle vicende narrate.

Comune a tutti i film degli autori più giovani infatti è prima di tutto il rapporto meno retorico e maggiormente empatico nell'approccio con lo straniero, verso il quale hanno una relazione simmetrica e non più, sia pure inconsapevolmente, gerarchica. Un atteggiamento che sottintende familiarità e spontaneità nei confronti dell'"altro", frutto evidente di una frequentazione assidua anche nella vita e tanto più indispensabile nel caso in cui si mettano in scena le vicende di chi proviene da altre culture, spesso tra l'altro già rielaborate criticamente e contaminate da quella italiana, come nell'esperienza delle seconde generazioni. D'altro canto, o forse proprio a causa di questa maggiore familiarità, a differenza degli autori che li hanno preceduti i giovani sembrano più consapevoli anche dei limiti che il loro sguardo inevitabilmente

[9] Intervista contenuta nelle Note di Regia a *Mare Chiuso* (2012), ultimo documentario di Andrea Segre e Stefano Liberti girato dopo la primavera araba in un campo profughi tunisino, ma incentrato sui respingimenti in mare avvenuti tra il 2009 e il 2010 in seguito agli accordi tra Italia e il governo di Gheddafi e per cui l'Italia fu sanzionata dalla comunità europea.
[10] *Ibidem*, pg.19.

comporta nella narrazione delle vicende altrui e dell'importanza della conoscenza di sé e della propria identità come precondizione per una corretta relazione con l'altro. In questo senso, l'impostazione derivata da una lettura storico-politica della realtà tipica delle generazioni precedenti, lascia ora il posto all'atteggiamento orizzontale che si direbbe connaturato alla comunicazione dell'era digitale[11] e, trascurando l'approccio storicistico, fa riferimento soprattutto alla psicanalisi e alla sociologia come chiavi di lettura della realtà. Si tratta dunque di un percorso psicologico, oltre che professionale, compiuto in questa fase dai giovani *filmmakers,* i cui caratteri positivi tuttavia, in molti casi non riescono a esprimersi compiutamente e a tradursi in racconti apprezzabili anche dal punto di vista estetico.

Fa eccezione, proprio per la sua capacità di coniugare etica ed estetica, oltre che per quella di sviluppare con freschezza di linguaggio un tema complesso, tra l'altro in una fase relativamente precoce rispetto alle esperienze sopra descritte, il film *Saimir* (2004/2005), primo lungometraggio di **Francesco Munzi**, classe 1969, anch'egli proveniente dall'esperienza di documentarista e regista di "corti" sul tema della migrazione.[12] È la storia di un quindicenne albanese che vive con il padre

[11] La distanza, almeno apparente, delle ultime generazioni dall'approccio storicistico su cui ancora è saldamente ancorata la didattica della scuola in Italia ha prodotto numerosi dibattiti, soprattutto dopo le riflessioni sui "nuovi barbari" dell'era digitale di Alessandro Baricco, comparse in trenta puntate su Repubblica tra il maggio e l'ottobre del 2006, ora pubblicate in volume col titolo *I barbari. Saggio sulla mutazione*, Feltrinelli 2008. L'idea di base è che l'ultima generazione stia procedendo a "uno smantellamento sistematico di tutto l'armamentario mentale ereditato dalla cultura ottocentesca, romantica e borghese" e per questo provocando uno sgomento simile al terrore di un'invasione barbarica.
Si veda anche in proposito il dibattito tra Baricco ed Eugenio Scalfari: "Il mondo senza nome dei nuovi barbari", in *Repubblica* 21 settembre 2010.

[12] *Saimir*, ha avuto tre anni di gestazione, spesi alla ricerca di finanziamenti. Essendo stato giustamente apprezzato da pubblico e critica, ha poi goduto della distribuzione della 01 Distribution RAI. Tuttavia Munzi, nei dieci anni successivi, ha girato solo altri due lungometraggi: *Il resto della notte* (2008), che è di nuovo una riflessione sull'immigrazione in ambiente diverso e borghese, che ha per protagonista una giovane cameriera rumena, e *Anime Nere* (2014), sulla diffusione tentacolare della 'ndrangheta.
Questo film è giudicato con severità soltanto da Annamaria Rivera, nella prefazione al recente volume a cura di Leonardo De Franceschi *L'Africa in Italia* (Aracne 2013). Rivera, che peraltro in modo a mio parere piuttosto arbitrario associa *Saimir* a *Quando sei nato non puoi più nasconderti*, liquidando entrambi i film come "densi d'immagini emergenzialiste e miserabiliste .." in cui prevale

contrabbandiere in una baracca sul litorale romano e del suo sentirsi parzialmente sradicato sia rispetto al mondo d'origine che a quello d'arrivo, un disagio condensato nel conflitto, morale e culturale, oltre che generazionale, con il padre stesso.[13] Dal punto di vista dello stile, si direbbe che Munzi realizzi il miracolo di trasferire il meglio delle teorie neorealiste nel contesto contemporaneo, di fatto rinnovandole secondo alcuni dei principali caratteri del cinema-documentario partecipativo. Egli infatti afferma di aver voluto "sospendere l'idea della finzione per calarsi il più possibile nella realtà" in modo che il film "*a tratti desse quasi l'idea del documentario*".[14] Per questo, secondo il regista, è stata fondamentale la scelta di attori non professionisti e del tutto occasionali. I ragazzini con cui Saimir partecipa al furto sono veri rom di un campo nomadi della zona delle riprese. I due protagonisti, padre e figlio, sono, rispettivamente, un adolescente trovato per caso a Tirana (Mishel Manoku che interpreta Saimir) e – unico professionista - un importante attore teatrale albanese (Xhevdet Feri che interpreta Edmond, il padre). Alla perfetta aderenza dei personaggi si aggiunge però la fotografia e soprattutto il suono, che spesso è silenzio, o rumore in presa diretta, oltre all'uso innovativo e profondamente significativo della lingua, o meglio delle lingue, che sono il marchio identitario dei vari personaggi.

"l'assimilazione della figura del migrante a quella del criminale" (pg.18). Al contrario, è molto articolata e arricchita dal confronto col secondo film di Munzi, *Il resto della notte*, l'analisi di Simone Ghelli in "I volti dei protagonisti", sezione monografica di *Italy In & Out*, Quaderni CSCI, op.cit., 2012, pp.187-188.

[13] Saimir è un adolescente albanese orfano di madre, che vive in una baracca sulla costa laziale insieme al padre. Quest'ultimo traffica clandestini, che gli scafisti scaricano sul litorale e che egli sistema nelle aziende agricole della zona. Ha inoltre una fidanzata italiana che sposerà, anche per acquisire la cittadinanza e una condizione di vita più regolare per sé e per il figlio. Saimir vuole bene a suo padre ma ha con lui un conflitto adolescenziale, acuito dallo spaesamento culturale. Questa condizione è rappresentata esemplarmente nella sua interazione con Michela, ragazzina italiana di cui si innamora sulla spiaggia e che sembra corrisponderlo, salvo rifiutarne l'atteggiamento, e in definitiva la cultura, quando lui la porta nella casa diroccata in cui è nascosto il bottino di piccoli furti e le vorrebbe regalare un braccialetto d'oro. Nel suo disagio e nella sua ricerca d'identità, Saimir ripiega allora su chi ritiene suo pari, partecipando con tre amici zingari a una rapina in una villa. Poi una notte aiuta il padre in un prelevamento di clandestini sulla spiaggia, ma in questo caso c'è anche una ragazza, picchiata a sangue e segregata per convincerla a prostituirsi. Così, oltre al desiderio di integrarsi, rappresentato da Michela, la sorte di quest'altra ragazza sarà l'occasione per il rifiuto definitivo del mondo in cui vive.

[14] Dall'intervista all'autore contenuta nell'edizione Homevideo.

Saimir parla in albanese col padre e in italiano sia con Michela, sia con gli amici zingari, che tra loro usano il sinti, senza sottotitoli, incomprensibile al protagonista quanto agli spettatori. Dal punto di vista del contenuto invece il film, a suo tempo considerato un manifesto del cinema dell'immigrazione, a mio parere può essere soprattutto considerato come il manifesto delle seconde generazioni. Benché l'adolescente albanese non appartenga ancora a pieno titolo a questa categoria, alla quale dimostra di aspirare nel suo desiderio d'integrazione, *Saimir* condensa e offre profondità a una serie di spunti comuni nella rappresentazione dell'adolescenza emarginata di origine straniera. Sotto questo profilo, per la sua aderenza alla contingenza storica, non pare azzardato affermare che *Saimir* sta alla produzione del primo decennio del nuovo secolo come *Lamerica*, dieci anni prima, stava a quella degli anni novanta. Analogamente a quanto accaduto per l'opera di Amelio, quasi nessuna delle produzioni successive riesce a reggere il confronto con la profondità e l'equilibrio del racconto di Munzi, nemmeno l'opera seconda dello stesso Munzi (*Il resto della notte*, 2008), che pure affronta in modo non convenzionale un altro tema importante, quale il rapporto tra emigrazione e borghesia benestante, che offre lavoro e insieme teme il contatto con lo straniero.

Il relativo successo di *Saimir* ispira produzioni successive e il tema del disagio giovanile tende a divenire ricorrente anche nel cinema *mainstream*, forse nel tentativo di esplorare un nuovo filone di *political cinema*. Si può citare in proposito *Alza la testa* (2009) di **Alessandro Angelini**,[15]storia del giovane Lorenzo abbandonato dalla madre albanese e che il padre Antonio Mero (Sergio Castellitto), operaio in un

[15] Il film, prodotto da Biancafilm, Alien produzioni e Rai Cinema e distribuito da 01 Distribution, è il secondo lungometraggio, e a oggi ultimo uscito in sala, dei cinque lavori firmati dal regista. Si potrebbe azzardare un confronto tra la carriera poco soddisfacente di Angelini, che ha in curriculum l'apprendistato presso i maestri romani, Nanni Moretti per primo, e all'ombra degli apparati Rai, e quella degli autori indipendenti, che seppure con lentezza e fatica per il reperimento dei fondi, riescono in genere a costruire prodotti interessanti.

cantiere navale ed ex-pugile, vorrebbe avviare alla carriera del pugile professionista. Il film, che qualcuno ha definito una specie di *Million dollar baby* alla romana, dopo un avvio promettente nella descrizione del rapporto tra un padre che diventa padrone per eccesso di buone intenzioni, borgataro, razzista e un po' ottuso, e il figlio in piena crisi adolescenziale, introduce l'elemento perturbante nel ritorno della madre, attraverso la quale Lorenzo, scoprendo la propria metà albanese, cerca di trovare un'identità autonoma e adulta, ovvero la parte straniera di sé, fuori dal mondo chiuso in cui il padre lo ha confinato. Un intreccio tanto interessante quanto ambizioso, che tuttavia proprio a metà strada cambia completamente natura, dedicandosi completamente alla psicologia del padre italiano e permettendo a Castellitto di vincere il premio come miglior attore al Festival di Roma del 2009.

L'unico altro film interessante che metta in scena il disagio delle giovani generazioni è *Good Morning Aman* (2009), di nuovo un'opera prima, a firma di **Claudio Noce**, classe 1975, in cui nel protagonista Aman, ragazzo somalo giunto in Italia da piccolissimo, la fragilità e le insicurezze dell'età si sommano a quelle della condizione migrante.[16] Per il regista il film costituisce il punto d'arrivo di un percorso iniziato con il documentario *Aman e gli altri*, finanziato dalla CGIL e presentato fuori concorso al Festival di Torino del 2006. Nel 2007, egli porta a Venezia, nella sezione "Corto Cortissimo", *Adil e Yusuf*, protagonista del quale è Said Sabrie, che poi interpreterà Aman nel film, in cui peraltro si trovano anche altri personaggi già comparsi nei precedenti lavori. Tutto ciò a riprova del fatto che nei film

[16] *Good Morning Aman* racconta l'incontro notturno di due solitudini, quella del giovane somalo Aman e di Teodoro, ex-pugile solitario e depresso, nella Roma multietnica della zona dell'Esquilino, fra la Stazione Termini e Piazza Vittorio. L'energia e la fame di esperienza di Aman, che lava le auto in una concessionaria e sogna di partire per Londra, dove si trova un amico a cui telefona e racconta continue bugie, riesce a far breccia nell'indifferenza di Teodoro, perché al fondo i due personaggi, complessi e stravaganti, hanno elementi di affinità che li avvicinano, aiutandoli a trovare, ciascuno a suo modo, una nuova dimensione di vita.

sull'immigrazione l'apprendistato professionale da parte degli autori non può essere disgiunto anche dalla necessità di un apprendistato di conoscenza interculturale e di relazione interpersonale.

In *Good Morning Aman*, al di là dell'eccellente prova, in romanesco, dei due protagonisti Said Sabrie (Aman) e, soprattutto, di Valerio Mastandrea (Teodoro), che è anche produttore del film,[17] è significativo il fatto che nelle presentazioni il film sia stato definito come una "storia dell'Italia multietnica, in cui ci sono molti modi di sentirsi diversi ed estranei".[18] In questo senso, il film segnala con chiarezza i caratteri della tendenza in atto e che potremmo considerare, al momento, il punto d'approdo dei modelli narrativi riguardanti il tema dell'immigrazione. Non solo per la volontà e la capacità di rappresentare, almeno parzialmente, il punto di vista dell'"altro", ma anche per l'indizio del più generale cambiamento prospettico nella lettura del problema migratorio, che nel discorso filmico tende a diventare uno tra gli altri, numerosi elementi critici irrisolti della società italiana contemporanea. Non tanto uno specifico fattore destabilizzante, come vorrebbe dipingerlo la propaganda xenofoba, quanto piuttosto un sintomo di disagio sociale, allo stesso livello di altre questioni problematiche, quali la condizione giovanile o le disuguaglianze di genere. Se da una parte questa tendenza può diventare un alibi per sfuggire all'analisi dell'immigrazione nella sua specificità, dall'altra tuttavia denota l'acquisizione della

[17] Non è raro il caso dell'attore noto che si presta generosamente a interpretare un film opera prima, o comunque d'impegno, diventando una sorta di lasciapassare per la distribuzione, ma in corso d'opera subentra anche come produttore e finanziatore per evitare il fallimento. Mastandrea ha prodotto parecchi film di questo tipo, mentre Raul Bova, con la sua Sanmarco Film, ha permesso l'uscita di *Io l'altro,* di cui è anche co-protagonista. Si veda sull'argomento G.Bonsaver, "Accented Voices in Contemporary Italian Cinema", in Bond E., Bonsaver G., Faloppa F. (a cura di), *Destination Italy. Representing Migration in Contemporary Media and Narrative*, Peter Lang, Oxford 2015, pp.345-364

[18] Affermazione di Mastandrea in un'intervista a Teresa Marchesi, Rai TG3, 10.11.2009, ripetuta in *Parla con me*, intervista di Serena Dandini a Valerio Mastandrea e Said Sabrie, Rai3, 13.11.2009.

realtà multietnica come parte integrante del tessuto sociale italiano e non più come un accidente esterno ed estraneo a esso.[19]

Sembra inoltre del tutto evidente, attraverso i film citati fin qui, che le esperienze *indie* di testimonianza e partecipazione hanno favorito e condizionato l'emersione di una diversa attitudine anche nella produzione per le sale. Ciò è dimostrato dalla distanza tra i film dell'inizio e della fine del decennio. Infatti nelle pellicole d'impegno civile dell'ultima generazione dei primissimi anni duemila i modelli narrativi sono ancora incerti e sono più evidenti i limiti che i "maestri", come si è visto da parte di Scola, non hanno mancato di stigmatizzare. Nonostante permanga come principale carenza la scarsa attenzione per la sceneggiatura, per esempio in *Alza la testa* di Angelini, la confezione complessiva dei film precedenti *Saimir* risulta decisamente più ingenua e grezza. Oltre all'eccesso di ideologismo "politicamente corretto" (*Elvjs e Merilijn*, 1998),[20] problema al quale, davanti al tema della migrazione, non sfuggono come si è visto nemmeno i "grandi vecchi", le principali criticità si concentrano sul linguaggio e sullo stile. Da una parte troviamo la riproposizione dello stile televisivo, modellato sulla convenzionalità dell'adesione al più stretto criterio di verosimiglianza (*Prendimi e portami via*, 2003)[21] cui si

[19] Per una lettura di questo film nell'ottica dell'Italia postcoloniale si veda Derek Duncan, "Shooting the Colonial Past in Contemporary Italian Cinema. Effect of Deferral in *Good Morning Aman*", in Lombardi-Diop Cristina & Romeo Caterina, (a cura di), *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity*, Palgrave McMillan, NewYork 2012, pp. 115-124. (Edizione italiana, *L'Italia post-coloniale*, Le Monnier, Firenze 2014).

[20] In quest'ultima generazione il caso di *Elvjs e Merilijn* (1998) riprende in modo decisamente manicheo la tendenza al "buonismo" evidenziata nelle generazioni di registi precedenti. Il film è l'opera prima, e si direbbe anche ultima ma pluripremiata, di Armando Manni, che ne è anche co-sceneggiatore. È originale lo spunto, che parte dall'influenza del mondo dello spettacolo italiano, così come raccontato nei paesi dell'est dalle televisioni private, attraverso le vicende di un bulgaro e una rumena scritturati da uno scaltro impresario di Rimini (Giorgio Faletti). Si veda in proposito l'intervento dello stesso Manni dal titolo "Brevi cenni sull'universo (del cinema di qualità)" in *1998 Un anno di esordi. Talenti, opportunità, mercato*, *cit*., Lindau, p.25.

[21] *Prendimi e portami via* (2003) di Tonino Zangrandi, è ambientato nella periferia romana e incentrato sul rapporto tra un ragazzino italiano e una piccola rom. La storia prende corpo come assemblaggio di episodi ispirati alla cronaca, compresa la vicenda dei ragazzini, la cui amicizia è contrastata dagli adulti razzisti. L'epilogo, con la piccola rom venduta dal padre, si trova identico anche in una fiction

contrappone, dal lato opposto, uno sperimentalismo tecnicistico e immotivato dall'economia del racconto (*Diapason*, 2001).[22]

Dunque i pochi film d'impegno, o d'autore, che si possono considerare davvero riusciti negli anni zero del duemila non casualmente occupano per lo più la parte finale del decennio, quando oltre a una situazione sociale ormai consolidata e stabile, nel bene come nel male, rispetto alla presenza degli immigrati, anche dal punto di vista tecnico e stilistico i registi "novissimi" hanno potuto alimentarsi nel terreno favorevole dei documentari e dei corti indipendenti. Come è dimostrato dall'esempio di *Saimir* e di *Good Morning Aman*, si tratta di produzioni "autoriali", quantomeno nel senso che le opere che riescono a trovare finanziamenti sufficienti e un minimo di distribuzione, quasi esclusivamente grazie ai festival, sono state fortemente volute dai loro autori e spesso hanno alle spalle anni di incubazione, rappresentando l'elemento di raccordo, seppur marginale e misconosciuto, tra le esperienze indipendenti di auto-produzione a scopo sociale e il cinema di mercato a larga diffusione.

3. 1b. I nuovi record del cinema industriale.

Su un canale parallelo a quello delle esperienze indipendenti, anche il cinema industriale nel primo decennio del duemila è sottoposto a notevoli cambiamenti, a partire da un deciso processo di razionalizzazione. E anche in queste produzioni

---

TV (*La squadra*) dello stesso periodo. Zangrandi, classe 1957, rappresenta un tipico artigiano della macchina da presa con una varietà di film di vario argomento all'attivo. *Prendimi e portami via*, anche per la qualità degli interpreti (Valeria Golino, Rodolfo Laganà), rappresenta forse la sua opera migliore. Il suo lavoro di maggior successo è una serie televisiva: *Zodiaco. Il libro perduto* (2012).

[22] *Diapason* (2001), regia, sceneggiatura e montaggio di Antonio Domenici, classe1958, è a mio parere l'esempio più eclatante di questa tendenza. Il film è girato seguendo i principi di Dogma '95, manifesto stilistico di Lars von Trier qui ridotto a esercizio gratuito e privo di legami con il racconto, che si sviluppa in due storie parallele nella notte romana. Da una parte un sottobosco malavitoso popolato da extra-comunitari, per lo più spacciatori e prostitute, dall'altro la Roma dell'arte e del cinema, rievocata come al solito nel passato mitico della *Dolce Vita*, durante la passeggiata di una giovane attrice slava e del direttore di produzione Marcello (*sic*). I due mondi s'incontrano solo perché anche la Roma più apparentemente evoluta e intellettuale ha bisogno di droga e di amori a pagamento.

destinate al consumo tradizionale, inoltre, il tema dell'immigrazione rimarrà in grande evidenza per tutto il decennio, sebbene secondo modalità che privilegiano sempre più l'intrattenimento, puntando su autori e soggetti che garantiscano sicurezza di rientro economico. Sollecitato da questa impostazione industriale della politica produttiva, notiamo che nei film destinati alla sala del primo decennio del duemila si manifesta via via sempre più chiaramente

" [..] un certo imperialismo del comico, o quantomeno della commedia, che diventa uno dei passaggi obbligati per chi abbia ambizioni d'autore"[23]

Sembra così confermata la tesi per cui, accanto a una produzione di nicchia ispirata all'impegno civile, la commedia costituisce l'autentico elemento unificante e caratterizzante del cinema italiano, in una specie di perpetuo circolo vizioso che ruota attorno alla sua consolidata vocazione al realismo. [24] Vale per ogni epoca l'affermazione per cui la commedia

"[..] in the absence of a studio system and a popular tradition of "genres" is the only identifiable trend in our (film) industry, which has allowed it to acquire codes, perhaps a "school", and certainly the possibility of exchanges (of technical and artistic frameworks) impossible for the rest of national cinema."[25]

Ciò aiuta a comprendere come anche nel recente riassetto dell'industria cinematografica la commedia in quanto "macro-genere" collegato e contrapposto alla sua alternativa "costante storica" dell'autore, rimanga il principale metro di classificazione della produzione cinematografica. Una conferma di questo fatto si evince anche dalle definizioni, piuttosto sbrigative, usate per l'analisi del mercato

[23] A.Costa, *Ib*., p.122. Vi si cita tra l'altro come esempio la svolta "leggera" nei film di Ozpeteck, Mazzacurati, Salvatores e Soldini.
[24] Oltre alle analisi dei principali storici del cinema italiani, si vedano anche, in ambito anglofono, i recenti contributi di Andrea Bini, "The Birth of Comedy Italian Style", in Flavia Brizio-Skov (a cura di), *Popular Italian Cinema. Culture and Politics in a Post-war Society*, I.B.Tauris London 2011, pp.107-152 e di Rémi Fournier Lanzoni, *Comedy Italian Style. The Golden Age of Italian film Comedies*, Continuum 2008
[25] da Claver Salizzato e Vito Zagarrio (a cura di), *Effetto commedia: teoria, generi, paesaggi della commedia cinematografica*, Di Giacomo, Roma 1985 pg.200,. citati in traduzione da Andrea Bini, "The Birth of Comedy Italian Style", in Flavia Brizio-Skov, *Italian Popular Cinema, op.cit*., p.143.

nella relazione consuntiva della produzione italiana del 2009, a firma del presidente dell'associazione produttori Riccardo Tozzi:

"La struttura degli incassi del cinema italiano negli anni duemila è divenuta pressappoco la seguente: 40/45% "cinema comico" e "commedia popolare", 40/45% "cinema d'autore popolare", 10/15% "cinema d'autore difficile." [26]

La definizione di commedia è applicabile in effetti a tutte le quattro categorie, sebbene anche nella forma di "commedia drammatica", e il tema dell'immigrazione è pure presente senza distinzione in ognuna di queste tipologie.

I dati consuntivi dimostrano che alla fine del primo decennio del secolo le scelte di politica industriale hanno effettivamente prodotto risultati positivi dal punto di vista economico. Nelle relazioni ANICA degli anni successivi al 2009 che qui interessano, cioè quelle relative al 2010, allargate in funzione di verifica al 2011, si sottolinea come, sebbene gli incassi complessivi vadano abbassandosi, il cinema italiano abbia ottenuto risultati in costante miglioramento percentuale.

A fronte di questa situazione favorevole, alcune osservazioni eloquenti da parte degli addetti ai lavori sottolineano però i caratteri peculiari della congiuntura, positiva ma non rassicurante sull'immediato futuro. Prima di tutto si auspica una maggiore diversificazione, nel timore che la commedia, sempre più tendente al comico e al farsesco, divenga un "monoprodotto", oltre al fatto che gli incassi eccezionali "sono stati possibili grazie a un paio di pellicole particolarmente fortunate che certamente sfalsano i trend."[27] Inoltre si sottolinea un divario nel consumo di cinema italiano tra nord e sud del paese, che fotografa anche due diverse realtà socio-culturali. Infatti nel 2011 per la prima volta è stata analizzata la ripartizione geografica del consumo di

[26] http://www.anica.it/online/attachments/001_dati_cinema_2009_commenti_tecnici.pdf
Il cinema italiano in numeri: la produzione, relazione di Riccardo Tozzi, presidente Sezione Produttori ANICA, Roma 3 febbraio 2010.
[27] Dice Tozzi: "Tra i primi 15 film italiani in classifica nel 2011, solo due sono film d'autore, *This must be the place* di Sorrentino e *Habemus Papam* di Moretti, mentre tutti gli altri sono commedie."

cinema nelle sale, da cui risulta che il pubblico del nord Italia consuma cinema italiano molto meno, in percentuale, rispetto al Mezzogiorno.[28] Infine, emerge insistentemente la constatazione che si è ormai alla fine di

"un ciclo iniziato negli anni Novanta e caratterizzato da un forte consumo di contenuti cinematografici nelle sale, soprattutto da parte dei più giovani [..]". [29]

Nell'insieme quindi la situazione conclusiva del primo decennio del secolo appare tutt'altro che consolidata e in ogni caso segnala chiaramente il termine di una fase storica che riguarda tutto il cinema così come lo abbiamo conosciuto.[30] In quanto tale, il dato trascende la particolare situazione italiana, nella quale tuttavia la prevalenza incontrastata del film di intrattenimento leggero lascia aperta la suggestione di una tendenza all'evasione e al rifiuto della realtà come carattere dominante del decennio.

3. 2. "È SEMPRE IL MOMENTO DI FARE UNA COMMEDIA"

In realtà, se pure è "sempre il momento di fare una commedia", secondo la ormai famosa battuta de *Il Caimano* (2006), recitata da Nanni Moretti nel ruolo di se stesso

---

[28] Sopra la media nazionale, che è del 37,3%, troviamo Basilicata (56,9%), Molise (56%), Puglia (50,5%) e Sicilia (47,5%), mentre in coda al consumo di pellicole nazionali ci sono Trentino Alto Adige (24,5%) Friuli Venezia Giulia (28,9%), Lombardia (31,5%) ed Emilia Romagna (32,5%).

[29] "*Cinema Italiano in numeri*" riferito al 2011, Roma 19 aprile 2012.
La relazione del 2010 si apre annunciando il segno positivo davanti a tutti gli indicatori economici dell'industria cinematografica. Nel 2011 poi, anno record, i film italiani hanno coperto una quota del 37,5 per cento sul totale di film distribuiti, mentre negli altri principali paesi europei la quota di film nazionali corrisponde al 10% circa.
http://www.anica.it/online/news/ANICA_dati_cinema_2010.pdf
http://www.key4biz.it/Analisi_e_Dati/Presentazioni/2012/04/Il_cinema_italiano_in_numeri.html
http://www.key4biz.it/News/2012/04/19/Cinema/Riccardo_Tozzi_Anica_Nicola_Borrelli_Mibac_Cinema_Spettatori_Sala_Film_Angelo_Barbagallo_209930.html
(u.c. 24.7.2014)

[30] Sul dibattito relativo alla cosiddetta "fine del cinema" in generale si veda il saggio di Laura Mulvey "Passing Time: Reflections on the Old and the New", in Clive Meyer (a cura di), *Critical Cinema. Beyond the Theory of Practice*, Wallflowerpress, NewYork 2011, pgg.71-82.
Riguardo al cinema italiano in particolare, interessante la tesi di Millicent Marcus, che vede nella data di morte di Fellini, contemporanea all'uscita di *Caro Diario* di Moretti (1993), il punto di svolta simbolico del cinema italiano "*signalling that the end of the era personified by the quintessential auteur is also very much a new beginning*" Introduction, p.12, in M.Marcus, *After Fellini: National Cinema in the Post-Modern Age*, John Hopkins University Press, Baltimore, 2002

e ripresa con diverse intenzioni in alcuni saggi critici,[31] è anche vero che per la commedia sono mutate alcune condizioni storico-sociali di fondamentale importanza. La produzione che, attraverso il passaggio dal cosiddetto "neorealismo rosa", ha caratterizzato il cinema italiano fino agli anni settanta rappresentava infatti

"the ideal space where Italians could meet and see themselves portrayed (albeit in a negative way) [..] Unlike the rosy neorealism the "real" *commedia all'italiana* evolved as a film genre destined for the urban middle classes. [..] which represented both its main subject and its audience. [..] Therefore the ambiguity that many critics find in the *commedia all'italiana* is due to the fact that its commercial triumph corresponded and was connected to the success of the social class it was supposed to criticize."[32]

Questa analisi riprende un saggio sulla commedia all'italiana di Paolo D'Agostini,[33] che prosegue spiegando come la commedia negli anni Settanta morirà quando le dosi di grottesco e tragico cominciano a prevalere, annunciando non solo la morte del genere, ma anche della sua classe sociale di riferimento.

La rinascita della commedia all'inizio del nuovo secolo, al pari dei richiami al neo-realismo che hanno caratterizzato gli anni Novanta, rappresenta dunque solo formalmente un ritorno al passato dal quale tuttavia, come si è detto nel capitolo precedente, ha recuperato e riaperto il discorso sui rapporti stilistico-formali tra genere/filone e film d'autore o "di qualità", e soprattutto la riflessione sul rapporto del cinema con la società e sulla sua capacità di rappresentarla. Ecco perché, in questa prospettiva critica, "è sempre il momento di fare una commedia*",* e proprio *Il Caimano* di Moretti, che spesso è sbrigativamente considerato "soltanto" un film di denuncia politica, semmai unito a un ulteriore tassello della personale riflessione

[31] Spesso la frase è stata usata come *calembour* per la sua allusività. Si veda: Adrian Tomas Samit, "!Siempre es buena época para hacer una comedia! En torno a la representación (de la politica) en Il Caimano e Il Divo", in *Quaderni del CSCI, cit.*, pp.240-248; Eleanor Andrews, "Always the right time to make a political film", in *Italian Film Directors in the New Millennium, op.cit*., pp.50-62.
[32] A.Bini, "The Birth of Comedy Italian Style" in Brizio-Skov Flavia, *op.cit*., p.143
[33] P.D'Agostini, *Romanzo popolare. Il cinema di Age e Scarpelli. (L'immagine e le cose),* Mondadori 1991. Il tema è stato spesso ripreso dall'autore nei saggi successivi.

dell'autore sulla famiglia,[34] in realtà attraverso le vicende del produttore protagonista (Silvio Orlando) restituisce prima di tutto un'acuta e precisa fotografia del cinema italiano contemporaneo e della società di cui questo cinema si nutre.[35]

Il tema dell'immigrazione è presente in modo massiccio anche nel cinema d'intrattenimento degli anni zero del Duemila e dunque, rovesciando il punto d'osservazione e concentrandosi sulle dosi di commedia contenute nel grande metagenere immigratorio, è possibile verificare come il tema venga incanalato e inserito in filoni specifici, corrispondenti alle mode di consumo del momento. Per esempio quella del cosiddetto *teen-film*, della commedia sentimentale e del poliziesco. Dall'altra parte, attraverso la commedia, la figura dell'immigrato viene introdotta nella narrazione quotidiana dell'Italia contemporanea. Egli in un certo senso viene così accettato e tacitamente riconosciuto come parte della società, mentre nel contempo diventa una maschera fissa nel panorama della commedia cinematografica.

3. 2a. Dalla commedia alla farsa. Un mondo al maschile.

La commedia "generazionale"

In prima battuta, il filone della commedia leggera che parte all'inizio del duemila si indirizza al giovane *single* metropolitano, da poco identificato dalle statistiche come nuovo soggetto consumatore. La cosiddetta "commedia generazionale" racconta in

[34] Si veda in proposito: Eleonor Andrews, "Family Life, Moretti Style", in L.Bolton and Ch. Siggers Manson (a cura di), *Italy on Screen, etc*., *op.cit*., pp. 49-61.
[35] Le osservazioni del film sul cinema e sul rapporto tra individuo e società sono profonde e pertinenti almeno quanto il finale dedicato alla condanna di Berlusconi, successivamente definito profetico. Sotto questo riguardo, ancora più profetico è il successivo film di Moretti *Habemus Papam (*2011*)*, che conferma il giudizio sul regista come grande moralista dell'Italia contemporanea. Si veda in proposito: Vito Zagarrio (a cura di), *Nanni Moretti. Lo sguardo morale*, Marsilio 2012.

genere storie ambientate a Torino, Milano e Roma, cioè i luoghi dove più spesso, nella *routine* quotidiana, la vita dell'italiano medio incrocia quella dell'immigrato. Bisogna precisare che la figura cinematografica dell'"italiano medio", personaggio tipicamente cittadino e di cui già lo stesso Alberto Sordi sosteneva la corrispondenza con l'uomo comune del boom economico, presenta contorni estremamente generici e indefiniti, proprio per la sua qualità di "[..] *inclusive cinematic construct*", che condensa i problemi e le contraddizioni morali legate al periodo storico della commedia all'italiana, pur continuando fino a oggi a rimanere un referente ideale per l'immaginario nazionale.[36]

D'altra parte, è vero che in ambiente metropolitano è stato più facile costruire anche sugli immigrati dei caratteri stereotipati perfetti per la commedia, con personaggi fissi corrispondenti a determinati ruoli. Dunque la tipizzazione per cui il cameriere sarà filippino o indiano, il portinaio anch'esso asiatico o di origine slava, come pure slavo il muratore e di solito sudamericano l'addetto alle consegne, altrettanto facilmente permette il classico espediente comico del rovesciamento di ruolo, laddove per esempio il servo diventa padrone.

Ovviamente in molti film l'immigrato è solo un elemento accessorio, utile a sprovincializzare l'ambiente e ad affermarne l'atmosfera cosmopolita. Tuttavia nella seconda parte del decennio la sua figura acquisisce un peso sempre maggiore e diventa spesso il protagonista, o comunque il personaggio-chiave, delle vicende narrate. Ciò corrisponde peraltro a una fase di maggiore presa di coscienza della diversità tra gli italiani stessi, per cui:

[36] Per una messa a punto del discorso sull'argomento si veda: Sergio Rigoletto, "The Italian Comedy of the Economic Miracle: L' *italiano medio* and Strategies of Gender Exclusion", in Lucy Bolton and Christina Siggers Manson (a cura di), *Italy on Screen, NSEC 9, National Identity and Italian Imaginaries,* Peter Lang, Bern 2007, pp.33-47.

"In un cinema italiano [..] che sulle differenze geografiche e culturali impernia la gran parte delle forme di commedia proposte, non stupisce che anche la figura dell'immigrato giochi un ruolo di primo piano."[37]

Tra i primi esempi di commedia generazionale in cui si segnala la presenza di immigrati ci sono *Santa Maradona* (2001), e *A/R. Andata +Ritorno* (2003) entrambe ambientate a Torino. Il regista e sceneggiatore **Marco Ponti**, nipote del produttore Carlo, corrisponde in misura eccezionale al perfetto identikit del nuovo giovane regista anche, per così dire, nel manifestare l'ego ipertrofico del cinefilo.[38]

Il primo lavoro, *Santa Maradona*, vuole essere una commedia sofisticata, piena di rimandi e di citazioni, a partire dal titolo, che mescolano cultura "alta" e "bassa".[39] In realtà si ispira vagamente alle atmosfere della serie TV *Friends* e ai discorsi del film-culto *Clerks*, per cui la brillantezza dei dialoghi prevale decisamente sulla dinamicità della storia. Gli immigrati sono presenti in modo marginale rispetto alle vicende dei due amici protagonisti, ma rappresentano leggere variazioni sullo stereotipo, si direbbe più per amore di originalità che per necessità narrativa. Per esempio l'amica saggia è indiana ("Lucia, la tua amichetta del terzo mondo .." dice Andrea all'amico Bart), mentre è slavo il loro temuto padrone di casa.

[37] Roy Menarini, "L'immigrato nella commedia del XXI° secolo", in *Quaderni del CSCI, cit*., pp.115-117.

[38] Classe 1967, Marco Ponti ha fatto studi di cinema negli Stati Uniti, nel 1997 ha pubblicato un libro su Tarantino, si interessa anche di grafica e fumetto oltre che di teatro. Recentemente ha firmato un lavoro per le Tv Mediaset, ma a parte questo i due film citati sono stati gli unici ad avere una buona distribuzione.

[39] Il film racconta le vicende di Andrea (Stefano Accorsi), laureato in lettere in cerca di lavoro, e del suo coinquilino e migliore amico Bart, per esteso Bartolomeo Vanzetti (!) (Libero De Rienzo). La vicenda è esile, fatta di episodi abbastanza scontati. Colloqui di lavoro assurdi, colpo di fulmine e amore contrastato per Dolores, domenica alla partita.
In proposito il regista afferma: "Ho rubacchiato in giro, il linguaggio si ispira ai fumetti e al cinema americano, con un uso del colore e dell'immagine un po' nouvelle vague. [Il film] richiama i cartoni animati, i video-giochi, a volte sembra una fiction, a volte un'altra cosa. Vuole partecipare di tanti linguaggi.".

Il film successivo *A/R. Andata + Ritorno*, all'opposto, è una commedia d'azione fin troppo frenetica, sviluppata con toni meno sofisticati e più grotteschi della precedente ma in realtà sempre con lo stesso spirito di puro intrattenimento travestito da fotografia sociale.[40]In questo secondo film i toni sono a volte sopra le righe e di nuovo la storia è piena di citazioni da altri film, che talvolta appesantiscono un racconto già molto dinamico e movimentato. Tuttavia, nonostante le commedie di Ponti rappresentino opere minori, nel confronto con i contemporanei lavori di Ozpetek e Muccino,[41] riguardo al discorso sull'immigrazione non si può non sottolineare l'abissale differenza di approccio, diretto e privo di qualunque tipo di pregiudizio, rispetto ai registi delle generazioni passate. Anche nelle commedie meno interessanti e superficiali, i registi giovani segnano una netta evoluzione nel trattamento del racconto, depurato da atteggiamenti apertamente didascalici e di implicita superiorità, attraverso l'adozione di un punto di vista che, se non può essere quello dell'altro, quantomeno si pone su un piano di parità con lui. A conferma, come ho già osservato in precedenza, di un avvenuto cambiamento direttamente imputabile a fattori psico-sociali, prima che alle caratteristiche professionali dei singoli autori.

a.2 La commedia "musicale"

Un altro film che segnala un progresso nella considerazione dell'immigrato e insieme una studiata operazione di marketing industriale è *Passo a due* (2005), per la regia di

[40] Il protagonista (di nuovo Libero De Rienzo), che ha il padre in carcere e fa il fattorino, vive a Torino nel popolare e multietnico quartiere di Porta Palazzo, in un condominio popolato da immigrati di varie etnie, alcuni dei quali dediti al traffico di merce rubata. Dante Cruciani (nome scelto in omaggio al Totò dei *Soliti ignoti*), un fattorino minacciato dagli strozzini, fugge sul primo aereo finendo a Barcellona, mentre una bella hostess spagnola (Vanessa Incontrada), bloccata a Torino da uno sciopero, finisce nell'appartamento di Dante. Tra furti, inseguimenti ed equivoci si giunge ovviamente al lieto fine grazie alla funzione di *deus ex machina* giocata in tutte le fasi della vicenda da Tolstoj, l'amico indiano di Dante (Kabir Bedi).

[41] Nel 2001 escono sia *Le fate ignoranti* di Ozpetek che *L'ultimo bacio* di Gabriele Muccino, entrambi con Stefano Accorsi nel ruolo del protagonista.

un altro nipote illustre: **Andrea Barzini**.[42]In questo caso il filone percorso riguarda il film musicale, che per la precisione il regista definisce una commedia sulla danza e non un musical. In ogni caso, gli "stacchetti" di danza sono addirittura troppo abbondanti, con una ripetitività di taglio televisivo, sebbene il film voglia rifarsi a modelli americani come *Fame* realizzando, secondo qualche critico poco benevolo, una specie di *Flashdance de noantri*. La storia s'ispira parzialmente alla vicenda autobiografica del protagonista, Kledi Kadiu, ballerino albanese professionista e già famoso in patria, che ha scelto l'occidente arrivando come clandestino ("*almeno in Albania avevo una dignità*").[43] In realtà, la vicenda sfrutta tutti gli stereotipi buonisti sugli immigrati (tipico il caseggiato/comunità abitato da extra-comunitari di varie etnie ma tutti generosi e solidali) e insieme gli stereotipi della fiction televisiva e dell'ambiente stesso della televisione, portando in primo piano, oltre alla vicenda dell'amore contrastato, la denuncia, seppur con mano molto leggera, dei compromessi nell'ambiente dello spettacolo. D'altro canto, Kledi Kadiu è diventato famoso grazie ai seguitissimi programmi televisivi di Maria De Filippi,[44] e questo film (soggetto firmato da Maurizio Costanzo, marito della De Filippi), altro non è che il tentativo di

[42] Andrea Barzini, altro regista dal cognome ingombrante, ha girato alcuni film non memorabili, tra cui si segnala solo l'opera seconda *Italia-Germania 4 a 3* (1990). È attivo come regista di fiction televisive (*Capri, Don Matteo*).

[43] Beni è il nome del personaggio interpretato da Kadiu (che racconterà la vera storia del suo primo arrivo in Italia nel bellissimo documentario di Daniele Vicari *La nave dolce*. citato in nota xxx p.xx). Beni arriva in Italia con altri connazionali attratto dal mondo dello spettacolo italiano conosciuto attraverso la televisione albanese, ma in realtà finisce per esibirsi in locali squallidi ingaggiato da sfruttatori senza scrupoli. In seguito Beni, riesce a liberarsi da quella situazione ed entrare in un vero corpo di ballo, dove conosce la bella Francesca (Laura Chiatti), di cui si innamora. Beni aspira a una carriera in televisione, ma per riuscire ad avere il permesso di soggiorno e rimanere in Italia, si vedrà costretto ad affrontare un'infinita serie di difficoltà e di compromessi, fino all'ovvio lieto fine.

[44] Per un approfondimento della figura di Kadiu come rappresentante e simbolo del legame tra eredità coloniali italiane e mondo dello spettacolo, si vedano le ampie analisi di Derek Duncan: "Kleidi Kadiu: Managing Postcolonial Celebrity", in Andall J. & Duncan D. (a cura di), *National Belongings: Hybridity Italian Colonial and Postcolonial Cultures*, Peter Lang, Oxford 2010, pp.195-214 e "Kledi Kadiu: Italian National Cinema and Post-Colonial Stardom" in Clarke R. (a cura di), *Celebrity Colonialism: Fame, Power and Representation in Colonial and Postcolonial Cultures,* Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2009, pp. 225-238.

sfruttare la popolarità mediatica del protagonista, indirizzandosi a quel pubblico adolescenziale che segue i programmi televisivi come facile strada per il successo.[45]

a. 3 La commedia "giovanilistico-adolescenziale" o *teen film*

Nella seconda metà del decennio, la commedia sentimentale si orienta sempre più verso il cosiddetto *teen-film.* In questo filone giovanilistico, si segnalano due commedie collegate ai problemi delle seconde generazioni, perché l'obiettivo di fondo, anche se sviluppato in modo alquanto sommario, riguarda la rivendicazione della totale parità contro ogni pregiudizio fra i giovani di diverse origini. In *Last Minute Marocco* (2007) di **Francesco Falaschi**, la giovane Jasmina è di famiglia marocchina e dunque non ha la cittadinanza italiana, ma in Marocco presentandosi dice: "sono italiana", perché del mondo arabo contesta il ruolo assegnato alle donne. Allo stesso modo il giovane Samir parla di solito in romanesco, sebbene in Marocco dimostri di parlare perfettamente anche l'arabo (sottotitolato).[46]Nell'insieme, si tratta di un piccolo *road movie*, che sorvola con superficialità sui temi del rapporto con lo straniero e presenta l'italiano all'estero in forma di stereotipo già da adolescente.[47]

Lo stesso attore, Nicolas Vaporidis, è protagonista di un altro film dello stesso tenore e dello stesso anno: *Questa notte è ancora nostra*, di **Paolo Genovese e Luca**

[45] È l'Italia televisiva che si presenta a frotte ai provini del *Grande Fratello* e, soprattutto per le ragazze, ha prodotto i fenomeni denunciati a fine decennio da lavori come *Videocracy-Basta apparire* di Erik Gandini e *Il corpo delle donne* di Lorella Zanardo, entrambi del 2009.

[46] Tre adolescenti romani, Andrea (Nicolas Vaporidis), Valerio (Daniele De Angelis) e Giacomo (Lorenzo Balducci), partono in vacanza in Marocco, all'insaputa di Valeria, madre apprensiva di uno di loro (Mariagrazia Cucinotta), che manda immediatamente il marito separato Sergio (Valerio Mastandrea) a inseguirli. Intanto sul traghetto i ragazzi incontrano un loro amico, Samir, e sua cugina Jasmina, che tornano a casa per le vacanze e a cui si aggregano. Così Valerio, subito innamorato di Jasmina, l'aiuta a sfuggire a un matrimonio combinato, mentre nel frattempo si sviluppano in parallelo le vicende di Sergio, pure lui attratto da una donna del posto, Tamu, alla quale come a lui è stata rubata l'auto e, si scoprirà alla fine, proprio dal promesso sposo mancato di Jasmina. Insomma, una lunga serie di luoghi comuni, riscattata in realtà dalla presenza di Mastandrea e dello stesso Nicolas Vaporidis (Andrea), idolo delle ragazzine dopo *Notte prima degli esami* (2006). Il regista Falaschi (1961) ha girato finora tre lungometraggi e alcuni corti.

[47] http://www.mymovies.it/dizionario/recensione.asp?id=46499

Miniero,[48]storia di un amore contrastato tra un giovane italiano e una ragazza cinese, che paradossalmente nella realtà sono l'uno di origine greca (Vaporidis) e l'altra, Valentina Izumi Cocco, un'italo-giapponese.[49]Il film combina le atmosfere della tradizione romanesca con situazioni tipiche della Roma multietnica di oggi, ormai simili a quelle di molte altre metropoli. Per questo anche le fonti d'ispirazione divengono internazionali e nel film ci sono spunti che richiamano *East is east* (1999) e persino *Il mio grosso grasso matrimonio greco* (2002), oltre a una certa atmosfera da commedia macabra nello stile de *Il caro estinto* (1949).

In generale, la critica ha sottolineato la qualità di prodotto medio del film, giudicandolo privo di eccessivi ammiccamenti, superficiale ma non volgare nell'approccio al tema interculturale e soprattutto sostenuto dalla qualità dei caratteristi che interpretano i personaggi di contorno. "Anche se purtroppo a mangiarsi il film non sono loro, bensì gli sponsor, "gonfiati" da un goffo *product placement.*"[50]

Il tema del *product placement* è presente infatti in modo piuttosto ingombrante in tutte le commedie citate, perché la possibilità di pubblicizzare prodotti attraverso i film, o le fiction televisive, da poco autorizzata per legge ma in precedenza

[48] Per la precisione il film, girato nel 2007, è uscito nella primavera del 2008. Il titolo riprende una strofa della canzone di Venditti *Notte prima degli esami*, giocando sull'equivoco che si tratti del seguito del film omonimo, tanto più avendo Nicolas Vaporidis come protagonista. Insieme a Fausto Brizzi (classe 1968), regista di quel film e qui co-autore della sceneggiatura, i due registi di questo costituiranno a fine decennio la triade fortunata e campione d'incassi della nuova commedia italiana, Miniero (classe 1967) dirigendo *Benvenuti al Sud* e Genovese (classe 1966) *La banda dei Babbi Natale*.

[49]Massimo (Vaporidis), lavora come becchino nell'agenzia di pompe funebri del padre (Motto: Si muore una volta sola.), insieme all'amico Andrea. Sogna anche una carriera nella musica e ha una band per la quale il bizzarro impresario Cicchilitti (Franco Califano) consiglia una cantante cinese (per cantare il brano Occhi da Orientale) e carina ("*Il culo non canta ma conta*"). Così Massimo cerca di convincere la riluttante Jing, fingendo un innamoramento che naturalmente alla fine ci sarà, mentre nel frattempo si trova coinvolto anche nelle complicazioni familiari della ragazza, destinata dalla famiglia a sposare Ban Long, figlio di un ricco cinese con cui i suoi si sono indebitati.

[50] http://www.mymovies.it/dizionario/recensione.asp?id=54741

sanzionata come "pubblicità ingannevole", ha scatenato in questo periodo una vera e propria gara al finanziamento pubblicitario.

Il culmine è raggiunto da un film che, di nuovo, si serve anche della società multietnica come segno di modernità in operazioni commercialmente redditizie. Si tratta di *Lezioni di cioccolato* (2007), di **Claudio Cupellini**,[51]che vuole sfruttare in versione italiana, tardivamente, la passione cinematografica per il cioccolato diffusa per un certo periodo a livello internazionale. Dunque siamo nei dintorni di Perugia, e la fabbrica è appunto la Perugina, peraltro da tempo di proprietà Nestlé, che ospita anche una "scuola di cioccolato".[52]Tra i protagonisti, spiccano la comicità e la mimica di Hassani Shapi, attore arabo nato in Kenia e attivo a livello internazionale, la cui personalità di fatto domina quella del suo antagonista Mattia, un Luca Argentero qui alla terza prova d'attore dopo essere arrivato alla fama come uno dei partecipanti al Grande Fratello edizione 2004. Di conseguenza, il messaggio profondo del film, al di là del superficiale invito a superare i pregiudizi nelle reciproche relazioni, è decisamente critico nei confronti dell'italiano medio e dei suoi difetti mentre fa dello straniero, che pure non è da meno nell'usare trucchi e astuzie, il modello cui guardare per coerenza sui valori fondanti della vita.

a. 4 La commedia al maschile

[51] Cupellini (1973) ha girato soltanto due lungometraggi, ma nel 2014 è diventato il regista della serie televisiva Gomorra.

[52] Nel cantiere di Mattia Cavedoni (Luca Argentero), geometra di pochi scrupoli e volubile con le donne, l'operaio egiziano Kamal (Hassani Shapi) che lavora in nero, ha un incidente e si rompe le braccia proprio alla vigilia di un master per maestri cioccolatieri cui l'egiziano, che in realtà sogna di tornare in Egitto come pasticcere, si era iscritto. Non potendo parteciparvi fisicamente, Kamal costringe col ricatto Mattia (debitamente camuffato e abbronzato) a seguire il corso, condotto dal chiacchieratissimo e temibile maestro Gaetano Conti (Neri Marcoré), per poi raccontarglielo con lezioni private. Il nuovo ambiente, e l'incontro con Cecilia, sua tutor nel corso, che però lo crede egiziano, oltre alla frequentazione forzata della casa dell'egiziano stesso, cambiano profondamente la visione del mondo di Mattia, che finisce per farsi guidare da Kamal in un totale capovolgimento di ruoli. Lieto fine assicurato, e suggellato dalla creazione di un Bacio Perugina italo-egiziano che mescola datteri e nocciole.

Non c'è dubbio che tra le principali intenzioni di queste commedie vi sia il tentativo di costruire un legame tra italiani e immigrati, mettendo in atto una strategia comunicativa che favorisca processi di identificazione con lo straniero da parte del pubblico italiano. In questo senso, sebbene si tratti di una finalità risultata evidente pressoché in tutti i film sull'argomento, la commedia d'intrattenimento vi aggiunge l'efficacia dell'approccio leggero e satirico. Un'ulteriore osservazione tuttavia mostra come questo processo riguardi in modo esclusivo l'universo maschile, all'interno del quale non è difficile trovare occasioni di rispecchiamento tra l'italiano medio e lo straniero, a qualunque etnia egli appartenga.

A questo proposito, risulta particolarmente interessante una recente analisi che considera i due ultimi film citati, *Questa notte è ancora nostra* e *Lezioni di cioccolato*, come un esempio tipico di questo processo di ibridazione culturale realizzato attraverso la complicità maschile,[53] per cui

> "[..] masculine complicity points to the extensive homosocial collaboration among men who maintain the patriarchal society and derive benefit from it by simulating the hegemonic masculine ideal."[54]

Inoltre l'effetto comico si struttura seguendo precise procedure retoriche, che corrispondono ai risultati attesi dallo sviluppo della commedia. In *Lezioni di cioccolato*, la complicità tra i due personaggi Mattia e Kamal è costruita attraverso i dispositivi della cosiddetta *screwball comedy* che, servendosi in questo caso

[53] Alla base di questa analisi sta la divisione in quattro tipologie di comportamento nelle reciproche relazioni tra individui di sesso maschile: egemonia, complicità, subordinazione e marginalizzazione, derivata dalle teorie del sociologo di R.W.Connel, in Gaoheng Zhang, "Comedy Film and Immigration to Italy: Reading Masculinity, Hybridity, and Satire in *Lezioni di Cioccolato* (2007), *Questa notte è ancora nostra* (2008) and *Into Paradiso* (2010)", in Sabine Schrader and Daniel Winkler (a cura di), *The Cinemas of Italian Migration etc., op. cit*., p.266.

[54] Gaoheng Zhang, "Comedy Film and Immigration to Italy: Reading Masculinity, Hybridity, ..", *ibidem*, pp. 267-279.

dell'espediente dello scambio di ruoli nella scuola per pasticcieri, arriva all'inclusione come condivisione di un ambiente considerato relativamente favorevole a entrambi.[55]

"Their enactment of hegemonic masculine ideals in their respective Italian and Muslim culture and their submission to men who are they social superiors, reveal their complicit position in the structure of masculinity and social power."[56]

Questa lettura, accettabile in termini generali, non esclude comunque nella costruzione dei due personaggi la già rilevata superiorità di fondo dello straniero, qui un carattere solidamente strutturato e coerente a se stesso per tutto il film, e per il quale dunque non c'è un'evoluzione sostanziale di comportamenti e di valori, mentre lo stesso non si può dire dell'italiano, il cui percorso di avvicinamento allo straniero corrisponde anche a una crescita e maturazione individuale.

La trama di *Questa notte è ancora nostra* invece, è identificabile come più corrispondente allo schema della *antic comedy*, il cui esito prevede l'inclusione in un gruppo sociale ristretto ed è condizione considerata applicabile solo alle seconde generazioni. Nel film vengono infatti sottolineati i forti pregiudizi reciproci che caratterizzano i due gruppi etnici, per cui entrambi i gruppi sono apertamente scettici sulla possibilità di un'unione tra un italiano e una cinese.

"[..] antic comments on the Chinese and Italian cultural attitudes and skin colours are ways of both adopting and subverting existing stereotypes, which are based on the two cultures' prior knowledge of each other [..]. This helps to reinforce the film's message that through second-generation Chinese who have been brought up in Italy, the two cultures will bridge the communication gap."[57]

In questo caso, l'inclusione e l'ibridazione avvengono contrapponendo gli stereotipi speculari che finora hanno ostacolato qualunque relazione tra i gruppi e che invece a

[55] L'analisi di Zhang cita a sua volta Mark Winokur, che divide in tre categorie la commedia che coinvolge gli immigrati. Oltre alla *screwball comedy*, la *antic comedy*, che prevede l'inclusione in una società ristretta e infine la *transformative comedy*, che prevede invece l'inclusione in un ambiente oggettivamente difficile e pericoloso.
In Mark Winokur, , *American Laughter: Immigrants, Ethnicity, and 1930s Hollywood Film Comedy*, St. Martin's Press, 1996.
[56] Gaoheng Zhang, *op.cit*., p.267.
[57] Gaoheng Zhang, *op.cit*., p.271

partire dalla nuova generazione sono riconosciuti e tollerati, senza per questo venire cancellati.

L'autore di questa analisi vi include infine una terza opera, cioè *Into Paradiso* di **Paola Randi**, presentato alla Mostra del Cinema di Venezia 2010.[58] Il condominio Paradiso esiste veramente nel quartiere Cavone di Napoli ed è davvero abitato esclusivamente da persone provenienti dallo Sri Lanka, quasi un inveramento del concetto di *ethnoscape* elaborato dall'antropologo Appadurai.[59] La vita nel caseggiato è piena di episodi surreali e colorati, in una felice fusione tra Bollywood e la sceneggiata napoletana. Quando però le vicende escono dal Paradiso, come nella prima e ultima parte del film, e affrontano la società esterna, non fanno sconti sul degrado e la corruzione di un ambiente dominato dalla violenza, nonostante il registro grottesco e paradossale. Per questo *Into Paradiso* sarebbe classificabile nella forma della *transformative comedy*, la quale prevede l'inclusione in un mondo complesso e pericoloso.

Di fatto, lo spessore stilistico e narrativo di questo film, più articolato e per certi versi visionario rispetto ai precedenti, oltre che consapevolmente giocato sulla contaminazione dei generi nella mescolanza di *noir*, satira e denuncia sociale, rende

[58] Primo e a tutt'oggi unico lungometraggio di Paola Randi, il film ha per protagonista il solitario Alfonso (Peppe Servillo), ricercatore universitario a suo agio solo tra le provette in laboratorio. Improvvisamente licenziato, gli viene suggerito di chiedere aiuto a Vincenzo Cacace (Gianfelice Imparato), un vecchio amico divenuto un politico potente, ma così facendo finisce coinvolto in una guerra di camorra. In cambio dell'aiuto infatti egli dovrà consegnare a certe persone una scatola a nome di Cacace. Alfonso ignora il contenuto della scatola (una pistola), ma non potrà comunque consegnarla perché i destinatari vengono uccisi sotto i suoi occhi. Costretto alla fuga, trova rifugio nel vicino condominio Paradiso, un'isola cingalese nel cuore di Napoli. Qui incontra Gayan (Saman Anthony), famoso campione nazionale di cricket in Sri Lanka che, attirato in Italia dalle lettere piene di bugie del cugino, arriva da lui a Napoli pensando di trovare un'occupazione adeguata al suo status sociale. Invece finisce per fare il maggiordomo, anche se la sua abilità di uomo di mondo lo aiuta a ritagliarsi un'autorevolezza personale. Gayan e Alfonso si ritrovano a dividere il locale della terrazza sul tetto del condominio Paradiso, dove poi giunge anche Cacace, con l'ordine di recuperare la pistola e uccidere Alfonso, pena la sua stessa vita. È ovvio che solo l'aiuto degli amici stranieri potrà assicurare ad Alfonso la sopravvivenza e il lieto fine.

[59] Arjun Appadurai, "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy" (1990), expanded in *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996. Ed. italiana *Modernità in polvere*, Meltemi, Roma 2001.

poco omogeneo il confronto diretto con i primi due. Soprattutto, l'enfasi del racconto non è la "scoperta" dell'altro perché, sebbene il film apra allo spettatore inaspettati squarci di conoscenza su usi e costumi cingalesi, a prevalere è proprio il punto di vista dello straniero stesso, che peraltro qui letteralmente accoglie l'italiano a casa propria.[60]

Non a caso *Into Paradiso* appartiene alla fase finale del decennio, quella che tra il 2010 e il 2011 segna l'evidente e generale maturazione del modo di rappresentare lo straniero al cinema, per cui la distanza di un paio d'anni che separa i due titoli precedenti da quest'ultimo sembra enorme.[61]Il cambiamento si potrebbe definire sbrigativamente come la fine dell'atteggiamento "buonista", nel senso che ormai la rappresentazione delle reciproche diversità non ha più bisogno di essere bilanciata dalla retorica dell'uguaglianza e della fratellanza, secondo l'approccio al "buon selvaggio" di stampo tardo-colonialista, mentre non si sottrae alla problematizzazione della realtà pur esprimendosi attraverso la parodia e la satira.

Rimane il fatto che, indubbiamente, anche *Into Paradiso* corrisponde a un modello d'incontro tra culture esclusivamente maschili. La figura femminile, pure importante in tutti e tre i film considerati, rappresenta infatti l'elemento perturbante, anche laddove ha un ruolo di co-protagonista, come accade a Jing in *Questa notte è ancora nostra*.

Se ne potrebbe concludere che, nel primo decennio del duemila, la commedia ha aiutato a superare molti pregiudizi nei confronti degli immigrati, attraverso un

[60] La regista stessa racconta di aver avuto l'idea di inserire la comunità cingalese nel film avendo visto passare per strada in un quartiere popolare di Napoli un gruppo ordinato di bambini cingalesi nella divisa bianca dei giocatori di cricket. Questo quadro così incongruo per l'ambiente napoletano è stato la chiave per aprire un mondo nascosto.

[61] A questa evoluzione corrispondono non solo commedie drammatiche e "di qualità", come *Las bas. Educazione criminale* di Guido Lombardi e *Io sono Li* di Andrea Segre, ma anche prodotti industriali come *Cose dell'altro mondo* di Andrea Patierno, liberamente ispirato a *A day without Mexicans* di Sergio Arau, tutti e tre presentati alla Mostra di Venezia 2011.

processo di elaborazione degli stereotipi. Tuttavia le dinamiche di questo processo sono pertinenti a un mondo esclusivamente maschile all'interno del quale italiani e stranieri, tutti in fondo provenienti da società patriarcali, hanno trovato punti di contatto. In altre parole, sotto il profilo dell'analisi di genere/*gender*, l'italiano medio del nuovo millennio corrisponderebbe senza sostanziali differenze a quello rappresentato dalla commedia all'italiana degli anni sessanta, sia come caratteristiche di scrittura del personaggio, sia come prodotto costruito per un circuito nazionale indifferenziato e destinato a uno spettatore standard. Come se il cinema italiano popolare continuasse a "*meritarsi Alberto Sordi",*[62] cioè a riprodurre una figura maschile sostanzialmente debole, opportunista e incline al compromesso, quale modello spendibile su scala nazionale.

Al contrario la figura femminile, sia italiana che straniera, rimane ancora sullo sfondo nei meccanismi della commedia leggera e non riesce a liberarsi dai ruoli rigidi in cui è stata relegata, fotografando d'altronde una situazione corrispondente alla realtà. Ciò vale in particolare per l'immagine della donna straniera, per lo più una prostituta, sia che provenga dall'Africa nera come dall'est europeo, oppure badante, o moglie sottomessa.

Una discutibile sintesi di questa rappresentazione dello stereotipo, in particolare femminile, che potremmo definire nazional-popolare in senso deteriore, si trova per esempio in *Io, loro e Lara* di Carlo Verdone, nono miglior incasso dell'anno 2010,

[62] Altra celebre battuta – manifesto di Nanni Moretti (*Ecce Bombo* 1978). Ripresa in forma di omaggio- parodia nell'opera prima di Massimiliano Bruno *Nessuno mi può giudicare* (2011) con Raul Bova e Paola Cortellesi come protagonisti. A partire da una battuta legata alla condizione multietnica del quartiere romano in cui è ambientato il film ("Alla fine quello che conta è la persona. Diciamoci la verità: bianchi e neri in fondo siamo tutti uguali.*")*, Rocco Papaleo, imitando anche i toni e la gestualità del Michele Apicella di *Ecce Bombo* a un certo punto sbotta: "Bianchi e neri siamo tutti uguali? Siamo tutti uguali? Ma che siamo? Siamo in un film di Nanni Moretti? Te lo meriti Nanni Moretti! ..".

certamente dovuto alla fedeltà del pubblico nei confronti del protagonista/regista,[63] eppure un film superato e banale rispetto ad altri lavori usciti nello stesso anno, forse anche per la sua pretesa vocazione ecumenica.[64] Per riscattare la convenzionalità delle figure femminili straniere di questo film, dove i maschi sono tutti italiani, non basta il confronto con lo squallore della famiglia borghese del protagonista, né il fatto che comunque tutto sia svolto in toni apertamente farseschi. Altrettanto spiazzante, la discrepanza evidente tra l'oggettivo tenore del film e la rappresentazione che l'autore ne dà, pur comprendendo che egli parta dal confronto con i suoi lavori precedenti, in cui il personaggio da lui interpretato ha di solito toni anche più macchiettistici. Egli dichiara infatti:

"Questa pellicola rimane come la più bella sorpresa della mia carriera. Non pensavo minimamente di poter incassare quasi 17 milioni di euro con un film assolutamente privo di ammiccamenti al pubblico. (*sic)* [..] Interpretare un prete, senza alcun tic o caratterizzazione, era un rischio enorme. Ma ancor più rischioso era il rappresentarlo con estrema sincerità, verità ed umanità."[65]

Come ultimo illuminante esempio della prospettiva tutta maschile nella commedia sull'immigrazione, ma insieme come indizio di un sostanziale cambiamento di visione generale nel racconto dell'immigrato, si può citare infine *Billo-il Grand*

[63] Carlo Verdone, figlio del critico e docente di cinema Mario, cui *Io loro e Lara* è dedicato, è stato peraltro spesso citato come l'erede diretto di Alberto Sordi, benché l'associazione nasca soprattutto dalla circostanza di avere interpretato insieme a Sordi due film, *In viaggio con papà* del 1982 (per la regia di Sordi) in cui Verdone interpreta la parte del figlio di Sordi e *Troppo forte* del 1986 (regia di Verdone), entrambi i film furono sceneggiati in coppia dai due attori insieme a Rodolfo Sonego. Questa collaborazione, all'epoca enfatizzata per motivi di marketing, nei termini di una staffetta generazionale, si è fondata in realtà soprattutto sulla comune appartenenza al mondo del cinema romano.

[64] Si tratta della vicenda di padre Carlo Mascolo, missionario in profonda crisi che torna a Roma dall'Africa per un periodo di riflessione. Nella casa di famiglia, trova il padre sposato con una badante moldava e il fratello e la sorella allarmati nel timore che la badante voglia prendersi la loro eredità. Invece è la badante a morire improvvisamente e al funerale entra in scena la figlia di lei, Lara, che per un periodo dividerà l'appartamento con padre Carlo, dal momento che il padre vedovo si è trasferito in un'altra casa. Per guadagnare, Lara si prostituisce via webcam, ma è anche una madre che lotta per avere l'affido del figlio. A latere, entrano in scena alcune prostitute nigeriane, che padre Carlo ha conosciuto in Africa, quando erano brave ragazze. Inutile dire che, in una successione di situazioni comiche piuttosto prevedibili, il lieto fine è assicurato. Lara potrà avere definitivamente l'affido del figlio e padre Carlo Mascolo tornerà in Africa alla sua missione.

[65] Dal sito ufficiale di Carlo Verdone, http://www.carloverdone.com/schedafilm.aspx?f_id=24 (u.c. 20.8.2014)

Dakhaar (2008) di **Laura Muscardin**,[66]ispirato alla storia dell'attore senegalese protagonista Thierno Thiam, a Roma da tutti chiamato Billo. In questo film infatti il conflitto culturale tra due mondi di nuovo si concentra e si riassume intorno alla relazione con la figura femminile, ma ora questo conflitto viene rifiutato, o per meglio dire aggirato tramite il compromesso. Se il senegalese Assane del film di De Seta sceglie di tornare alla propria cultura d'origine, mentre l'algerino Said ne *L'Articolo 2* si ritrova drammaticamente a dover trasferire in Italia la sua organizzazione matrimoniale, quest'altro senegalese Billo alla fine sceglie di non scegliere, ma di rimanere in bilico tra i due mondi, rappresentati anche simbolicamente dalla decisione di sposarsi sia in Senegal, con la cugina per la quale era emigrato in cerca di fortuna, sia in Italia, con la donna che aspetta un figlio da lui. Billo non diviene completamente occidentalizzato, ma non riuscirebbe più a trovarsi del tutto a suo agio nemmeno nel paese d'origine, avendo raggiunto quella dimensione identitaria ibrida comune all'abitante del mondo globalizzato.[67]

D'altra parte anche stilisticamente il film, che nel racconto in parallelo dell'ambiente senegalese e di quello romano richiama il modello di *Torino Boys*, ha il pregio di saper rendere, nelle scene africane, i tempi e i modi del cinema africano stesso, a differenza delle opere dei registi della vecchia scuola, da Bertolucci a De Seta.

[66] Thierno è un ragazzo senegalese, sarto diplomato, che arriva in Italia sperando di lavorare nel mondo della moda, diventare ricco e tornare in Senegal per sposare Fatou, figlia del medico del villaggio. Le sue tragicomiche avventure a Roma formano un elenco delle difficoltà tipiche del migrante nella nostra società: a fronte della solidarietà di alcuni vi è la diffidenza di molti, i tentativi di sfruttamento anche sessuale e l'aperta ostilità delle forze dell'ordine. In sequenza, Billo viene coinvolto in una retata, rilasciato col foglio di via e infine derubato. Poi però la situazione comincia a normalizzarsi, egli trova anche l'amore dell'italiana Laura e una sistemazione come tappezziere. A quel punto, quando Laura gli rivela di essere incinta, sua madre gli chiede di tornare in patria per onorare la promessa di matrimonio. Ma Billo ormai ha una doppia identità e non vuole rinunciare a nessuno dei mondi di cui è partecipe, e d'altra parte per i musulmani la bigamia non è reato ..

[67] Il personaggio di Billo simbolicamente incarna l'esperienza dello spaesamento, connessa alla costruzione dell'identità mobile tipica dell'uomo postmoderno. Per una ricognizione generale dell'argomento dal punto di vista insieme psicanalitico e letterario, nel percorso relativo alle identità nomadi che da Freud, Foucault e Deleuze arriva a Baumann e Appadurai, si veda Federica Giovannelli (a cura di), *Frontiere. Il cinema e le narrazioni dell'identità. Nazione, sesso, Gender, razza tra tradizione e traduzione*, Bulzoni editore Roma, 2005. In particolare, Introduzione, pp.9-29.

Certamente grazie alla collaborazione alla sceneggiatura dello scrittore senegalese Mbacke Gadji, queste scene risultano decisamente più interessanti rispetto alla convenzionalità delle avventure italiane, condite dai soliti personaggi macchiettistici della commedia, come anche la critica corrente ha sottolineato. [68]

La capacità di guardare senza preconcetti al mondo dell'altro, riuscendo a trasmettere allo spettatore il piacere della scoperta di un mondo sconosciuto, rappresenta il valore aggiunto che accomuna tutti i film più interessanti sull'immigrazione. Sebbene quindi *Billo* non osi forse abbastanza sul versante della parodia nella parte italiana, esso contiene a vari livelli, sia di contenuto sia di impianto narrativo, una perfetta metafora del mutamento avvenuto in tutti gli aspetti legati alla relazione io/l'altro - noi/loro alla fine del ventennio considerato. Come si è già sottolineato, nella commedia leggera questo mutamento appare di pertinenza esclusiva del mondo maschile, ma nel contempo sembra un interessante spunto di riflessione il fatto che i due film più complessi, e per così dire liminali, del filone d'intrattenimento, cioè *Into Paradiso e Billo*, siano stati diretti da donne .

3. 2b. Fra *Terroni* ed *Extra-Comunitari.* Checco Zalone o la dissoluzione dell'"italiano medio".

Al termine di questo percorso di analisi del progressivo annullamento delle distanze tra figure maschili italiane e straniere nella commedia, s'impone un rapido cenno al fenomeno cinematografico di fine decennio, incarnato dal comico pugliese Checco Zalone, al secolo **Luca Medici**. [69] Oltre che campione assoluto d'incassi al

[68] Fabio Ferzetti, *Il Messaggero*, 26 settembre 2008. A margine si può notare come anche il lessico della critica corrente sia ormai modellato su riferimenti autoreferenziali, derivati dalla narrazione cinematografica dell'immigrazione

[69] Il nome d'arte è un *calembour*. "Che cozzalone" nel gergo giovanile del dialetto barese significa "che cafone", che volgare, "nel senso del milanese tamarro", secondo la traduzione di Zalone stesso.

botteghino, egli rappresenta infatti una comicità di ultima generazione che, pur giocando sul confronto nord-sud e quindi richiamandosi a precedenti importanti, quali i Totò e Peppino di *Totò, Peppino e ..la malafemmena* (1956), passando per il Nando Meniconi di Sordi, fino ad Abatantuono e Troisi, [70]nella sostanza propone un modello inedito di personaggio maschile, anche nella versione di maschera comica. Questa nuova figura di maschio "meravigliosamente mediocre", come Checco viene definito in *Cado dalle nubi* dalla programmista televisiva che gli aprirà le porte del successo, si accompagna a una rilettura quasi antropologicamente diversa, a mio parere, degli abusati stereotipi sulle differenze tra nord e sud della penisola. Infine, più direttamente interessante per questa ricerca, mostra in concreto l'implicita connessione fra "terrone" ed "extracomunitario" nell'immaginario collettivo.

Dopo aver raggiunto la fama in televisione come "comico", cioè *stand up comedian* della trasmissione Zelig, grazie a battute pesanti e canzoni famose dal testo storpiato, ma di una volgarità talmente greve da diventare televisivamente trasgressiva, Checco Zalone nel cinema ha lavorato sul registro opposto, confezionando prodotti gentili, senza le sguaiataggini e le pesantezze di quelli che durante i vent'anni qui considerati sono stati i film campioni italiani di incasso, e che vanno sotto il nome di "cinepanettoni".[71]

Fin dal successo del suo primo film, *Cado dalle nubi* (2009) e ancor più dopo il secondo *Che bella giornata* (2010), primo miglior incasso di sempre del cinema

[70] "[..], Zalone contiene un po' dell'originario Abatantuono oriundo pugliese-lombardo, ma anche un riferimento che con il tempo va sempre più ingigantendo. Ovvero Troisi, la ribellione del suo personaggio agli stereotipi campanilistici e provinciali, anche se lì più elaborata e qui più ruspante." Paolo D'Agostini, "Zalone e Co. addio volgarità ritorna la risata gentile*"*, in *Repubblica* 13.1 2011.
[71] Sull'argomento: Alan O'Leary, *Fenomenologia del cinepanettone*, Ed. Focus, Rubettino 2013.

italiano dopo una sola settimana di programmazione,[72] la critica ha cominciato a interrogarsi sul "fenomeno Zalone" e sul declino della "formula della pesantezza comica priva di sfumature", chiedendosi se un'accoglienza così entusiasta fosse solo l'indizio dell'urgenza di un ricambio fisiologico nel cinema, attraverso la sostituzione di una vena da tempo usurata con un'altra più nuova, oppure l'indicatore di un gusto di massa divenuto più esigente. Pur osservando che le due ipotesi sono in realtà due aspetti di un'unica questione, legata appunto al cruciale rapporto tra il cinema e il suo spettatore, non si può che concordare sul fatto che si tratti di una questione importante, dal momento che riguarda il genere più economicamente produttivo per il cinema italiano e il più vicino ai gusti dell'italiano medio, ovvero "perché non stiamo parlando di nicchie e di élites", ma di indicatori dei mutamenti socio-culturali nella maggioranza della popolazione.[73] D'altra parte, lo strappo col recente passato è risultato tanto più clamoroso in quanto il cinepanettone ha acquisito nel tempo lo statuto di modello del cinema popolare italiano per antonomasia, di cui la "negoziazione della mascolinità" rappresenta l'elemento caratterizzante.[74]

Date le premesse, mi sembra inevitabile considerare lo strepitoso successo di questi film come la prova che qualcosa, effettivamente, deve essere accaduto. Il cambio di registro nella comicità popolare corrisponde a un mutamento delle attitudini del pubblico e, addirittura, a un mutamento del pubblico stesso, che nel caso di Zalone raggiunge strati più ampi, sia per tipologia sociale che per età anagrafica, rispetto ai prodotti tipici del genere, come appunto i "cinepanettoni".

---

[72] Il terzo film di Zalone, *Sole a catinelle* (2013), è stato il miglior incasso italiano assoluto (51.936.318 €), secondo solo ad Avatar nella classifica italiana dei migliori incassi di sempre.
Fonte: Movieplayer box office, aggiornato al 21 aprile 2014.
http://movieplayer.it/film/boxoffice/?anno=s&tipologia=i (u.c. 20.8.2014

[73] Le frasi virgolettate sono del già citato articolo di Paolo D'Agostini.

[74] "La negoziazione della mascolinità è forse il tema centrale e lo scopo più evidente del cinema popolare italiano e in questo senso il cinepanettone ne è l'apoteosi", in Alan O'Leary, *Fenomenologia del cinepanettone*, *cit*., p.10.

Prima di tutto i film di Zalone sono davvero per tutti, anche per i bambini, nel senso che le vicende sono semplici, i personaggi sono caricature di tipologie comuni, soprattutto i dialoghi sono elementari e comprensibili a chiunque, ma non sfruttano la pesantezza scurrile della parolaccia. In comune con i "cinepanettoni" hanno l'assoluta linearità del racconto e la totale mancanza di sottotesti simbolici e di rimandi a realtà complesse. Tuttavia qui l'interesse non si regge tanto sulle situazioni paradossali della trama, quanto su una comicità di parola che non ricorre al facile espediente della volgarità, ma gioca soprattutto sul rapporto tra la lingua italiana e i dialetti, o sulla storpiatura di modi di dire ed espressioni vernacolari, così da essere apprezzata e divertire anche il pubblico meno ingenuo. Il titolo stesso del primo film, *Cado dalle nubi*, come pure quello del più recente *Che bella giornata*, sono un esempio del procedimento linguistico messo in atto, attraverso l'uso di modi di dire molto comuni leggermente storpiati per ignoranza dei parlanti. Le storpiature non nascono, com'era nei film di Totò e Peppino, soprattutto da errori di grammatica, o sintassi, o da dialettismi, bensì attraverso leggeri scivolamenti lessicali e semantici, oggi decisamente comuni anche fuori dallo schermo, nell'Italia orfana dei dialetti ma incerta nell'uso corretto della lingua comune.[75]

L'italiano è una lingua approssimativa per il personaggio Checco Zalone, che in entrambi i film emigra a Milano da Putignano a Mare e dunque risulta quantomeno estraneo all'ambiente in cui pure vuole inserirsi. Nei film di Zalone la migrazione, nel senso più profondo del termine, in quanto sradicamento e confronto con un mondo ignoto e per questo motore di crescita individuale, ha quindi un'importanza determinante. Secondo un procedimento riscontrabile in entrambi i film sebbene con

[75] Tutti i film di Zalone sono sceneggiati dallo stesso Zalone, da Gennaro Nunziante e da Pietro Valsecchi. Nunziante firma anche la regia, mentre Valsecchi, proprietario della Taodue, ne è il produttore. Distribuzione Medusa.

modalità molto diverse, il fulcro dell'interesse è concentrato sulla rappresentazione in chiave rinnovata dell'immigrazione interna e la presenza dello straniero si inserisce e insieme si stempera nel racconto di questa diversità tra nord e sud d'Italia. Nel primo film, *Cado dalle nubi*, l'immigrato straniero, identificabile come tale solo in quanto di pelle nera, ma pugliese di lingua e abitudini, è l'agente di spettacolo e braccio destro del protagonista.[76] Nicolas, l'amico di colore, è una specie di cavalier servente, consigliere e autista. Nero e obeso, egli è emarginato dai paesani al pari di Checco, che tutti considerano pazzo per la sua fissazione di voler sfondare come cantante, ma nel contempo la presenza stessa dell'amico di colore permette al protagonista di coltivare un certo atteggiamento di superiorità ("Attento Nicolas: sono pur sempre un bianco!"). D'altra parte, se il contatto con la vita "al nord" porterà Checco, che all'inizio pensa che l'omosessualità sia una malattia e ignora l'esistenza della Lega, a superare i suoi pregiudizi di maschio meridionale e a trovare punti di contatto con la realtà locale, dividendosi tra i giovani dell'oratorio e le manifestazioni leghiste, nei confronti di Nicolas i pregiudizi permangono invariati dall'inizio alla fine del film. Dopo averlo chiamato a Milano e averlo ufficialmente eletto a suo manager, pare anzi che la distanza tra loro si allarghi. Gli autori sembrano voler chiarire che, in una vicenda già così concentrata sulla polarità del confronto nord-sud, apparentemente in

[76] *Cado dalle nubi* è una specie di autobiografia distorta e metaforica di Luca Medici che, invece di avviarsi alla carriera di avvocato in Puglia, ha trovato a Milano il successo e la fama grazie al cabaret di Zelig. Il personaggio di Checco infatti vorrebbe sfondare come cantante neomelodico, tra lo scetticismo dei compaesani di Polignano a Mare, prima fra tutti la sua fidanzata Angela. Checco è determinato e decide di partire per Milano e tentare la sorte in televisione. Nel rapporto nord-sud la critica si concentra sul tema del maschio meridionale e omofobico, le cui battute preferite sono sui "ricchioni". Infatti il cugino che deve ospitare Checco a Milano si rivela omosessuale e convive col fidanzato, ovviamente all'insaputa della famiglia d'origine. La ragazza di cui si innamora è figlia di un dirigente leghista che non vuole meridionali in casa. L'unico che gli rimane sempre al fianco e non gli crea difficoltà è il fido manager Nicolas, grasso e nero, sebbene i pregiudizi di Checco nei suoi confronti permangano dall'inizio alla fine del film. Saranno invece superati quelli sull'omosessualità e quelli del suocero "nordista", e arriverà anche il successo nel mondo dello spettacolo, grazie a un provino per *I want you*, nel quale la responsabile del programma è subito folgorata dalla sua totale mancanza di doti artistiche e spiega ai suoi collaboratori, comprensibilmente scettici, di non avere dubbi sul personaggio, che " Funziona perché è meravigliosamente mediocre".

chiave di arretratezza e modernità, in realtà sviluppando il tema del contrasto tra pregiudizio e apertura mentale, la riflessione sul rapporto con l'immigrato straniero è naturalmente secondaria, rispetto alla necessità del superamento dei reciproci pregiudizi tra italiani. (Nicolas: Vengo pure io! – Checco: Nicolas, ti ho già detto la differenza tra te e le persone bianche!).

È chiaro tuttavia che l'argomento non è estraneo, ma anzi è complementare alla rappresentazione del rapporto nord/sud e agli interessi di Luca Medici e del suo regista e co-sceneggiatore Gennaro Nunziante. Infatti il secondo film, *Che bella giornata,* è incentrato sul legame tra il solito Checco, pugliese emigrato a Milano e Farah, giovane studentessa straniera di origini maghrebine.[77] In questo caso, sembra voler dire il film, il confronto e riconoscimento avviene tra l'italiano del sud e l'arabo, entrambi stranieri a Milano ("Io pugliese di madre tarantina, tu francese di madre bina*"*). Meno legato alla musica rispetto al primo film, ma sempre caratterizzato da una comicità di parola che rivela in chiave tragicomica la prevalenza del mediocre e dell'ignorante nell'Italia contemporanea, questo film inserisce i temi del contrasto nord-sud in un contesto più globalizzato. (Checco a Farah: "La mia

[77] Il personaggio di Checco in *Che bella giornata* ha in comune col precedente solo l'origine pugliese ma è, se possibile, molto più sprovveduto e assolutamente ignorante. Lavora come addetto alla sicurezza in una discoteca dell'hinterland milanese e sogna di diventare carabiniere. Purtroppo, per la terza volta non riesce a superare le selezioni e alla fine, grazie alla raccomandazione di uno zio che conosce l'arcivescovo, viene assunto come agente di sicurezza della Fabbrica del Duomo, in un periodo in cui le minacce terroristiche rendono necessario il rafforzamento della vigilanza. Qui conosce una giovane araba, Farah, studentessa d'arte che finge di essere architetto ma in realtà sta proprio cercando di agganciare Checco perché, sebbene a malincuore, esegue gli ordini dei fratelli che vorrebbero far saltare la Madonnina con una bomba. Lui se ne innamora all'istante, mentre i fratelli di lei capiscono immediatamente il potenziale di pericolosità per i monumenti storico-artistici rappresentato dall'ignoranza di Checco, che può diventare un loro prezioso quanto inconsapevole alleato. D'altra parte, di questa inaffidabilità del personaggio si stanno cominciando ad accorgere anche i datori di lavoro, cioè i prelati dell'arcivescovado, che non vengono risparmiati dalla satira del film. Inizia intanto una reciproca frequentazione tra arabi e pugliesi, che mette in luce soprattutto i limiti e i difetti di questi ultimi, come lo zio carabiniere dalla mentalità mafiosa, il padre in licenza dalla missione in Iraq cui ovviamente partecipa per denaro. Naturalmente nonostante tutto è previsto un lieto fine, e l'unica cosa a saltare in aria sarà un trullo, odiata eredità lasciata a Checco dal nonno, che lo aveva fatto trasportare pezzo per pezzo direttamente dalla Puglia e ricostruire in una radura nei boschi della Brianza.

famiglia, ma cosa vuoi.. siamo meridionali, siamo un po' invadenti*"*). Ancor più che nell'altro film, al centro della satira sono gli stereotipi negativi attribuiti ai meridionali e il tentativo di azione terroristica da parte del gruppetto di giovani estremisti musulmani è chiaramente un pretesto, che serve da specchio per raccontare i difetti italiani. La riflessione di fondo continua a essere concentrata sulle due Italie, almeno due, di cui sembra aver preso atto la cultura nazional-popolare contemporanea e in cui la linea di demarcazione è segnata, sostiene il film, non tanto dalla collocazione geografica quanto dal contrasto tra pregiudizio e apertura mentale. A questo scopo, lo spettro di figure socialmente rappresentative oggetto di satira si è allargato rispetto al film precedente, prendendo impietosamente di mira due obiettivi estremamente sensibili, quali l'istituzione ecclesiastica e le forze dell'ordine, e si è rafforzato grazie alla presenza di solidi caratteristi, quali Rocco Papaleo nella parte di Nicola, padre di Checco, militare in licenza dall'Iraq (che parla solo di cibo e cucina) e Tullio Solenghi nella parte dell'arcivescovo di Milano.

I dibattiti suscitati nel mondo della critica e del giornalismo culturale dal clamoroso successo ottenuto con lavori pesantemente sospettabili di opportunismo commerciale e dalle trame oggettivamente esili, sono divenuti ancor più accesi dopo il terzo film record assoluto di incassi, *Sole a catinelle* (2013). In linea generale però, come si è già sottolineato, anche i giudizi più negativi hanno ammesso il valore di documento sociologico del lavoro di Zalone, essendo ormai acquisita l'idea che il cinema d'evasione rappresenti un "simbolo discorsivo" da "utilizzare nella disputa per l'auto-definizione dell'Italia e degli italiani".[78] In questo senso, i film sono stati considerati

[78] Si veda Alan O'Leary, *Fenomenologia del cinepanettone ., op.cit.,* p. 92.

in modo pressoché unanime come una lettura dell'"Italia com'è", e in quanto tali apprezzati o rifiutati.[79]

Indipendentemente dal giudizio soggettivo sui film, si può concludere comunque che Zalone rappresenta la deriva estrema della commedia-farsa, frutto di un percorso coerente con quello degli altri nuovi autori di ultima generazione, che solo in apparenza si ricollega alla tradizione precedente, operando in realtà uno strappo piuttosto netto con il passato. Non c'è mai un momento infatti, in questi film, in cui sia possibile dimenticare che il personaggio di Checco è solo una maschera comica e dunque accanto all'intrattenimento permane un effetto straniante sconosciuto alla commedia del passato. Tuttavia, in analogia con la tradizione e proprio come per i film di Totò, è la vena caustica contenuta nell'apparente piattezza delle trame a conferire loro uno spessore critico e testimoniale.

Dunque questi film, pur con limiti evidenti di scrittura, a mio avviso si collocano a pieno titolo nella nuova fase post-moderna, perché spezzano l'identità assoluta tra il personaggio del racconto e il suo pubblico, anzi confermano che bisogna "studiare molto per riuscire a fare l'idiota",[80] e perché introducono un elemento metalinguistico forte, attraverso la costruzione di un personaggio a una sola dimensione, quella letterale, sia nel linguaggio che nelle reazioni emotive.

Inoltre, nella rappresentazione del maschio italiano troviamo l'antitesi assoluta delle figure che hanno nutrito l'immaginario cinematografico nel passato recente, fino all'inizio di questo secolo, e che abbiamo visto riproposte nelle commedie sul tema dell'immigrazione. Non solo Checco non è un donnaiolo, ma non è un furbo né un

[79] Si vedano tra gli altri, Guia Soncini, "La sindrome antizalonica", *Repubblica (RSera*), 8 novembre 2013; Augusto Sainati, "I sentieri della critica e il caso di *Sole a catinelle*" Blog in *Il Fatto Quotidiano*, 10 novembre 2013.

[80] Intervista a Zalone e Nunziante, "Cado dalle nubi: Borat delle Puglie", in http://www.mymovies.it/film/2009/cadodallenubi/news/boratdellepuglie/?pagina=2

opportunista, pur rivelandosi desolatamente inetto. Come alcuni critici hanno rilevato, egli è "più idiota di Clouseau, più ingenuo di Mr Bean, maschera poco italiana dell'italiano medio in soluzione concentrata, [..]".[81] Infine, se anche il tono e le intenzioni del personaggio sono decisamente orientate al mercato, di fatto Zalone offre un esempio di come la presenza dello straniero funzioni da cartina di tornasole, sia per ripensare gli effetti dell'immigrazione interna ed esterna sia, più in generale, per mettere a nudo l'impreparazione e le contraddizioni interculturali ancora in atto nell'Italia profonda.

3. 3. DALLA COMMEDIA AL DRAMMA. ESTRANEITÀ ED EMARGINAZIONE COME PROBLEMA DI GENERE.

Se la definizione di commedia, nella sua accezione più ampia e generica, spazia dall'estremo della farsa a quello del dramma, dalla commedia leggera e dalla sua impronta prettamente maschile è possibile partire in direzione del versante opposto, che vede alcuni film significativi per la rappresentazione dell'immigrato di tono più serio quando non drammatico, sebbene costruiti anch'essi in un'ottica di mercato. Il citato presidente dell'associazione produttori Riccardo Tozzi, peraltro, gioca la parte principale in questo filone, che cerca di coniugare un atteggiamento *politically correct* con un prodotto economicamente proficuo.[82] A differenza della commedia leggera, questi film si pongono infatti anche uno scopo sociale, sebbene in genere molto attento a non urtare nessuna delle sensibilità correnti.

[81] Marianna Cappi, "Zalone ci costringe a ridere fino alle lacrime di noi stessi e bissa la sorpresa dell'esordio" in *MyMovies* 5 gennaio 2011, http://www.mymovies.it/film/2011/chebellagiornata/

[82] Si è già detto della vasta esperienza professionale di Tozzi, ora proprietario della casa di produzione Cattleya, indipendente ma abbastanza grande da essere spesso partner della 01Distribution Rai e, a livello internazionale, sia di Mediaset/Medusa che della Walt Disney.

Ne è un esempio *Bianco e Nero* (2007), film di **Cristina Comencini**, di cui la regista firma anche la sceneggiatura e la sorella Paola la scenografia.[83]Il film in realtà, a detta della regista, vuole essere prima di tutto una riflessione sulla coppia e sul tradimento, il più possibile allargato a comprendere anche usi e costumi stranieri. Tozzi infatti afferma che il film ha ottenuto i finanziamenti grazie al fatto che si trattava di una commedia che voleva parlare di un rapporto tra individui,

"dal momento che fare film sugli extra-comunitari è difficile, in Italia è un argomento rifiutato dal lato più primitivo dell'industria. Il film di Giordana per esempio ha avuto un rifiuto totale [..]".[84]

Si tratta dunque di un tema e un ambiente tipicamente borghese, nelle forme della borghesia illuminata dell'Italia contemporanea, la stessa a cui si è fatto riferimento parlando di Marco Tullio Giordana.[85]Mentre in quel caso però il fulcro dell'analisi riguardava esclusivamente l'ambito italiano, qui si cerca di costruire una reciprocità di punti di vista e stabilire un'equivalenza di classe sociale tra i due mondi, evidentemente per ricordare al pubblico l'esistenza di una società variegata e "occidentalizzata" anche tra le popolazioni africane, in particolare quelle degli "*expats*" che abitano una città multietnica come Roma.[86] Tuttavia, al di là delle buone

[83] Le sorelle Comencini, figlie del regista Luigi, sono quattro e tutte in vari ruoli attive nel mondo del cinema. Due di loro, Cristina e Francesca, si dedicano, tra le altre cose, anche alla regia. In particolare Cristina, anche moglie di Tozzi, è autrice de *La bestia nel cuore*, candidato all'Oscar come miglior film straniero nel 2006, tratto da un suo libro. *Bianco e Nero*, produzione Cattleya e Rai Cinema, distribuito da 01Distribution, è stato girato nell'anno successivo.

[84] Intervista al produttore contenuta nel DVD Homevideo.

[85] Anche il film di Giordana è stato prodotto da Cattleya e Rai Cinema e distribuito da 01Distribution.

[86]Carlo (Fabio Volo) ed Elena (Ambra Angiolini), sono una giovane coppia benestante e aperta. Elena peraltro lavora attivamente come mediatrice culturale tra gli immigrati africani e forse il suo zelo vuole anche essere una forma di compensazione per i pregiudizi razziali della sua famiglia d'origine. Carlo è piuttosto indifferente, sicuro di non avere pregiudizi ma nemmeno particolare curiosità verso l' "altro" al di fuori del proprio ambiente. Tuttavia, proprio a una serata benefica cui accompagna controvoglia la moglie, Carlo conosce la senegalese Nadine, moglie di un medico e i due si innamorano loro malgrado. Si aprono così spiragli sul mondo dei bianchi e dei neri, in questo caso secondo uno schema socialmente paritario e dunque nutrito da reciproci pregiudizi non direttamente legati a fattori di immediata necessità economica. L'appartenenza di entrambi a mondi diversi, oltre alla volontà di salvare la famiglia (Carlo ha una bimba e Nadine due), li induce a lasciarsi, per lettera, dopo essere riusciti ad avere un incontro clandestino in albergo. Tuttavia mesi dopo, incontrandosi per caso al

intenzioni, il film soffre della troppo evidente finalità pedagogica e politicamente corretta di cui sono intrisi i dialoghi, sia dei bianchi che dei neri. La coppia progressista si interroga retoricamente: "perché non abbiamo amici neri?", oppure, dall'altra parte, dice la sorella di Nadine, con marito connazionale e fedifrago ma sempre perdonato a patto che non vada con donne bianche: "Gli italiani vogliono solo inzuppare il cannolo bianco nel caffè. La diversità attira, ma alla lunga non funziona mai." Un discorso identico, a parti invertite, a quello della madre di Elena, che con parole simili cerca di rassicurare la figlia, preoccupata per le sorti del proprio matrimonio.

Sembra dunque che questa insistenza copra, ancora una volta, una chiara debolezza di scrittura, che riduce il senso del racconto alla mera contrapposizione bianco/nero, a partire dai dilemmi dei due innamorati Carlo e Nadine, tratteggiati senza ulteriori approfondimenti della personalità e del carattere. La scena finale, nella quale i due, scortati dai rispettivi figli, si ri-incontrano al parco dopo molto tempo e, quasi senza parole, decidono di rimanere insieme, sembra anche costituire l'apice di questa tendenza. Quando, mentre loro si abbracciano, l'animatore di giochi del parco accorre dicendo: "La bambina bionda sta cercando di strangolare quella ..ehm..". In coro conclusivo. Questa scena, tra l'altro, è girata in piano-sequenza, tecnica che la Comencini dimostra di amare particolarmente. Il piano sequenza rappresenta sempre una scelta che dà continuità e oggettività all'azione e insieme ne sottolinea il divenire, ma in questa scena così classicamente romantica risulta poco adatta a mascherare la

parco dove hanno portato i rispettivi figli, i due si confessano la sofferenza per l'impossibilità di dimenticarsi e decidono di rimanere insieme sfidando le convenzioni sociali.

convenzionalità dei dialoghi, oltre a rallentare inutilmente l'andamento del racconto.[87]

Pochi mesi prima di *Bianco e Nero*, era uscito il lavoro di un'altra sorella **Comencini**, **Francesca**, più defilata dal resto del clan ma forse più interessante per la varietà di temi e di esperienze che cerca di rappresentare nei propri film. Il suo *A casa nostra* (2006), prodotto dalla piccola Biancafilm che nello stesso anno ha prodotto anche *L'orchestra di piazza Vittorio,*[88] e sostenuto dal finanziamento Mibac, racconta uno spaccato di realtà sociale e politica attraverso un'opera corale, che intreccia molte situazioni drammatiche ambientate a Milano, ritratta come città simbolo e chiave di lettura dei guasti dell'Italia contemporanea. La corruzione di Milano è di fatto l'argomento centrale del film, come immediatamente esplicitato in apertura dal campo lunghissimo sulla città, in cui gli immigrati sono una presenza ovvia, ma anche elemento fondamentale e unificante della trama. Oltre a questo aspetto, è evidente l'attenzione al mondo femminile, visto come rappresentante di una dimensione sociale più moralmente integra sebbene talvolta collegata alla prostituzione, attività che coinvolge anche le italiane, oltre a essere una delle principali piaghe prodotte dall'intensificarsi dell'immigrazione.[89]

---

[87] Solo un'adesione ideologica all'idea di modernità trasgressiva e di abilità tecnica associate all'uso del piano-sequenza a partire dalla Nouvelle Vague francese degli anni Settanta, sull'onda delle teorizzazioni di Bazin e soprattutto di Christian Metz, può spiegare la tendenza ancora in atto, da parte di alcuni cineasti italiani, all'abuso di un marchio linguistico che spesso risulta dissonante rispetto all'economia del racconto.
Per una sintesi delle più recenti teorie sul piano sequenza si veda Paolo Bertetto, *La macchina del cinema*, cit., pg.162-165. Inoltre, si veda il maggior contributo italiano alla riflessione sul valore semantico del piano sequenza nel celebre saggio di Pasolini, a margine delle sue teorie sul cinema di poesia, in *Empirismo eretico*, "Osservazioni sul piano-sequenza", Garzanti 1972, pp.237-241.

[88] Docu-film di Agostino Ferrente sulla formazione dell'omonima orchestra multi-etnica, nata da un'idea di Mario Tronco, tastierista del gruppo Avion Travel. Insieme a Bianca Film, la produzione comprende Lucky Red, lo stesso Ferrente e Fabrizio Bentivoglio. Ora il film è distribuito da Cineclub Internazionale Distribuzione.

[89] In una Milano livida ma inquinata al punto che anche la nebbia sembra sparita, un capitano della guardia di finanza, Rita (Valeria Golino), commissario di polizia delusa in amore, sta seguendo le mosse di Ugo (Luca Zingaretti), finanziere con ambigui legami politici, sposato a una donna infelice

Molti critici hanno citato come modello di riferimento della Comencini *America oggi* di Altmann, in genere per sottolineare l'inferiorità del prodotto italiano. Infatti quasi tutta la critica corrente non ha apprezzato il film e ne ha trovato eccessivi i toni di denuncia. Negli ambienti conservatori si è rifiutata la critica demolitrice della ex capitale morale d'Italia, ormai nemmeno più capitale del *glamour* come negli anni ottanta della "Milano da bere", ma divenuta del tutto "immorale" a causa della sua classe dirigente, una città ostile e brutta in quanto luogo del malaffare e per questo sempre fotografata in toni cupi e freddi da Luca Bigazzi.[90] In ambito progressista si è criticata comunque la lettura eccessivamente pessimistica, che sembra precludere ogni speranza di una possibile via d'uscita dal degrado. In realtà, un flebile segnale positivo nel film viene forse dalla dimensione individuale e privata, in contrasto con la desolazione della sfera pubblica, e dalle figure femminili che sono in maggioranza forti e determinate, tanto quanto gli uomini, per lo più, si rivelano deboli e inadeguati se non corrotti. Non è quindi casuale che, alla fine, la sorte sia favorevole solo a un maschio italiano ex-assassino pentito e a una giovane rumena coraggiosa, mentre la

per mancanza di un figlio e amante della giovane aspirante modella Elodie (Laura Chiatti), che cerca a sua volta rifugio e riscatto nella relazione con Gerry (Luca Argentero), commesso di supermercato sposato a sua volta. Ugo, abituato ad avere il totale controllo della situazione, fa pedinare Elodie, scopre la tresca e decide di vendicarsi. Intanto, sulla strada, si svolge la storia di Bianca, giovane prostituta romena, di cui si innamora Otello (Beppe Battiston), a sua volta pregiudicato appena uscito dal carcere per aver ucciso una prostituta molti anni prima. Quando Bianca, incinta, viene trovata in coma irreversibile su un marciapiede, Rita non può che fermare Otello come primo sospettato, anche se la sorella di Bianca, che ha un figlio già adolescente e un regolare lavoro, lo scagiona. Così a poco a poco le fila del racconto si stringono, concentrandosi anche fisicamente in un corridoio d'ospedale, perché mentre Bianca è in coma, Ugo commissiona al suo protettore il figlio che lei aspetta per farne il regalo destinato a risolvere le nevrosi della moglie. Nella camera vicina a Bianca è ricoverata la "suocera" di Rita, e dal corridoio dell'ospedale parte lo scioglimento incrociato delle trame, con un precario lieto fine perché la neonata viene affidata alla zia, sorella di Bianca, la quale permette a Otello di andare ad abitare con lei, suo figlio e la bambina.

[90] Molti esponenti della destra berlusconiana e della Lega, a cominciare dall'allora sindaco di Milano Letizia Moratti, hanno aspramente criticato il film, prima ancora della sua uscita. Si vedano le dichiarazioni rilasciate al telegiornale RAI (25 ottobre 2006) e riportate da tutti i principali quotidiani: http://archiviostorico.corriere.it/2006/ottobre/23/Cosi_denigri_Milano_Moratti_attacca_co_7_061023020.shtml (u.c. 10.9.2014)

poliziotta Rita, che non ha potuto incastrare il banchiere corrotto, è almeno riuscita a sconfiggerlo nella vita privata, impedendogli un'adozione illegale.

Il confronto di questi due film, opera di due sorelle, indica le due diverse strade percorse, a partire dalla metà degli anni zero del duemila, da quella parte di produzione dell'industria cinematografica che non mira al puro intrattenimento, ma coniuga un linguaggio realista, e attento anche a una certa raffinatezza stilistica, con una qualche forma di impegno sociale. I film delle due sorelle Comencini sono cioè tra i pochi esempi di "film d'autore popolare" sull'immigrazione prodotti con la garanzia di una buona diffusione in sala, pur senza essere comici.[91]

Sono anche la riprova delle due diverse aree tematiche identificabili in questa tipologia di film. Un primo approccio, da questo momento sempre meno praticato, prevede la discussione dell'immigrazione e della diversità rispetto agli italiani in termini problematici. In *Bianco e Nero*, come variazione sul tema, si cerca di trasferire questo dibattito in un contesto borghese, con l'evidente intenzione di mostrare come la presenza di reciproci pregiudizi tra etnie sia indipendente dalle differenze di classe sociale, uscendo almeno dallo stereotipo della "donna nera", da sempre vista come prostituta o cameriera, comunque reclusa e soggetta a un padrone.[92] In un certo senso si tratta della stessa operazione già vista in *Questa notte è ancora nostra* rispetto alla comunità cinese, con la differenza che nel caso di *Bianco*

[91] Per una ricognizione generale dello stile delle sorelle Comencini si veda: Luciano Bernadette e Scarparo Susanna, "Back to the future: The Comencini sisters and their search for a cinematic language", in *Studies in European Cinema*, Vol.4 Issue 2, 2007 pp.137-148. L'analisi si concentra sui due film immediatamente precedenti quelli considerati qui (*Il più bel giorno della mia vita*, Cristina Comencini 2002 e *Mi piace lavorare/Mobbing*, Francesca Comencini 2003), ma approfondisce anche aspetti generali legati a tematiche femminili e femministe, in particolare rispetto al rapporto madre/figlia.

[92] Per un'indagine sociologica sulla "donna nera" nell'immaginario cinematografico italiano fino al duemila si veda Antonella D'Arma, "Lo stereotipo della donna nera nel cinema italiano", in *Studi Emigrazione/Migration Studies*, Centro Studi Emigrazione, Roma, n.169 gennaio-marzo 2008, pp.58-71.

e Nero il tema non si sviluppa in termini comici e forse anche per questo motivo, nonostante l'attualizzazione del contesto, i toni e l'ambiente richiamano troppo il vecchio modello di *Indovina chi viene a cena* per risultare convincenti. La "buona intenzione" di problematizzare e suscitare tra il pubblico una riflessione positiva sul tema dell'immigrazione, d'altra parte, è evidente nella politica generale della casa di produzione Cattleya, che non solo ha prodotto *Bianco e Nero*, *Lezioni di Cioccolato* e *Questa notte è ancora nostra*, ma ha finora co-prodotto tutti i film di Giordana e di Luchetti, oltre a quel *Terraferma* di Crialese che, come ho già più volte ricordato, vincendo la Mostra del Cinema di Venezia 2011 ha in un certo senso chiuso simbolicamente il ciclo dei film *mainstream* sull'immigrazione impostati, da un lato, in termini di problema sociale e di riflessione sull'accoglienza, ma dall'altro marcati dalla retorica buonista e dall'atteggiamento ideologico della borghesia illuminata, già scopertamente evidenziato dal film di Giordana.[93]

La seconda via percorsa dai film d'impegno sociale invece, esemplificata dal lavoro di Francesca Comencini, è caratterizzata dalla tendenza più recente di cui si è già detto, che mira a cancellare quasi l'immigrazione in quanto problema in sé, per stemperarlo e collocarlo, insieme a molti altri fattori, tra gli elementi costitutivi di una crisi generale della società italiana.

I due film tuttavia hanno dei caratteri comuni, anch'essi rappresentativi di un atteggiamento diffuso. Per prima cosa, dimostrano esplicitamente la tendenza alla *melodramatization* come cifra di questa tipologia di film, per cui si può dire che il grande contenitore della commedia ai suoi lati estremi comprenda da una parte la farsa, ma dall'altra non il dramma in senso stretto, bensì il melodramma.[94] In *Bianco*

[93] Secondo capitolo, p.136
[94] Secondo capitolo, p.100

e Nero, il melodramma è tipicamente rappresentato dall'andamento della relazione impossibile tra i due amanti, sempre sull'orlo del romanzo d'appendice. In *A casa nostra*, in modo più consapevole e insieme quasi istintivo, lo stile melodrammatico è esplicitato e sottolineato dalla regista che, richiamandosi al mondo della lirica, altro grande vanto di Milano, chiama Otello il personaggio dell'ex-galeotto impersonato da Battiston e accompagna l'evoluzione delle vicende col sottofondo della musica di Verdi.

Il secondo elemento comune ai film, favorito in questo caso dalla presenza di due registe donna, è appunto la capacità di guardare alle vicende da un punto di vista non esclusivamente maschile, ma di raccontare, nel caso dell'una, una storia di coppie dal rapporto paritario e, nel caso dell'altra, un mondo in cui la maggior parte delle figure maschili è direttamente responsabile dei mali sociali e dove le uniche figure positive risultano essere le donne, gli immigrati e coloro che sono in apparenza sconfitti rispetto ai valori dominanti del denaro e del successo.

In entrambi i casi, a mio parere troviamo il segnale di un superamento del *cliché* maschilista che invece persiste nella commedia comica, ispirato alla figura e al gusto del fantomatico "italiano medio", per andare verso un racconto della realtà che, non necessariamente condizionato da tesi di genere/*gender*, diviene tuttavia, in alcuni casi, come in *Bianco e Nero*, semplicemente più rispettoso delle differenze di genere, così come delle differenze etniche. Nella maggior parte dei casi però, come invece è molto evidente in *A casa nostra*, arriva alla contrapposizione netta tra le figure maschili e femminili, laddove queste ultime rappresentano nello stesso tempo il centro del dramma e la promessa del suo superamento.

Si può affermare quindi, in linea generale, che rispetto alla commedia dove la relazione empatica tra l'italiano e lo straniero passa attraverso il comune stereotipo della figura maschile, nei film drammatici, oltre al disagio dei giovani di seconda generazione di cui si è detto, sono i problemi delle donne e degli omosessuali, cioè degli elementi considerati più deboli e trascurati della società, a venire quasi naturalmente assimilati alla realtà della condizione migrante e a permettere, attraverso un accostamento per analogia o per opposizione, la costruzione della tensione narrativa. Ciò peraltro corrisponde con assoluta precisione alle risultanze delle numerose analisi, sia filosofico-psicanalitiche sia storico-etnografiche, che già da tempo hanno istituito un rapporto diretto tra le cosiddette "identità nomadi" e i *gender studies*.

Il concetto di identità nomade, in contrapposizione all'identità unitaria, riprende la formulazione di Deleuze del "soggetto in divenire", che si applica per definizione alle minoranze escludendo la maggioranza, definita a sua volta dai parametri di "uomo-bianco-adulto-maschio". [95] Il concetto di identità nomadica è stato poi ripreso e ampliato dalla ricerca femminista, in associazione alle analisi sull'atto della visione come rappresentazione soggettiva della realtà.[96] In particolare Laura Mulvey, nel suo fondamentale lavoro incentrato sull'analisi del cinema hollywoodiano identificato come apparato di rappresentazione

"that supremely mastered the "language" of woman as spectacle to both visualize and secure sexual difference […] and provided supremely suitable material for feminist psychoanalytic interpretation."[97]

[95] Minoritari e in divenire sono, nella teorizzazione del filosofo, le donne, i neri, gli animali, gli ebrei. Si veda Gilles Deleuze, Felix Guattari, *L'anti-Edipo*, Torino Einaudi, 1975.
[96] Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Palgrave McMillan, 1989, 2a ed.2009.
[97] Laura Mulvey, Introduction to the Second Edition, *op.cit.,* pg.XVI.

ha messo in evidenza come, nella cultura occidentale, l'atto di "guardare" e quello di "essere guardato" siano assegnati rispettivamente all'uomo e alla donna ("*Woman as image, man as bearer of the look*"),[98] dimostrando che la visione sta all'origine dell'ineguaglianza di genere.[99]

Più recentemente infine si è prodotto un terzo passaggio in questo percorso di analisi, nel quale le differenze di genere associate alla rappresentazione per immagini vedono l'inclusione dell'immigrato non solo nell'accezione filosofico-psicanalitica di Deleuze e di Mulvey, ma anche secondo una concreta prospettiva storico-etnografica derivata dagli studi post-coloniali, per cui la condizione dell'"essere guardato" è

"insita nel modo in cui culture non occidentali sono viste [*sono etnografizzate*] da quelle occidentali".[100]

Da questo percorso dunque mi sembra risultare con chiarezza, per prima cosa, che la connessione tra immigrazione e cinema trova una sua intrinseca necessità nella rappresentazione della condizione liminale delle minoranze di genere e/o di etnia, stabilendo quindi un nesso teorico preciso tra la rappresentazione della figura femminile e quella dell'immigrato. Tali figure sono (state) finora subalterne nella società chiusa, ma sono nel contempo un elemento dinamico e in divenire, perché

"appartengono a più di un mondo, parlano più di una lingua (letteralmente e metaforicamente), abitano più di una identità, hanno più di una casa; [..]."[101]

---

[98] Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", in *op.cit.*, pg.19.

[99] Sebbene di recente l'approfondimento specialistico delle analisi abbia portato a distinguere la realtà del mondo *queer* da quello femminile, è evidente che lo stesso meccanismo di fondo è applicabile a entrambi, tant'è che la riflessione di Mulvey ha potuto, per così dire, appropriarsi e analizzare a fondo i dispositivi narrativi di Sirk e Fassbinder, associando per esempio a quest'ultimo la capacità di mettere in scena l'isteria, "tradizionalmente considerato un fenomeno femminile". In questo saggio, peraltro, l'autrice istituisce per la prima volta la connessione uomo/donna e lavoratore indigeno/lavoratore immigrato, commentando il film *La paura mangia l'anima*, come già ricordato nel capitolo precedente. (p.98 nota 25). Laura Mulvey, "Fassbinder and Sirk", in *ibidem*, pp.47-50.

[100] Rey Chow, "Cinema come etnografia. O traduzione tra culture nel mondo postcoloniale", in Federica Giovannelli (a cura di), *Frontiere. Il cinema e le narrazioni dell'identità*, Roma, Bulzoni editore, 2005, p.95-118. Chow è studiosa pressoché ignota in Italia, dove è stata pubblicata soltanto una raccolta dei suoi saggi, in tema con la riflessione di genere sullo sguardo e l'etnografizzazione, sotto il titolo *Il sogno di Butterlfy*, Meltemi, Roma 2004

[101] Stuart Hall, *New Cultures for Old*, tradotto in F.Giovannelli (a cura di), *Frontiere, op.cit*., pg.15.

Secondariamente, con riferimento particolare alla cinematografia italiana, mi pare che la capacità di illuminare questi microcosmi minoritari identificabile nei film migliori vada a confermare, senza ombra di dubbio, la funzione profonda del cinema dell'immigrazione come grande specchio dell'identità nazionale.

3. 3a. Immigrazione e tematiche omosessuali

La definizione di microcosmo minoritario si riferisce soltanto al peso della presenza di queste categorie, che pure sommate costituiscono la gran parte della popolazione, all'interno delle produzioni *mainstream*. Per questo, oltre, e a margine, dell'universo femminile, è importante sottolineare come il rapporto tra il migrante e l'italiano altrettanto sradicato e socialmente emarginato diventi una chiave per aprire la strada anche al discorso pubblico sul tema dell'omosessualità, fino a questo momento ignorato non solo nella tradizione cinematografica, ma in generale nel dibattito culturale italiano. Sebbene infatti a Torino fosse attivo già dal 1986 un Gay&Lesbian Film Festival, e da sempre fosse nota l'omosessualità di molti esponenti del mondo dell'arte e della cultura, si può dire che fino al primo decennio del duemila in Italia l'argomento sia stato tabù a livello di pubblica opinione.[102] Si tratta di un aspetto che, appunto, solo ora comincia a essere indagato in tutte le sue implicazioni,[103] ma mi pare legittimo sostenere che esso sia stato portato all'attenzione della cronaca anche per il tramite del fenomeno migratorio, di cui peraltro il "travestitismo" di

[102] In proposito Arbasino parla di una "invisibilità sociale dell'omosessualità" nell'Italia del dopoguerra e fino agli anni Ottanta, descritta come una pratica sessuale molto diffusa senza eccessivo scandalo, ma "priva di nome", perché "la 'cosa',finché non viene nominata, non esiste". Alberto Arbasino, *Ritratti italiani*, Adelphi, Milano 2014, p.389. Secondo questa interpretazione, il caso di Pierpaolo Pasolini, tanto più scandaloso in quanto incline a "turbare e scandalizzare i praticanti con le loro stesse pratiche .." (p.390), è emblematico anche in questo senso.

[103] Non a caso in una delle maggiori ricognizioni recenti sull'argomento a livello europeo non è presente l'Italia. Si veda: Griffiths Robin (a cura di), *Queer Cinema in Europe*, Intellect, Bristol 2008.

provenienza sudamericana è stato considerato una delle conseguenze negative, soprattutto dopo che alcuni scandali politici a sfondo sessuale hanno messo sotto i riflettori il mondo *transgender*.[104] Si potrebbe addirittura ipotizzare che il varco verso un discorso più generale sul problema LGBT sia stato aperto dall'interesse per il mondo transessuale, sentito come più esotico e in fondo meno minaccioso dall'"italiano medio". [105]

Nella seconda parte del decennio, invece, a livello cinematografico il tema si allarga e si approfondisce anche nei film destinati alle sale, mostrando i volti diversi e quotidiani della condizione omosessuale, inserita peraltro in una realtà sociale in cui l'immigrazione continua a essere molto presente. Quindi fanno parte della categoria del *queer* cinema alcuni film interessanti sull'immigrazione, come sempre opera di registi semi-esordienti. Tra loro ne identifico tre che sembrano rappresentare emblematicamente, da un lato, il legame tra le problematiche LGBT e quelle femminili in termini di libertà individuale e riconoscimento sociale, dall'altro la connessione tra i problemi "autoctoni" con quelli portati dall'immigrazione, in quanto tutti riferibili a identità nomadiche e minoritarie.[106]

Il primo tra i film significativi, in ordine cronologico, è a mio avviso *Corazones de Mujer*, produzione indipendente di Davide Sordella e Pablo Benedetti, in arte **Kif**

[104] Vale forse la pena ricordare che nel 1994 si tiene il primo *GayPride* italiano, organizzato tra gli altri da Vladimir Luxuria (all'anagrafe Wladimiro Guadagno), nel 2006 eletta deputato al parlamento italiano per Rifondazione Comunista.

[105] Particolarmente importante il film *Princesa* (2001), di Henrique Goldman, che è una produzione internazionale, ma incentrato su un *transgender* immigrato in Italia, e tratto dal romanzo pubblicato per la prima volta nel 1994 e preceduto da un documentario, *Le strade di Princesa – Ritratto di una trans molto speciale*, di Stefano Consiglio, presentato alla mostra di Venezia 2007 e trasmesso anche su Raidue e Telepiù. *Princesa* è anche una canzone di Fabrizio De André.

[106] Le più approfondite analisi sul cinema della migrazione italiano in ottica *queer* sono opera di Derek Duncan. Si veda in proposito " 'Loving Geographies': Queering Straight Migration to Italy", in Green Stuart & Homewood Chris (a cura di), *New Cinemas. Journal of Contemporary Film*, vol.6, Issue 3, Intellect, Bristol 2009, pp. 167-182; 'Is it because I'm a wop?: Queer Diaspora and Postcolonial Italy" in Parati Graziella (a cura di), *New Perspectives in Italian Cultural Studies: Volume 1: Definitions, Theory, and Accented Practices,* Farleigh Dickinson University Press, Madison 2012, pp. 175-193; "The geopolitics of spectatorship and screen identification: what's queer about Italian cinema?", in *The Italianist* vol. 33 , issue 2 , June 2013 pp. 256-261.

Kosoof, autori anche di sceneggiatura, montaggio e fotografia. Il film, girato nel 2006 e uscito in sala nel 2008, accomuna idealmente il mondo transgender, omosessuale e femminile, collocando i due protagonisti nella terra di mezzo culturale che separa Torino da un villaggio del Marocco, luogo d'origine del sarto travestito che, in una fumosa "piola" torinese piena di narghilé, ha raccontato ai registi la sua storia. Si tratta in sostanza di un *road movie*, che naturalmente corrisponde a una ricerca d'identità, qui complicata dalla problematica di genere, dal momento che il film si concentra sui due principali tabù del mondo arabo, ma non solo: la verginità femminile da un lato e l'omosessualità dall'altro.[107] Questi temi importanti sono affrontati con ironia, grazie alla naturalezza dei due attori non professionisti e al tocco leggero della regia che, in immagini virate al seppia e spesso usando la macchina a mano, riesce a mantenersi in equilibrio tra il film di finzione, ricco di citazioni ed episodi bizzarri, e il documento di testimonianza.

Il secondo film invece affronta con semplicità e normalità i problemi di un rapporto lesbico, un rapporto nel quale due persone cercano un "riparo" dalle avversità del mondo esterno e che viene messo in crisi, tra le altre cose, anche dalla presenza di un adolescente clandestino. Si tratta appunto di *Riparo* (2007), di **Marco Simon Puccioni**,[108] che ha vinto il premio del Festival di Annecy 2007 ed è stato presentato al Moma di New York prima di trovare un distributore in Italia nel 2008.[109] *Riparo* è

[107] Zina, giovane araba torinese di seconda generazione, ha accettato di sposare un compaesano sconosciuto secondo il volere della famiglia, ma non è più vergine. Si prospetta una tragedia familiare, se non fosse per Shakira, all'anagrafe Aziz, il sarto specialista in abiti di nozze cui la giovane si rivolge. Superando le resistenze della famiglia di Zina, col pretesto di questioni legate alla confezione dell'abito, Shakira parte con Zina alla volta di Casablanca, dove c'è una clinica in grado di riportarla a "kilometro zero".

[108] Marco Simon Puccioni (1963) è anch'egli regista, sceneggiatore e produttore. Ha diretto anche serie televisive e ha all'attivo tre lungometraggi di cui solo *Riparo* sembra aver avuto un minimo di distribuzione in sala.

[109] Ambientata in Friuli, *Riparo* è la storia di Anna (Maria De Medeiros), proprietaria di una fabbrica di scarpe insieme alla madre e al fratello, e di Mara (Antonia Liskova), sua fidanzata e sua dipendente

una coproduzione italo-francese, il che spiega forse la presenza di Maria de Medeiros come una delle due protagoniste, un poco impacciata dalla recitazione in italiano in presa diretta, nei panni di una direttrice d'azienda del profondo nord-est innamorata di Antonia Liskova, sua operaia e convivente. Il film, che in origine si intitolava *Anis tra di noi*, da un soggetto finalista al premio Solinas, oltre al rapporto tra le due donne e ai dilemmi dell'immigrazione clandestina, vuole raccontare la realtà economica del ricco nord-est poiché, secondo le parole del regista,

"Con Anis tra di noi voglio indagare una pluralità di temi che mi sono cari: la famiglia, l'identità sessuale, il sociale e le zone di confine, come il Friuli, dove abbiamo scelto di ambientare il film".[110]

Non tutti questi temi trovano una rappresentazione adeguata ed è soprattutto il contesto sociale a risultare più debole, forse perché poco noto allo stesso regista, a favore della vicenda privata delle due donne, nella quale l'introspezione e la tensione narrativa sono sempre molto intense. Al loro rapporto la vicenda del giovane clandestino risulta chiaramente strumentale e del tutto subordinata, mentre appartiene alla descrizione del contesto l'episodio secondario che propone la figura del magazziniere albanese disonesto Mishel (Gherard Koroneci), il quale arrotonda le entrate rubando parte del materiale in deposito. Il regista sostiene di aver voluto inserire l'episodio perché del tutto realistico, pur rischiando di solleticare le più radicate paure del nord-est, così come ha inserito una delegazione di uomini d'affari cinesi che visita a un certo punto la fabbrica di scarpe, mentre aleggia lo spettro della delocalizzazione in Romania.

---

in fabbrica, reduce da un matrimonio fallito. Sbarcate in Italia dal traghetto di ritorno da una vacanza, Anna e Mara scoprono di avere trasportato un giovane clandestino, Anis, nascosto nel bagagliaio dell'auto e alla fine si convincono a ospitarlo senza denunciarlo alla polizia. Nel loro rapporto già complicato da problemi di differenza sociale e dalle pressioni dell'ambiente circostante, la presenza del ragazzo finisce per diventare il detonatore della crisi, che esplode quando egli si innamora di Mara.

[110] Intervista contenuta negli extra del DVD Homevideo.

Se il difetto principale del film sembra consistere nel mancato amalgama dei vari temi d'indagine, in fase di lavorazione invece il regista ha dichiarato di aver voluto costruire una salda coesione di gruppo, al fine di mettere a proprio agio gli attori. Il film è stato tutto girato in sequenza per favorire il rapporto attore/personaggio e una particolare attenzione è stata poi destinata al giovane protagonista Mounir Ouadi, ragazzo marocchino alla prima esperienza e dal passato turbolento molto simile a quello del suo personaggio. Per offrirgli un aiuto, anche psicologico, proseguito poi per un certo periodo dopo la fine delle riprese, sul set il regista si è affidato, in qualità di mediatore culturale, al direttore della fotografia Tarek Ben Abdallah, tunisino in Italia da molti anni e insegnante al Centro Sperimentale di Cinematografia.

Infine, film profondo e complesso sia per lo stile che per l'articolazione del racconto tra quelli legati alle tematiche LGBT, troviamo *Cover boy -L'ultima rivoluzione*, di **Carmine Amoroso**,[111] girato nel 2006, parzialmente in digitale per sopravvenuta mancanza di fondi, e distribuito nel 2008.[112]Obbligate anche da questi problemi di budget le scelte tecniche che fondono la finzione al documentario giocano un ruolo

[111] Amoroso, nato nel 1963, è sceneggiatore, regista e insegnante al Centro Sperimentale. *Cover boy* è al momento il suo secondo e ultimo lungometraggio.

[112] *Cover Boy* inizia con spezzoni di documentario assemblati a parti di finzione, per raccontare la rivoluzione rumena che ha abbattuto la dittatura di Ceausescu e nella quale Joan, il protagonista, rimane orfano del padre medico, colpito dalla pallottola di un cecchino sotto gli occhi del figlio, mentre per strada prestava soccorso a un ferito. Dopo questo antefatto, ritroviamo Joan adulto(Eduard Gabia), bel ragazzo dai capelli biondi e lunghi, una specie di Cristo laico, clandestino nei bagni della stazione Termini, dove incontra Michele (Luca Lionello) un addetto dell'azienda di pulizie che gli offre solidarietà e la condivisione dell'alloggio. Michele, che a breve perderà anche il lavoro di addetto alle pulizie e che la famiglia crede laureato, è uno sconfitto che fatica ad arrivare a fine mese. Joan inizialmente vive di espedienti, come l'amico che lo aveva spinto a partire e che ora si prostituisce, ma poi trova lavoro presso uno sfasciacarrozze e addirittura cerca di aiutare il coinquilino italiano. Tra loro nasce un'amicizia che illumina la vita di Michele, che non ha il coraggio di ammettere la sua attrazione sessuale ma trova conforto nel progetto di raccogliere denaro per poter costruire un ristorante sulle rive del Danubio, "nel posto più bello del mondo" in Romania, sognando una migrazione al contrario. La svolta avviene quando una fotografa di moda (Chiara Caselli) offre a Joan un contratto pubblicitario ed egli lascia Roma per trasferirsi con lei a Milano, promettendo a Michele di tornare coi soldi per realizzare il loro progetto. Tuttavia Michele, da solo, ritorna alla sua depressione sempre più cupa e si suicida proprio mentre Joan, disgustato dal ruolo che gli assegna l'ambiente patinato in cui si ritrova, cerca invano di contattarlo e sta tornando, forse da lui o forse direttamente in Romania.

importante nel film, sia per le scene d'archivio iniziali dedicate alla caduta di Ceausescu, sia per gli effetti ottenuti nelle parti in esterni nella seconda metà del film, in particolare nelle scene "milanesi" quasi in bianco e nero. Nel finale, nonostante la povertà di mezzi sia mascherata con perizia, è inevitabile l'impressione di una certa accelerazione, una fretta dissonante rispetto al tono calmo del racconto precedente. Riguardo al soggetto trattato, diversamente dagli altri film, in *Cover Boy* il tema omosessuale dal punto di vista della relazione privata rimane sottinteso e suggerito con pudore, mentre viene evidenziato con forza come fenomeno sociale. Nel film è infatti predominante il tema dello sfruttamento sessuale, laddove il sesso appare come un male radicato nella società occidentale e insieme come la principale merce di scambio a disposizione dei migranti. Non a caso l'amico rumeno del protagonista chiama le marchette attività di "marketing" e, all'obiezione di Joan che si tratta di una condizione umiliante, risponde: "almeno è un lavoro che rende, loro ti umilieranno sempre perché sei straniero. Se uno non ti umilia è perché è un morto di fame come te." E in effetti Michele, l'amico e coinquilino italiano, non umilia Joan, non manifestando nemmeno la sua attrazione omosessuale per lui, ma è un "morto di fame" anche più di lui, che invece ha mantenuto la dignità di rifiutare situazioni degradanti, come nel caso della foto pubblicitaria in cui si ritrova, inconsapevolmente, a comparire nudo sullo sfondo della tragica rivolta rumena.

Secondo le intenzioni del regista, che ha vissuto per qualche tempo in Romania, al cuore del film sta la denuncia della condizione di precarietà nella società italiana di oggi, per cui "Se non hai la famiglia che ti aiuta puoi essere straniero in patria",[113] associata all'analisi dei problemi della società rumena del dopo-Ceausescu. Tuttavia della parte rumena, tagliata per mancanza di fondi, rimane solo qualche breve

[113] Dall'intervista contenuta nel DVD Homevideo.

sequenza nella fase iniziale, che precede la partenza di Joan per l'Italia. Così, secondo uno schema già sottolineato in altri film, sebbene le intenzioni dichiarate fossero di mantenere uno sguardo equidistante sulle due realtà sociali coinvolte, inevitabilmente nel generale degrado la situazione italiana sembra quella peggiore.

Per contro, nei personaggi di Michele e Joan si trova la perfetta incarnazione delle figure liminali e nomadiche evocate dai teorici, nel costante rovesciamento di ruoli tra i due a sottolineare l'ambiguità e relatività delle situazioni. Progressivamente, è Joan a confermarsi il carattere dinamico in grado di affrontare la prova dello spaesamento e della precarietà come condizione interiore, mentre il sedentario Michele è sempre più prigioniero della depressione che lo condanna all'impossibilità di reagire. Troviamo quindi che è l'italiano a telefonare regolarmente a casa, raccontando bugie alla madre sulla sua vita e sul suo lavoro a Roma, ed è il rumeno che porta l'italiano a lavorare come lavavetri, pregandolo di non rivelarsi, così come sarà poi l'italiano a far perdere il lavoro a entrambi. Persino il colore della pelle, dal momento che quella di Joan è sensibilmente più chiara di quella del mediterraneo Michele, diventa un segno di contraddizione.[114] Analogamente, il progetto comune del ristorante sul Danubio è di fatto un percorso di immigrazione capovolta per Michele, oltre che la garanzia di un futuro comune a sublimazione del suo amore inconfessato per Joan. Questo gioco di scambio dei ruoli, dove lo straniero emerge sempre più come il personaggio forte e proiettato verso la realizzazione di sé nonostante tutto, culmina nell'ambiguità del finale, che vede Joan nuovamente sulla strada e nuovamente solo, di ritorno in Romania verso il "luogo più bello del mondo" alle foci del Danubio.

[114] Per un'analisi approfondita di queste contraddizioni e in generale di tutti i passaggi salienti del film nel contesto della situazione europea si veda Alice Bardan and Áine O'Healy, "Transnational Mobility and Precarious Labour in Post-Cold War Europe", in *The Cinemas of Italian Migration , op. cit*., pp.69-90

Il racconto della vicenda di Joan e Michele è particolarmente intenso anche perché, al contrario di *Riparo*, qui è evidente la capacità di rendere, attraverso e oltre la storia dei personaggi, il quadro sociale in cui sono inseriti e che li condiziona. Infine, non è casuale nemmeno il fatto che si tratti di una storia legata ai rapporti tra Italia e Romania, in un periodo in cui i rumeni assumono una particolare visibilità e acquisiscono un'identità simbolica forte. Infatti, proprio in concomitanza con il periodo di maggiore propaganda negativa sui *media* italiani, ma anche di più numerose produzioni cinematografiche in cui sono in vario modo inseriti, i rumeni perdono lo status di immigrato extra-comunitario diventando membri della Comunità europea.[115] Questo mutamento ha significative conseguenze anche psicologiche, nel momento in cui, per esempio, Joan può viaggiare liberamente tra l'Italia e il suo paese.

3. 3b. Una trilogia al femminile

A partire dalle differenze di genere/*gender* quindi, e dall'apertura che l'analisi di queste differenze ha permesso di introdurre nella narrazione delle esperienze migranti, al centro della riflessione rimane comunque la figura femminile, come principale protagonista della condizione di subalternità ed emarginazione, nonché metafora della fatica e del dolore di vivere.

Fatica e sofferenza femminile, fisica e psicologica, sono al centro delle vicende nella maggior parte dei film drammatici d'autore, cioè i "film d'autore difficile", secondo la classificazione ANICA. Ai due estremi di questa categoria, si potrebbero collocare da una parte *La sconosciuta* (2006) di **Giuseppe Tornatore**, classico thriller

[115] La Romania fa parte dell'Unione Europea dal 1° gennaio 2007 ed è entrata nel gruppo di Schengen nel 2014.

psicologico imperniato sulle vicende di una giovane ucraina,[116] dalla parte opposta invece, nonostante alcune analogie nella storia delle due donne straniere nei rispettivi film, il semi-sconosciuto e sofisticato *Come l'ombra,* di **Marina Spada**, realizzato nel 2006 e presentato alla Mostra del Cinema di Venezia di quell'anno, ma finalmente distribuito solo nel 2007, dopo il successo in varie altre rassegne.[117]Il titolo del film, da una lirica di Anna Achmatova,[118] ne segnala da subito l'intensità raffinata e la tragicità insieme, esaltata dall'ambientazione in una Milano del tutto anonima, descritta nelle foto di una periferia austera e geometrica firmate da Gabriele Basilico, a rappresentare un senso di solitudine universale. Vittime di questa condizione metropolitana sono, seppure in modi molto distanti, le due protagoniste della storia, simbolo del disagio e dell'incomunicabilità che in quest'opera sembra trasportare echi di Antonioni verso la città multietnica.[119]

Considerando dunque la relativa abbondanza di tipologie femminili, per approfondire questo aspetto mi servo nuovamente di tre pellicole, scelte per la loro inequivocabile contiguità spazio-temporale, perché realizzate tra il 2008 e il 2010, e tutte relative al

[116] *La sconosciuta* racconta la storia di Irina (Ksenia Rappoport), giovane ucraina portata in Italia dal racket della prostituzione che, fuggita agli sfruttatori, si stabilisce a Trieste sulle tracce della figlia. Regia e sceneggiatura sono di Giuseppe Tornatore, produzione italo-francese Medusa, Sky e la Friuli Film Commission. Distribuzione Medusa.

[117] *Come l'ombra* è una produzione indipendente, sceneggiata e in parte prodotta da Daniele Maggioni (Kairós Film), anche socio di Silvio Soldini nella Monogatari, in collaborazione con la Scuola di Cinema e con la Provincia di Milano. Distribuzione Istituto Luce. Anche qui la protagonista straniera è ucraina e capita per caso nella vita di una milanese solitaria, costringendola quasi controvoglia ad aprirsi verso l'esterno.

[118] "Come vuole l'ombra staccarsi dal corpo / Come vuole la carne separarsi dall'anima / Così adesso io voglio essere scordata*" (Anna Achmatova, "A Molti", 1922)*. Claudia, giovane impiegata in un'agenzia turistica, frequenta un corso serale di russo. Boris, l'insegnante ucraino che già si è sottratto alle sue avances dopo un invito a cena, alla vigilia delle ferie le chiede di ospitare in casa per qualche giorno Olga, presentata come sua cugina. Le due donne nella Milano spettrale di agosto familiarizzano e sembrano diventare amiche, fino a quando Olga scompare misteriosamente e Claudia per cercare di ritrovarla deve scavare nella sua vita.

[119] Il film è stato girato in digitale e rielaborato con la "*colour correction*". Ha 200 inquadrature, quando un film medio ne ha mille. La sceneggiatura ha15 pagine di dialogo per 87 minuti, quando in media ce ne sono 70.

rapporto tra Italia e Romania, il che le rende un terreno ideale per l'analisi di analogie e differenze, sia nella costruzione dei personaggi che nella descrizione del contesto.

Come già sottolineato riguardo a *Cover Boy*, non è un caso che la filmografia sull'immigrazione nell'ultimo scorcio degli anni zero si concentri sulla Romania. Da un lato, anche per ragioni di lingua e cultura, tra le popolazioni dell'est europeo i rumeni sono riconosciuti come i più facilmente assimilabili nella società italiana, il che rende anche meno difficile, dal punto di vista narrativo, costruire storie con spessore e sfumature comprensibili al pubblico. Dall'altro lato, nella parte finale del decennio, sono costantemente presenti nel dibattito sulla migrazione, essendo divenuti in breve tempo la comunità straniera più numerosa nonché il principale bersaglio della propaganda xenofoba, soprattutto perché erroneamente associati ai rom. Nella loro rappresentazione, tuttavia, il motivo di ulteriore interesse a mio parere risiede proprio nel fatto che il loro ingresso nella comunità europea ha contestualmente intaccato nella sua stessa essenza l'immagine convenzionale con cui sono descritti.

In questi film: *Francesca* (2009), *Mar nero* (2009) e *Hai paura del buio* (2010), se pure diretti da registi maschi, le figure femminili danno corpo all'evoluzione di un popolo di migranti che via via acquisisce consapevolezza della propria libertà, esprimendo nel modo più eloquente il percorso di passaggio dalla società chiusa alla società nomadica. Inoltre, grazie alle analogie culturali tra Italia e Romania, particolarmente evidenti nella subalternità della condizione femminile, il gioco di specchi tra la società di partenza e di arrivo diventa a un tempo più sottile e più profondo, permettendo allo spettatore di cogliere una reciprocità di punti di vista

pressoché impossibile in quasi tutti gli altri casi.[120] In questo senso, i tre film rappresentano una specie di percorso esemplare verso il superamento dello stereotipo a favore della progressiva costruzione di personaggi autentici, attraverso temi già suggeriti o accennati in pellicole precedenti, ma che qui sembrano trovare una loro espressione definitiva.

In *Francesca*, di **Bobby Päunescu**, presentato alla Mostra del cinema di Venezia del 2009, si denuncia lo schema di relazione interetnico fondato sul pregiudizio e sullo stereotipo negativo, questa volta però sviluppato dal punto di vista rumeno e quindi forte di un messaggio più incisivo.

Mar nero, di **Federico Bondi**, girato nel 2008 e uscito in sala il 30 gennaio 2009, analizza i meccanismi del superamento dello stereotipo, scavando negli elementi fondanti nella costruzione di un legame empatico e affettivo tra due donne, diverse per nazionalità e per età anagrafica, ma in una condizione di normalità esistenziale lontana dai drammi che di solito ne sono il corollario.

Infine *Hai paura del buio*, di **Massimo Coppola**, presentato alla Mostra del Cinema di Venezia 2010 e uscito molto brevemente in sala nel 2011, va oltre. Infatti mettendo in relazione una ragazza rumena e una coetanea italiana, mostra come le circostanze della vita abbiano in realtà favorito la crescita e l'autonomia della prima, che diventa sostanzialmente un modello per l'emancipazione della seconda.

Francesca

[120] Impossibile non citare, come antecedente e quasi come premessa a questa trilogia, la storia, ambientata ad Aviano, della rumena Malvina e di Alberto in *Occidente* (2000), di Corso Salani. Lei cameriera in un locale, sola fino alla desolazione che la porta a prostituirsi, lui insegnante venuto da fuori, che la segue ma non ha il coraggio di avvicinarla e di aiutarla.
In proposito: Zagarrio, "Diversamente emarginati?", in De Franceschi L. (a cura di), *L'Africa in Italia., op.cit.,* pp.171-188.

Dal punto di vista della qualità filmica, l'opera è stata nell'insieme giudicata poco riuscita dalla critica, tuttavia alla sua prima proiezione in Italia, nella sezione Orizzonti della Mostra del Cinema di Venezia 2009, non si è discusso delle sue reali qualità dal punto di vista tecnico e artistico. Il discorso immediato e totalizzante si è concentrato tutto sulla "brutta figura" dell'Italia, nazione descritta in modo critico e poco attraente nei dialoghi del film, per cui è subito scattata la polemica, accompagnata da una querela con relativo sequestro della pellicola, per gli epiteti volgari e offensivi nei confronti della parlamentare Alessandra Mussolini e del sindaco leghista di Verona Flavio Tosi.[121] In effetti, il film ha una tesi precisa che, come sempre accade, rappresenta anche il suo limite, cioè vuole mostrare la reciprocità del giudizio negativo tra italiani e rumeni e la specularità dei punti di vista stereotipati, ma a differenza di quanto già osservato in altri lavori, lo fa ponendosi decisamente dall'altra parte dello specchio, con l'intenzione di raccontare agli italiani i pregiudizi dei rumeni nei loro confronti attraverso la vicenda di Francesca, ragazza di Bucarest che decide di partire per l'Italia in cerca di lavoro.[122] Bobby Paunescu,

[121] Il padre di Francesca la mette in guardia dalle tendenze razziste della società italiana e le dice che la Mussolini è una "*troia che vuole ammazzare tutti i rumeni*", come pure "*il sindaco di Verona di merda*".
A proposito del successivo contenzioso giudiziario tra l'on. Mussolini e la Fandango, casa di produzione del film, che ne ha bloccato per qualche mese l'uscita in sala, si veda a esempio: http://roma.corriere.it/notizie/cronaca/09_novembre_11/procacci_francesca_polemica-1601995039812.shtml

[122] Francesca (Monica Birladeanu aka Dean) è una maestra d'asilo trentenne di Bucarest, che tramite un intermediario avrebbe trovato un lavoro in Italia, come "assistente" di un anziano a S.Angelo Lodigiano e che in realtà sogna di aprire un asilo per i figli di migranti in Italia. La decisione da prendere non è facile, perché Francesca ha comunque un lavoro in patria e se da un lato vede la partenza come un elemento di emancipazione oltre che di maggiori guadagni, è sensibile al ricatto dell'ambiente e degli affetti. Sono contrari il padre e il padrino, che la mettono in guardia dalla violenza e dal razzismo della società italiana. Gli amici le ricordano i rischi di prostituzione, mentre il fidanzato promette di raggiungerla entro un mese, dopo aver sistemato certi affari. In realtà si è indebitato con usurai e per colpa sua Francesca rischia anche di essere sequestrata dai malviventi. L'unica favorevole alla sua partenza è la madre, che capisce esattamente quale opportunità può rappresentare per la figlia l'occasione di allontanarsi da un ambiente in evidente decadenza morale. Francesca così prende la corriera che la dovrà portare in Italia e dove ha occasione di sentire altri discorsi negativi nei confronti degli italiani, ma un ennesimo imprevisto nella sua vita le farà interrompere il viaggio prima di raggiungere la frontiera.

produttore qui al debutto come regista e sceneggiatore, è vissuto a lungo in Italia, considera Milano la sua seconda patria, e afferma di avere progettato il film come risposta alla campagna di odio razziale nei confronti dei rumeni, in particolare a seguito di un episodio di cronaca molto pubblicizzato dalla stampa.[123]Paunescu si pone quindi come mediatore tra due culture, rappresentando forse l'antesignano del futuro regista titolato a parlare di immigrazione, in questo caso tra Italia e Romania, come succede in altri paesi europei di più lunga tradizione.[124] In realtà nel film l'indagine è focalizzata soprattutto sulla situazione rumena e la critica nei confronti dell'Italia e degli italiani si concentra in due momenti precisi, che hanno peraltro la debolezza di un espediente un po' rigido e retorico. Il primo consiste nella tirata del padre della protagonista all'inizio del film e il secondo nel lungo sfogo della compagna di viaggio di Francesca, sulla corriera che dovrebbe portarla in Italia.[125] Per quanto stilisticamente discutibili, i due episodi mettono in scena con esattezza i meccanismi dello stereotipo di gruppo in entrambe le sue componenti, cioè l'autostereotipo, che corrisponde all'immagine che il gruppo ha di se stesso e l'eterostereotipo, che corrisponde alla tipica reazione del gruppo di fronte all'estraneo.[126]

[123] All'inizio del 2007 un episodio di stupro e assassinio di una donna italiana, Giovanna Reggiani, avvenuto nella periferia di Roma, ha dato l'occasione alla stampa reazionaria per scatenare una campagna contro l'invasione rumena. La vicenda ha avuto grande risonanza anche in Romania, dove il senso di vergogna si è mischiato però all'indignazione per essere confusi con gli zingari, effettiva etnia di appartenenza dello stupratore.

[124] Penso a Fatih Akin per la Germania e ad Abedllatif Kechiche per la Francia.

[125] Questa soluzione narrativa a detta dei critici nuoce stilisticamente al film, il quale per il resto si richiama allo stile della *nouvelle vague* rumena, da molti paragonata al neorealismo, e che da poco sta cominciando a varcare i confini con autori appartenenti alla cosiddetta generazione "postdicembrista", cioè successiva alla caduta di Ceausescu, a partire dal più noto tra di loro, Cristian Mungiu, vincitore di Cannes 2007.

[126] Il concetto di stereotipo di gruppo è elemento molto indagato nell'ambito della psicologia sociale in tutto il novecento, a partire dal fondamentale lavoro di Walter Lippmann, *Public Opinion*, (ed. ital. *L'opinione pubblica*, Donzelli, Roma 1995) e pubblicato negli USA per la prima volta nel 1922. Nonostante le teorie di Lippmann siano frutto di un approccio empirico e in Europa sempre poco considerato a favore dell'analisi storico-filosofica di Jürgen Habermas (*Storia e critica dell'opinione*

Il film permette l'analisi di queste categorie su un doppio livello. Il primo livello riguarda il rapporto tra auto- ed eterostereotipo dal punto di vista dello spettatore italiano, a cui viene offerta qui una delle prime occasioni di vedersi rappresentato e criticato da un punto di vista esterno ma abbastanza vicino da risultare incisivo, considerando l'importanza e insieme la conflittualità della reciproca relazione italo-rumena. Dunque gli italiani hanno potuto confrontarsi con l'eterostereotipo, verificando la quantità di pregiudizi negativi nei loro confronti presenti in un gruppo a loro estraneo, e di fronte a questa esperienza hanno reagito decisamente male.

Tralasciando la querela da parte di uno dei personaggi pubblici citati nel film, è interessante notare che la prima reazione sui media è stata di sorpresa, per una classificazione inaspettata e ritenuta infondata di sé e dei propri difetti nazionali, a dimostrazione del fatto che non solo gli italiani non si riconoscono nell'immagine che viene loro attribuita nel film, non corrispondente cioè all'autostereotipo, ma che è diverso anche il cosiddetto eterostereotipo proiettivo, cioè il modo in cui pensano di essere raffigurati da gruppi esterni al loro. In questo gioco di rimbalzi sembra emergere, per prima cosa, la difficoltà della società italiana, poco abituata a confrontarsi coll'esterno, ad accettare di essere giudicata dallo sguardo altrui. Soprattutto però può essere illuminante la riflessione a proposito dell'eterostereotipo proiettivo, poiché è inevitabile osservare che la reazione scattata davanti a questo film e ai luoghi comuni sugli italiani in esso contenuti non si è mai verificata nel caso delle numerose produzioni di lingua anglosassone, che dipingono un'Italia da cartolina e ai cui stereotipi, non importa se poco lusinghieri, gli italiani si adattano senza problemi, forse per abitudine, o forse perché corrispondono a difetti cui

---

pubblica, 1962), l'enunciazione del concetto di stereotipo di gruppo è rimasta sostanzialmente immutata.
In proposito Giovanni Dessì, *Walter Lippmann. Informazione/Consenso/Democrazia*, Edizioni Studium, Roma 2004.

guardano con indulgenza.[127] Può anche essere il caso di chiedersi se questo scarto nel modo di reagire non dipenda esattamente da un'ennesima visione stereotipata e pregiudiziale, che in un certo senso sottintende una gerarchia culturale tra i popoli e nella quale gli italiani si auto-collocano a metà strada, per così dire, tra gli americani e i rumeni.[128]

Il secondo livello del discorso sullo stereotipo in *Francesca* è invece diegetico, interno al contenuto del racconto filmico. Per lo spettatore italiano questo livello funziona in senso inverso al precedente, fornendo molti elementi di identificazione, perché nel film viene mostrata una Bucarest non troppo diversa da tante medie città italiane e la famiglia di Francesca vive in un appartamento piccolo-borghese, che potrebbe anche essere in Italia, con abbondanza di souvenir tipo gondola o Pinocchio di legno, tanto che giocoforza anche lo spettatore medio italiano può essere indotto a chiedersi, come i familiari e gli amici di lei, cosa spinge una giovane rumena a lasciare un mondo tutto sommato relativamente sicuro e a partire verso l'ignoto.

Per lo spettatore rumeno invece è in questo livello che si gioca il rapporto tra stereotipo e rappresentazione proiettiva di sé. L'intenzione critica del regista è infatti comprensibilmente rivolta soprattutto a questo versante ed esprime un giudizio durissimo sulla crisi di identità e di valori della Romania post-comunista. Non a caso

[127] Il primo decennio del duemila ha visto numerosi esempi di film americani degni dei più tipici anni cinquanta, a cominciare da *Under the Tuscany Sun* (2003) di Audrey Wells, dove Raul Bova ha sostituito Rossano Brazzi nel ruolo del latin lover. Forse anche in questo senso qualcosa sta cambiando, visto le reazioni molto fredde per *Eat Pray Love* (2010) di Ryan Murphy con Julia Roberts e per *To Rome with Love* (2012) di Woody Allen.

[128] Dal punto di vista della psicologia sociale questa condizione si spiega semplicemente col fatto che in genere autostereotipo ed eterostereotipo coincidono, con la differenza che i membri di un gruppo valutano positivamente le caratteristiche giudicate negative da chi è esterno al gruppo. Dunque il rapporto tra rappresentazione dell'italiano nel mondo anglosassone rispetto all'autorappresentazione nazionale risulterebbe nella norma, mentre è connotato da elementi più complessi, certamente intrisi di neocolonialismo e rivelatore di visioni identitarie distorte, l'autorappresentazione di sé in rapporto con le popolazioni immigrate.
In proposito B. M. Mazzara, *Stereotipi e pregiudizi*, Il Mulino, Bologna, 1997.

Francesca non arriverà mai in Italia, ma questa scelta assume chiaramente il valore di una sconfitta e di una resa ai condizionamenti negativi del suo contesto sociale.

È assolutamente chiaro nel film, inoltre, che il lato negativo della società rumena ha una dimensione esclusivamente maschile. Prima di tutto il fidanzato disonesto e superficiale della ragazza, poi la banda di ricattatori violenti, ma sono deboli e disposti al compromesso anche il burocrate, il mediatore di lavoro per l'emigrazione in Italia, il padre stesso di Francesca e il suo padrino. In effetti l'arma del ricatto, affettivo e sessuale quando non direttamente economico, sembra l'atteggiamento relazionale più diffuso nei rapporti tra i due sessi. Francesca, e dietro di lei sua madre, l'unica a spingerla a partire senza esitazioni, è il personaggio positivo, che fa da contraltare alla descrizione di un tessuto sociale gravemente compromesso e di cui, nonostante i suoi sforzi, lei non può che rimanere vittima.

Per questo nel film la riflessione sul funzionamento dello stereotipo si salda con il tema di genere/*gender*, dal momento che la volontà di superare la propria condizione e di muoversi verso il cambiamento, cioè la disponibilità ad attivare un diverso punto di vista sul mondo, sembra essere un'esigenza e una capacità esclusivamente femminile. Se è vero quindi che

"quando ci abituiamo a riconoscere nelle nostre opinioni un'esperienza parziale, vista attraverso i nostri stereotipi, diventiamo veramente tolleranti verso l'avversario".[129]

si direbbe che gravi principalmente sulle spalle delle donne il compito di comporre i reciproci pregiudizi, per arrivare a una possibile convivenza nella diversità.

Mar Nero

[129] W Lippmann, *L'opinione pubblica*, *op.cit*., p.113

Una riprova del rapporto fra tema di genere/*gender* e superamento dello stereotipo, quasi speculare rispetto al discorso di *Francesca*, si trova in *Mar Nero*, opera prima del fiorentino Federico Bondi (classe 1975), una produzione italo-franco rumena, ma tutta italiana nel punto di vista dell'indagine sul pregiudizio.[130] Il film ha un impianto teatrale di fondo e si regge soprattutto sulla prova delle due attrici protagoniste, Ilaria Occhini, che per l'interpretazione della vecchia signora dura e scorbutica ha vinto il premio come migliore attrice protagonista al Festival di Locarno 2009, e la rumena Dorotheea Petre, già premiata come migliore attrice nella sezione *Un Certain Regard* a Cannes 2006 con il film, mai uscito in Italia, *The Way I spent the End of the World*, lungometraggio d'esordio del regista Catalin Mitulescu. Per ammissione di Bondi, la storia del film riproduce l'autentica esperienza di sua nonna e della sua badante rumena, confermando ancora una volta, per i film sulla migrazione, l'importanza dell'esperienza in prima persona.

Accanto a quello dell'immigrazione, inoltre, anche qui la disparità maschio/femmina emerge come tema portatore di differenze in apparenza ancor meno superabili di quelle razziali. Le figure maschili "deboli" sono quattro: il figlio distratto e lontano di Gemma, il suo vicino di casa con l'aria da maniaco, il promesso sposo di Angela che a un certo punto in Romania perde il lavoro e sparisce senza più dare notizie, e infine il vecchio padre di Angela, unica figura maschile rappresentata in positivo, ma non a

[130] *Mar Nero* racconta il rapporto di Angela (Dorotheea Petre), giovane rumena arrivata a Firenze come badante, con Gemma (Ilaria Occhini), una anziana signora vedova da poco, che inizialmente la vede con occhi ostili, non volendo ammettere la necessità di "tenersi un'estranea in casa" solo a causa delle insistenze del figlio, che può così "lavarsi le mani" di lei. Angela appena arrivata non conosce nemmeno l'italiano e dunque il limite linguistico si manifesta in tutta la sua gravità, andando ad acuire ulteriormente il suo l'isolamento. A poco a poco però, con la tipica facilità delle popolazione dell'est europeo, Angela comincia a farsi capire e a capire, tanto che le due donne sviluppano a poco a poco una reciproca simpatia. Gemma soprattutto comprende le crisi sentimentali di Angela, che in Romania ha lasciato un fidanzato e soffre per la mancanza di notizie. Alla fine, Gemma deciderà di partire con Angela, per permetterle di andare a chiarire le cose col fidanzato, in un viaggio dal quale, a dispetto della sua età, ricaverà esperienze inaspettate, compresa una generosità nuova per lei che le suggerisce di consigliare ad Angela di rimanere col fidanzato e decidere di tornare da sola in Italia.

caso nell'economia del racconto appartenente a un passato che, secondo la visione della donna anziana, è migliore del presente. I due intrattengono tra loro una specie di dialogo fra sordi, perché in lingue diverse, ma scandito dai gesti antichi della buona educazione.

Dunque, a parte quest'ultima eccezione, nessun uomo si salva, e questa coscienza della diversità di genere è l'anello di collegamento tra le due donne, al di là di ogni altra differenza. Non a caso, nella sua cadenza fiorentina, Gemma ammonisce Angela a diffidare degli uomini: "son tutti uguali, sono òmini. Se un uomo non si fa più vivo, semplicemente ha un'altra."

La frase sembra banale tanto è comune, anch'essa una tipica espressione stereotipata, ma recitata nel film è folgorante, sia perché nel rapporto tra le protagoniste segna il momento di totale superamento del loro reciproco pregiudizio, appunto in nome della comunanza di genere, sia perché i dialoghi asciutti e senza scadimenti retorici (sceneggiatura di Ugo Chiti insieme al regista), nell'intensa interpretazione di Ilaria Occhini, raggiungono qui un momento chiave.

Il percorso emotivo è lineare: all'inizio l'anziana scorbutica insiste a chiamare la nuova badante col nome di quella precedente, che era ucraina, da cui peraltro il pretesto per nuove banalità sul fatto che le rumene sono più buone delle ucraine. Poi le battute su come l'Italia per queste ragazze sia un paradiso rispetto alla loro vita in patria, infine l'inizio del rapporto tra due individui, che non a caso scatta quando l'anziana signora può in qualche modo rispecchiarsi nella giovane badante e identificarsi con lei. Angela infatti, che da parte sua a Firenze si trova tutt'altro che in paradiso, e che ha avuto bisogno anch'essa di una fase di ambientamento non solo per reggere gli umori della signora, ma per cominciare ad abituarsi all'ambiente e soprattutto alla lingua, le racconta con toni di nostalgia del suo paese alle foci del

Danubio, le parla dei cavalli, che a Gemma ricordano quelli che lei amava da piccola. Comincia ad attivarsi nella donna anziana un processo di identificazione, anche per il fatto che la ragazza ha coraggiosamente pianificato una vita di sacrifici per costruirsi una famiglia e avere un figlio, così come a suo tempo aveva fatto lei per crescere il figlio che ora la tiene a distanza. La prova di questo attaccamento, una rivelazione per lei stessa, è la sua reazione davanti agli sgarbi dei vicini nei confronti di Angela. La vecchia signora, a fatica appoggiandosi al bastone, va a suonare alla loro porta per comunicare: "l'anno prossimo diventano europei e saranno come noi." A questo punto, la solidarietà femminile rispetto al mondo degli uomini rappresenta il suggello di un legame d'affetto tra due donne che hanno raggiunto una relazione come individui, senza connotazione di nazioni, lingue e culture diverse. Alla vigilia della partenza per la Romania, Gemma e Angela sono diventate semmai madre e figlia, o nonna e nipote, e come tali vivranno la "vacanza" rumena raccontata nella seconda parte, che pure molti critici hanno trovato quasi superflua, ma che a me pare aggiunga e confermi l'autenticità dell'evoluzione avvenuta in Gemma grazie al rapporto con la sua giovane badante. Inoltre il viaggio in Romania completa la riflessione sulla disponibilità al cambiamento e la tendenza nomadica come specificità femminile ("altro che l'Arno ..", dice Gemma sul battello lungo il Danubio), aggiungendovi l'elaborazione di un tema sensibile come quello dell'età. Nella parte finale, volontariamente lontana dal suo ambiente ma per nulla spaesata, la figura di Gemma sembra voler dimostrare che la solidarietà femminile non è necessariamente condizionata dall'età anagrafica, ma che l'età e la decadenza fisica possono invece essere molto condizionate dalla dimensione emotiva e relazionale.

Hai paura del buio

Questo film, che dopo la Mostra del Cinema di Venezia 2010 ha fatto solo una breve comparsa nelle sale agli inizi del 2011, esprime perfettamente la conclusione del percorso tra stereotipo e rispecchiamento attraverso il mondo dell'immigrazione al femminile.[131] Infatti si potrebbe definirlo come un film *post*. Post moderno, post industriale, transnazionale, che comporta la sintesi e il superamento verso il futuro del quadro, pure dialettico e contemporaneo, messo in luce nelle due opere precedenti. Le accomuna il fatto che anche qui viene descritto un mondo esclusivamente femminile, dove gli uomini sono soltanto deboli figure di contorno, sebbene il regista **Alessandro Coppola**[132] non abbia voluto attribuire alla circostanza alcun particolare significato.

Il film racconta una realtà tristemente globalizzata, dove tuttavia la necessità di superare gli stereotipi per arrivare alla possibilità di riconoscersi l'un l'altro come individui semplicemente non esiste più. Siamo oltre, perché gli stereotipi di cui si nutre un certo tipo di pregiudizio e di razzismo sembrano scomparsi, a favore della solidarietà tra coetanei appartenenti alla stessa classe sociale, indipendentemente dalla terra d'origine. La visione del mondo, tuttavia, non diviene per questo più ottimistica, poiché anzi il contesto ambientale sembra caratterizzato dalla scomparsa di un orizzonte collettivo, sia sociale che familiare, in una frammentazione nucleare delle relazioni che lascia nella solitudine e nello spaesamento soprattutto i giovani.

Il regista, che in precedenza aveva girato un documentario sulla Fiat di Melfi, sostiene infatti che la genesi del film deriva equamente dall'osservazione della realtà

[131] Il film è stato poco visto, ma se ne conoscono molti dettagli relativi sia alla genesi che alle intenzioni, dalle parole del regista stesso durante la conferenza stampa di presentazione a Venezia, nell'incontro col pubblico in sala al termine della prima proiezione e infine grazie a un'apparizione televisiva per la promozione della pellicola (Intervista di Serena Dandini in *Avanzi*, Rai3, puntata del XX)

[132] Alessandro Coppola, classe 1970, è personaggio eclettico. Ha lavorato a Mtv, come regista di video-clip ma anche realizzando interessanti inchieste sui giovani. È poi divenuto direttore editoriale di Isbn edizioni.

operaia nella società globalizzata e insieme dal desiderio di guardare al fenomeno migratorio al di fuori dei luoghi comuni, proponendo nuovi spunti per riflettere sulle conseguenze della migrazione nelle generazioni del nuovo millennio.[133] Difatti Eva non emigra per trovare lavoro, ma sceglie Melfi con uno scopo del tutto privato, incomprensibile allo spettatore fino alla scena-madre centrale. Prima di arrivare a questo punto, dai palazzoni di Bucarest alla realtà alienata di Melfi, nell'incontro tra due ventenni, Eva rumena e Anna italiana, si afferma la preminenza dei bisogni affettivi su quelli economici per una nuova generazione che vive una realtà familiare dove i genitori, o troppo presenti o troppo assenti, hanno pensato solo al benessere materiale e non hanno saputo o potuto assolvere ai loro compiti affettivi verso i figli. Per questo le due protagoniste si incontrano e intuiscono immediatamente i rispettivi problemi, perché vivono in uno stesso mondo dove, al di là delle frontiere, sono accomunate dalla precarietà del lavoro e prima ancora dalla latitanza degli legami familiari. A partire da queste analogie, il loro percorso di vita si avvicina per un periodo, ma continuando a scorrere su due piani distinti. Quello di Eva si sviluppa e trova una sua ragione grazie al viaggio in Italia, mentre quello di Anna comincia veramente solo nel finale quando anche lei sceglie di partire. La diversità tra Eva e

[133] Il film si apre a Bucarest, dove Eva perde il lavoro in una fabbrica che chiude e delocalizza a sua volta, ma non si angoscia particolarmente, perché anzi la circostanza sembra indicarle l'occasione favorevole per una decisione da tempo in sospeso. Un viaggio in Italia, di cui fino a metà del film non si capisce il vero scopo, ma da una cartolina di Melfi (Basilicata) che la ragazza tiene con sé si intuisce una motivazione forte e non necessariamente legata al lavoro. A Melfi, dopo qualche difficoltà, Eva trova ospitalità a casa di Anna, sua coetanea e operaia nella fabbrica Fiat/Sata, ma per il resto chiusa in una vita soffocante, dominata da problemi familiari e dalla preoccupazione per la malattia della nonna, di cui è lei a occuparsi. Eva in cambio dell'ospitalità le dà una mano in questo compito, ma contemporaneamente esplora la zona, fino a quando trova la casa e la persona che stava cercando. Si tratta di sua madre, che l'ha abbandonata da piccola e dopo qualche tempo non ha più dato notizie di sé. Nella scena centrale del film assistiamo al confronto tra Eva e sua madre, che si giustifica insistendo sulle ragioni economiche che l'hanno spinta a partire, proprio per offrire alla figlia un futuro decente. La ragazza invece non dà alcun peso a queste motivazioni, considerando ben più importante la carenza di affetto e di cura materna che le è stata imposta e le ha condizionato la vita. Questo ritrovamento, e la morte della nonna di Anna, segnano una svolta nel film. Mentre da una parte Eva pian piano prova a recuperare un rapporto con l'estranea che è sua madre, Anna può finalmente lasciare Melfi per andare a Napoli a frequentare l'università.

Anna non è né etnica né linguistica, ma riguarda lo stile di vita, perché Eva è libera e coraggiosamente, dopo aver perduto il lavoro, è partita da Bucarest da sola, vendendo tutte le sue cose. La Bucarest di Eva, d'altronde, si presenta come una città vivace e moderna, in confronto alla Basilicata di Melfi, dove la grande fabbrica è un corpo estraneo, come la classica cattedrale nel deserto. Il giro di boa del film, quando anche Eva svela la sua fragilità, stilisticamente sottolineato da una scena di impianto teatrale, è il momento dell'incontro con la madre e il colloquio nel quale la figlia le rinfaccia la solitudine della sua infanzia. Quasi contemporaneamente, la morte della nonna muove le pedine della vita di Anna e le permette di andarsene da Melfi.

Nel rapporto tra le due coetanee, così come nell'analisi della condizione di disagio dei giovani italiani, il film riporta echi di *Cover Boy,* ma qui tra le due ragazze non viene tanto indagato il rapporto reciproco, perché la solidarietà e l'empatia sono immediate e senza problematiche sottese, bensì viene realizzata una specie di staffetta, a conferma del fatto che l'elemento debole nella relazione non è necessariamente l'immigrato.

Un confronto forse più pertinente, seppure non sullo stesso piano di qualità estetica, si può forse istituire con quello che a mio avviso è il migliore tra i film sulla migrazione verso l'Europa della prima decade del duemila, oltre che la più eloquente denuncia delle posizioni della *Fortress Europe*. Si tratta del francese *Welcome* (2009) di **Philippe Lioret**, che mette a confronto un francese istruttore di nuoto, uomo comune e "apolitico", con un clandestino curdo, noto campione sportivo in patria ma emigrato per amore, che arriva a Calais diretto a Londra per raggiungere prima che sia troppo tardi la ragazza che ama, portata dalla famiglia in Inghilterra e promessa a un altro. Nel caso di *Hai paura del buio* in realtà proprio l'aspetto dell'immigrazione è meno indagato, ma è ugualmente presente, per la prima volta, l'importanza della

motivazione affettiva come motore di spostamento. Un ulteriore limite del film italiano rispetto al francese risiede nella ricercatezza espressiva che rivela uno stile con ambizioni autoriali, ma un po' troppo insistito e per così dire esibito. Lo stile ellittico scelto dal regista, per evitare un realismo troppo didascalico a favore di quella che egli definisce una "via astratta al realismo*",*[134] non sempre funziona e contribuisce a una certa discontinuità formale, ma diventa particolarmente suggestivo quando è sostenuto dalla colonna sonora, che si fonde perfettamente con il ritmo delle scene. A questo scopo, nonostante l'incidenza del costo sul budget complessivo, Coppola ha fortemente voluto la musica dei *Joy Division*, a suo dire per un omaggio a Manchester, città simbolo della società post-industriale, oltre che band-manifesto del pessimismo della generazione cosiddetta post-punk. La musica, fredda e ritmata insieme, cresce e poi viene bruscamente interrotta esattamente come il taglio delle scene, mentre nei passaggi salienti accelera accompagnando le inquadrature, in parallelo a piani sempre più ravvicinati. La musica dunque, in quanto mezzo di comunicazione globale del mondo giovanile, acquista un particolare significato nel film e sembra utilizzata esattamente come se lo spettatore, insieme alla protagonista, la stesse ascoltando all'auricolare e poi la dovesse bruscamente interrompere, riuscendo a esprimere in alcuni momenti una forte carica di vitalità ed energia, come un auspicio per il viaggio delle due protagoniste.

Complessivamente, grazie all'intenso rapporto con la Romania, che per l'Italia rappresenta il punto di raccordo tra familiarità ed estraneità etnica, in questa trilogia viene dunque sviluppata la tesi di un'identità femminile che supera le divisioni

[134] Press Conference di Massimo Coppola, Mostra del Cinema, Sezione Settimana della Critica, Venezia 5 settembre 2010.

nazionali ed è possibile individuare in essa una progressione anche diacronica nel trattamento del concetto di stereotipo. Esso può evolvere e trasformarsi nel rispecchiamento empatico, come accade in *Mar Nero*, oppure stemperarsi in una dimensione di normale solidarietà e affinità generazionale, come in *Hai paura del buio*. Vediamo inoltre che, mentre il dramma al maschile ha sempre esito tragico, come in *Cover Boy* e nello stesso *Welcome*, quello al femminile tende a trovare una soluzione positiva, poiché a livello di relazione individuale la capacità di stabilire legami, ricomporre fratture e raggiungere compromessi, che è in generale il carattere distintivo della personalità nomadica, viene individuata e narrata anche dai registi maschi come una prerogativa tipicamente femminile.

Ciò non significa peraltro che nel cinema italiano prossimo venturo possano cambiare elementi sostanziali della rappresentazione del femminile e del maschile, tuttavia per il tramite del tema della migrazione un interrogativo in questo senso viene posto, non solo rispetto al ruolo cinematografico della figura femminile in quanto oggetto del piacere della visione, ma anche rispetto al ruolo sociale della donna e al suo costituirsi come drammatica incarnazione e insieme come simbolo delle contraddizioni in cui si muove il mondo globalizzato.

3. 4. LO SGUARDO NUOVO E ALCUNI SCENARI POSSIBILI

Sul finire degli anno zero del duemila si possono individuare, a questo punto, alcune linee di tendenza che riassumono ed esemplificano quanto di nuovo è emerso nel panorama cinematografico a partire dalla riflessione sul fenomeno migratorio. Al termine dei due decenni considerati infatti si direbbe che le esperienze del cinema *indie* e di quello *mainstream*, nelle loro espressioni migliori, si siano sovrapposte e

influenzate a vicenda, anche come conseguenza, tanto positiva quanto inevitabile, del fatto che il cinema *indie* e il "corto" documentario sono diventati la palestra di apprendistato dei pochi registi di ultima generazione riusciti ad approdare al circuito industriale. Dal momento inoltre che nel lavoro di tutti costoro l'immigrazione ha avuto un ruolo dominante, la riflessione su questo tema è stata fondamentale nella loro formazione culturale e professionale. In questo senso si può dire che il cinema, forzato dalle vicende concrete di una situazione inedita e imprevista come l'immigrazione, e favorito dal mutato rapporto tra tecniche di ripresa e di fruizione, abbia assorbito, elaborato e poi a sua volta diffuso modelli rinnovati, per quanto minoritari, di relazione e di lettura della realtà sociale, laddove la riflessione storico-politica sembra rimasta invece rigidamente ferma.[135]

In questa prospettiva, nella produzione dell'ultimo scorcio degli anni zero, ho individuato tre film, di nuovo una trilogia, come esempio degli aspetti innovativi introdotti nel dibattito sociale, oltre che negli stilemi del cinema stesso. Tutti i nodi principali di ambito cinematografico sono toccati in questi film, sia per i mutamenti relativi ai meccanismi di produzione e distribuzione, sia per il modo di intendere la figura dell'autore nel cinema di qualità e sia, infine, dal punto di vista dell'impianto stilistico e narrativo. In ciascuno di essi si trova la sintesi di molti elementi affiorati in superficie nella produzione precedente e qui non solo definitivamente acquisiti, ma in grado di divenire a loro volta modelli destinati a stemperarsi nella produzione corrente, anche al di fuori del ristretto ambito di un cinema tematico come quello sull'immigrazione.

135 Si veda in proposito, tra gli altri, Martin J. Bull, "The Italian transition that never was", in ASMI, *Modern Italy*, Volume 17, Number 1, Routledge, London 2012, pp. 103-118.

3. 4a. Il documentario consapevole: *Le ferie di Licu*. [136]

Questo film documentario, dietro una storia apparentemente semplice, rappresenta una pietra miliare, sia dal punto di vista della profondità introspettiva e sensibilità stilistica, sia per la personalità del regista e le sue caratteristiche, che vanno a comporre il prototipo dell'autore di nuova generazione di cui fin qui si è detto, all'interno del panorama della cinematografia italiana contemporanea. Si tratta di un autore che, per prima cosa, si assume responsabilità di analisi sociale senza schemi ideologici precostituiti, o false mitologie di totale oggettività della macchina da presa.

"Credo che un film - documentario o finzione – sia sempre una "favola" narrata da un narratore, dunque un racconto arbitrario. Tuttavia (i personaggi) [..] sono stati plasmati con la loro stessa materia, con il loro linguaggio, le loro espressioni".[137]

Vittorio Moroni, nato a Sondrio, classe 1971, ha una solida preparazione teorica. Dopo gli studi di filosofia all'università, ha frequentato scuole di cinema a Milano e negli Stati Uniti. Oltre che regista è autore teatrale, ma soprattutto sceneggiatore, segnalatosi più di una volta al premio Solinas.[138] *Le ferie di Licu*, concluso nel 2006 e

[136] Licu è il vero nome di un giovane immigrato dal Bangladesh, residente da sette anni a Roma al momento dell'incontro con il regista. Quando già sta cercando di ottenere dal padrone recalcitrante le ferie (non pagate) che non prende da due anni, Licu riceve una lettera: i suoi genitori hanno trovato per lui una ragazza da sposare, quindi il ritorno in patria diviene irrinunciabile. In Bangladesh Licu è assorbito dai complicati rituali del matrimonio con Fancy, una ragazza che (per sua fortuna) egli scopre essere molto carina e addirittura di livello sociale superiore al suo. Poi Licu torna a Roma e in attesa che le pratiche per il riavvicinamento familiare permettano alla moglie di raggiungerlo, comincia a preparare questo arrivo. Soprattutto, deve ottenere dai coinquilini una camera solo per loro due, per assicurarsi la privacy e perché Francy non debba entrare in contatto con altri uomini. Mentre le amiche italiane sul lavoro spingono Licu a fare progetti insieme per quando Fancy arriverà, lentamente la patina occidentale sembra abbandonare Licu, per fare emergere un atteggiamento sempre più tradizionalista. Quando Francy arriva, in apparenza carica di aspettative verso la nuova vita, Licu, per naturale gelosia, alimentata dalle convenzioni sociali della sua educazione, pur senza assumere mai atteggiamenti impositivi la relega in casa, impedendole non solo di lavorare (circostanza addirittura impensabile) ma di seguire corsi di lingua italiana e di avere amiche. Lasciata sempre sola dal marito che ora lavora il doppio per mantenere anche lei, nella parte finale più di una scena mostra Fancy che inganna il tempo guardando dalla finestra sulla via del Prenestino, come una prigioniera dalla cella.

[137] In "*Sulle tracce di Licu, conversazione con Vittorio Moroni*" intervista di Roberto Escobar, materiale cartaceo allegato al DVD, Edizione Homevideo 01Distribution e 50N, pg.14.

[138] Oltre alle numerose segnalazioni, Moroni è stato due volte vincitore del premio Solinas alla sceneggiatura, nel 1998 e nel 2002. Nel 2009 ha vinto il Premio di drammaturgia SIAE-AGIS-ETI con la pièce teatrale "La terza vita", in scena nei teatri italiani dal 2011 e nel 2011 la pièce "Il grande mago" è risultata finalista al Premio Riccione per la drammaturgia. Ha sceneggiato anche *Roman e il suo cucciolo*, da *Cuba and his Teddy Bear* del cubano Reinaldo Povod, portato nei teatri da Alessandro

uscito in sala il 4 maggio 2007, è stato il suo secondo lavoro e un'opera completamente autarchica. In pratica, attraverso un patto col pubblico diventato azionista della pellicola, l'autore ha tentato con successo i primi esperimenti di *crowd-funding* nell'ambiente cinematografico italiano.[139]

Il fatto che, grazie alla tenacia di Moroni, il film sia riuscito ad avere notevole risonanza e recensioni favorevoli, ha permesso l'intervento finanziario di RaiCinema che, tramite la 01Distribution, ha poi finanziato anche la distribuzione del DVD. Oltre a *Le ferie di Licu* in esso si trovano altri due corti, *Disperanze, lettere dall'India*, testimonianza del primo viaggio in India fatto dal regista nel 1998, e *Santina, una storia italiana*, un documento di grande interesse perché, dopo aver seguito la vicenda di Licu e del suo matrimonio combinato, Moroni e il montatore e co-sceneggiatore Marco Piccarredda hanno cominciato a cercare anche in Italia testimonianze di matrimoni simili. Oltre a questo prezioso materiale (Santina, quasi un alter-ego italiano di solo due generazioni precedente la bangla Fancy, è morta poco dopo le riprese), al DVD è allegata una lunga conversazione del regista con il critico Roberto Escobar, nella quale Moroni ripercorre non solo la genesi e i caratteri del film, ma più in generale la sua filosofia di vita e di lavoro, costruendo quasi un decalogo del regista/autore di ultima generazione, impegnato nel sociale e in

---

Gassman protagonista e regista, e trasformato nel film *Razzabastarda* (2013) da Moroni e Gassman per il debutto di quest'ultimo nella regia cinematografica. Moroni con Crialese ha anche sceneggiato *Terraferma*.

[139] Si entrava nel progetto con una sottoscrizione di cinque euro, che dava anche diritto a un ingresso al cinema. Già per *Tu devi essere il lupo* (2004), la sua opera prima, aveva sperimentato l'indipendenza distributiva attraverso la MySelf Distribuzione, una sorta di associazione culturale a cui avevano aderito per primi tutti coloro che avevano lavorato al film. La sottoscrizione permise la raccolta di 40.000 euro, con cui il film fu distribuito nelle sale, e si piazzò nella top 5 della prima settimana. Per *Le ferie di Licu*, la società di produzione 50N, fondata per il film, ha cercato di creare grande eco mediatica attraverso un tour di due mesi, prima dell'uscita del film, nel quale se ne è mostrato il trailer e si sono raccolti fondi per la distribuzione. In questo modo si sono convinti gli esercenti e il film è uscito in 7 copie in 7 città, ed è rimasto in cartellone fino a 6 settimane a Roma, Milano e Torino.

particolare nell'indagine sui fenomeni migratori e multiculturali.[140] Non a caso *Le ferie di Licu* nasce dall'intenzione del regista di rafforzare la sceneggiatura di un film di finzione che stava scrivendo nel 2004, con due personaggi del Bangladesh a cui non riusciva a dare autenticità. Egli decide dunque di "fare un bagno" nella comunità bengalese di Roma e infine incontra Licu, banglese di 27 anni, che non ha soggezione della macchina da presa e anzi ama farsi seguire. Di conseguenza, l'indagine sulla comunità si trasforma nell'indagine su un unico protagonista e contemporaneamente il documentario prende la forma di un progetto autonomo. Date queste premesse, quello di Moroni diventa quindi un impegno che non può definirsi solo professionale, ma forse più correttamente vocazionale, che coinvolge la totalità dell'individuo/autore nel suo bisogno di farsi rigoroso testimone di fatti. *Le ferie di Licu* rappresenta il culmine di un percorso personale che coniuga una certa fase dell'esperienza di vita dell'autore con alcune circostanze particolarmente favorevoli.

Filmato in digitale nel corso di quasi tre anni, *Le ferie di Licu* è un documentario perché la narrazione non dipende da una sceneggiatura, ma dalla realtà stessa nel suo svolgersi, e il momento di scrittura è posteriore ai fatti, condensato nella fase di montaggio. "[..]I documentari hanno la bellezza dell'utilizzazione della camera come una penna, [..]."[141] Facendo riferimento al concetto di *caméra-stylo* di Astruc, Moroni dice di aver usato la macchina, in effetti, come una matita con la gommina per cancellare, poiché i tre tempi del film (la presentazione di Licu nell'ambiente romano, il soggiorno in Bangladesh per il matrimonio e l'arrivo in Italia della moglie)

[140] Contenuti digitali: *Le ferie di Licu*, *Disperanze, lettere dall'India* e *Santina, una storia italiana*. Materiale cartaceo allegato: "Sulle tracce di Licu, conversazione con Vittorio Moroni" e "Matrimonio per tre" di Roberto Escobar, da *Il Sole 24ore* del 20.maggio.2007. Edizione Homevideo 01Distribution e 50N

[141] Intervista di Escobar a Moroni "Sulle tracce di Licu", *cit*. Moroni cita come suo principale modello il *Diario di un maestro* di De Seta (cf. Primo Capitolo, p.60)

rappresentano anche l'evoluzione di diversi approcci e tematiche, cambiati in corso d'opera per i cambiamenti inaspettati sopravvenuti nella realtà.

Inizialmente doveva essere il racconto della vita di un immigrato regolare, che lavora dodici ore al giorno ed è sospeso tra ansia di occidentalizzazione e tradizionalismo, come risulta molto evidente dal tono della relazione e dagli scambi che intrattiene con gli italiani, o meglio ancora le italiane che incontra sul lavoro. Quindi, quando il tema del film si è trasformato nell'indagine sul matrimonio come legame sociale di un tipo ormai impensabile per la cultura occidentale, molte parti prima ritenute interessanti sono state eliminate. Questo inoltre ha comportato la necessità di chiedere a Licu e a Fancy, la giovane moglie divenuta co-protagonista, di dire "una bugia per restituire la verità di un processo",[142] cioè di ripetere davanti alla macchina da presa momenti che non erano stati registrati, per rendere chiari allo spettatore passaggi che nell'ottica precedente non erano sembrati necessari. Moroni vuole infatti che Licu "si racconti da sé"[143] e al fine di rimanere fedele alle due regole fondamentali che si è imposto, cioè l'esclusione della voce fuori campo e dell'intervista, deve forzare il documentario a svelare la contraddittorietà dei suoi presupposti. Questa scelta di fondo condiziona anche le soluzioni tecniche, come la presenza di un formato dell'immagine allungato, simile allo schermo panoramico del cinemascope sebbene si tratti di un film girato in digitale, soluzione decisa in realtà per far posto ai sottotitoli dall'hindi necessari in molta parte del film. Grazie alla cura di questi aspetti retorico-stilistici e alla solida struttura drammaturgica, il risultato appare allo spettatore nella forma di un film vero e proprio, o si direbbe una docu-fiction nel suo significato migliore, dove l'impressione di verità non compromette il piacere del racconto, ma

[142] Intervista di Escobar, *cit*., p.8.
[143] Intervista *cit*., p.6.

anzi aggiunge alla storia un valore emblematico. Questa attitudine complessiva verso la storia ha permesso di far emergere inoltre la qualità che, come già più volte ribadito, a mio avviso caratterizza un film riuscito sull'immigrazione, soprattutto se girato da un italiano per un pubblico italiano, e che consiste nel piacere della sorpresa e insieme della scoperta per un punto di vista inaspettato e lontano dal proprio, che il regista per primo prova e trasmette allo spettatore attraverso il racconto.

"Potevo disporre di una meraviglia e di uno stupore che un regista bangladese non avrebbe mai avuto. La mia distanza d'origine non mi permetteva di dare nulla per scontato [..]".

E inoltre, a proposito delle contraddizioni tra verità e verosimiglianza in termini narrativi:

"Alcuni dialoghi del film credo davvero fossero inimmaginabili per uno sceneggiatore [..] Le persone a volte dicono cose inimmaginabili ". [144]

Per tutti questi motivi il film non solo ha costituito indubbiamente un modello e uno stimolo alla rinascita del documentario e al suo inserimento nel circuito *mainstream*, cui si è assistito negli anni immediatamente successivi,[145] ma le modalità di lavoro del regista che ha pazientemente dedicato tutto il tempo necessario al dipanarsi della storia, seguendo Licu per oltre due anni tra Roma e il Bangladesh, sembrano prefigurare un passo ulteriore, per cui si può parlare di un metodo antesignano del dibattito sul cosiddetto *lifelogging* o *lifeblogging*, cioè di quella pratica, oggi sempre più diffusa, di filmare il tempo reale della vita di un individuo.[146]

---

[144] Moroni cita il dialogo surreale a proposito del colore della pelle della moglie che Licu intrattiene col tassista (cinese) che li riporta a Roma dall'aeroporto di Fiumicino.
In Intervista di Escobar, *ibidem*, pg.14.

[145] Il documentario *Sacro Gra* di Gianfranco Rosi ha vinto la Mostra del Cinema di Venezia 2013, una evenienza impensabile fino a pochi anni prima.

[146] Per *lifelogging*, o *lifeblogging*, in senso stretto si intende un diario visivo della propria vita da archiviare o condividere con altri utenti, grazie anche all'uso di sempre più perfezionati strumenti indossabili. Esistono alcuni esperimenti cinematografici ispirati da queste nuove pratiche, interessati non tanto all'autobiografismo quanto piuttosto alla riflessione sul tempo della vita quotidiana. Tra questi l'esempio più importante e noto è *Boyhood*, di Richard Linklater (2014), girato tra il 2002 e il 2013. Tra i progetti direttamente *users' generated*, una pietra miliare è considerato il documentario *Life in a Day* (24 luglio 2010), prodotto da Ridley Scott e destinato a YouTube, come documento di un

Nello sviluppo del racconto, in cui nella parte finale si è aggiunta la difficoltà di filmare la moglie senza urtare la sensibilità dell'uomo, emerge in tutta la sua drammaticità la dimensione schizofrenica di chi si trova a vivere in un ambiente culturale completamente diverso dal proprio, e l'ennesima dimostrazione di come nel rapporto tra uomo e donna, in particolare nell'istituzione matrimoniale, risieda una delle maggiori spie di diversità culturale. Moroni registra e non giudica, evitando qualunque presa di posizione, ma mostra chiaramente, da una parte, la regressione, o forse meglio la riemersione, dell'atteggiamento tradizionalista di Licu, più radicato nella cultura d'origine di quanto non fosse apparso prima del matrimonio, e dall'altra lascia aperto l'interrogativo su come potrà evolvere la vita di Fancy, costretta a rimanere chiusa in casa, in un isolamento ben più duro di quanto sarebbe stato nella sua terra d'origine. Non ci sono risposte immediate a questa situazione, che scorre sotto gli occhi dello spettatore come la prova lampante di quanto disagio e quanta sofferenza portino i cambiamenti e le trasformazioni cui gli individui sono ancora impreparati.

3. 4b. L'accettazione dell'altro come problema etico: *Il vento fa il suo giro.*

Il vento fa il suo giro, di **Giorgio Diritti**, è anch'esso un caso emblematico. Girato nel 2005 e autoprodotto, usando come interpreti gli abitanti del luogo e due soli attori professionisti, presentato per la prima volta nel 2006 al London Film Festival, è uscito in sala nel 2007 e solo a partire dal 2008 ha cominciato a raggiungere una certa fama, grazie al passaparola degli spettatori e alla tenacia di Antonio Sancassani, proprietario e gestore del Cinema Mexico di Milano, che l'ha tenuto in

giorno di vita sulla terra. In Italia si è tentato lo stesso esperimento con *Italy in a Day,* costituito dall'assemblaggio di spezzoni filmati da gente comune e successivamente selezionati e montati a cura di Gabriele Salvatores, tutti relativi al giorno 26 ottobre 2013.

programmazione per quasi due anni vendendone direttamente le copie in DVD. Anche per queste anomalie produttive e distributive, che stridono particolarmente in rapporto all'originalità dell'opera, il film è divenuto un piccolo caso cinematografico. Il soggetto originale è peraltro una storia veramente accaduta e testimoniata al co-sceneggiatore Fredo Valla dal pastore protagonista (nella realtà un ex-professore fiammingo stabilitosi a Ostana, in valle Po).

Giorgio Diritti, proveniente dalla scuola-laboratorio di Ermanno Olmi, non più giovanissimo (1959) e qui alla sua prima esperienza di lungometraggio, in precedenza aveva firmato solo un documentario piuttosto anomalo, ambientato tra gli abitanti di un villaggio della foresta amazzonica dal titolo *Con i miei occhi* (2002).[147]

Il racconto di *Il vento fa il suo giro* si colloca all'estremo opposto dell'esperienza possibile nell'ambiente ignoto della foresta amazzonica, perché è l'esempio di una estraneità e lontananza culturale che non ha bisogno di essere anche geografica, e che per certi aspetti rasenta il paradosso.[148] È paradossale la capacità del film di rappresentare, senza la necessità di mettere a confronto culture lontane e sconosciute, la rete di azioni e reazioni indotte dalle conseguenze dell'immigrazione, in termini di

[147] Sull'onda dell'inaspettato successo l'industria ha offerto a Diritti ampi finanziamenti per il secondo film, girato in dialetto bolognese con sottotitoli, *L'uomo che verrà* (2010), ricostruzione della strage nazifascista di Marzabotto. Diritti è poi tornato nella foresta amazzonica ad ambientare il suo terzo e finora ultimo lungometraggio di finzione: *Un giorno devi andare* (2013).

[148] Il professore francese, riconvertito in pastore, Philippe Héraud abitava con la moglie e figli piccoli nella zona dei Pirenei, ma dopo la costruzione di una centrale nucleare nelle vicinanze, decide di trovare un'altra sede dove trasferire famiglia e gregge di capre. Va alla ricerca di un luogo nuovo tra una frontiera e l'altra, sulle montagne tra Svizzera, Francia, Piemonte e Valle d'Aosta, finché scopre le valli occitane della provincia di Cuneo e in particolare Chersogno, paesino (immaginario) dell'alta Val Maira. La decisione del trasferimento viene presa non senza prima avere interpellato gli abitanti, che sono praticamente rimasti in tre, ma che giustamente riflettono a lungo prima di dare il loro consenso. Insieme al sindaco, si adoperano per trovare una casa adatta da affittare e l'arrivo della nuova famiglia è salutato con una festa. Tuttavia, i bimbi disturbano la quiete, le capre naturalmente entrano anche in pascoli di privati, per quanto lasciati incolti, e mangiano l'erba delle mucche di una vecchia proprietaria, che prima ha concesso i suoi campi al pastore ma che in breve se ne pente. Gli egoismi, le tresche e i tradimenti prendono, o ri-prendono il sopravvento e il paese via via si compatta contro gli stranieri ultimi arrivati. Da parte sua Philippe è intransigente e poco rispettoso delle tradizioni, ma i residenti diventano sempre più ostili fino a lasciarsi andare a dispetti e boicottaggi ai limiti del lecito che, alla fine, costringeranno Philippe e la sua famiglia ad andarsene.

difficoltà di adattamento alla presenza e alla relazione con l'estraneo. In certo senso, il film rappresenta un vero e proprio *conte philosophique*, che mostra allo spettatore gli effetti della scoperta della

"nostra perturbante alterità, giacché è proprio essa a fare irruzione di fronte a questo "demone", a questa minaccia, a questa inquietudine che viene generata dall'apparizione proiettiva dell'altro in ciò che noi persistiamo a mantenere come un "noi" proprio e solido."[149]

Il film si concentra dunque sul problema etico, attivato dai meccanismi psicologici legati al concetto stesso di immigrazione, in quanto invasione dello spazio privato e del "particulare" altrui. Grazie alle affinità oggettive tra le parti in causa, la storia è depurata da situazioni convenzionali e stereotipate, trasportata invece in una dimensione più astratta e quasi primordiale, con l'aiuto di un rigoroso bianco e nero. Una vicenda arcaica e altamente simbolica come la transumanza del pastore si realizza in luoghi e popolazioni apparentemente tra i più evoluti e ricchi d'Europa. In compenso, la babele delle lingue pur contigue tra loro, ma gelose della loro reciproca diversità, sottolinea la persistente incomunicabilità della natura umana.

Nel film, il passaggio dallo stereotipo al rispecchiamento nella relazione reciproca procede in senso inverso, cioè inizialmente la comunità si sente solidale e accogliente verso il pastore e la sua famiglia, passando sopra agli elementi di differenza, ma a poco a poco con l'emergere dei conflitti prevalgono i giudizi sommari e gli egoismi che emarginano l'altro e lo rifiutano, non tanto come individuo nella sua specifica identità, bensì come portatore di una cultura e una mentalità altra e incompatibile. Nella prima parte del film la parola chiave è "ospitalità", per la quale gli abitanti della

[149] Kristeva J., *Stranieri a noi stessi. L'Europa, l'altro, l'identità*, nuova ed., Donzelli, Roma 2014, citazione dall'edizione Feltrinelli 1990, p.21. Prima ed. francese *Étrangers à nous-mēmes*, Fayard, Paris 1988. In relazione al concetto di "Altro" nel cinema dell'immigrazione si veda il già citato saggio di Doris Pichler "The (Migrant) Other and Crime", in S.Schrader, D.Winkler, *The Cinemas of Italian Migration, op.cit.*, pp. 231-245. In particolare per le diverse accezioni del concetto di alterità in termini sociologici e psicanalitici pp.232-237.

zona sarebbero famosi. Nella seconda parte si invoca prima di tutto la *tolleranza*, sebbene il pastore Philippe, razionalista e intransigente, dica: "A me la parola tolleranza non piace, se devi tollerare qualcuno non c'è senso di uguaglianza", mentre nello stesso tempo il co-protagonista valligiano spiega la rovina e lo spopolamento della valle con l'intolleranza dei suoi concittadini, svelandone un carattere opposto a quello ospitale proclamato all'inizio. I presupposti psicologici, oltre che culturali, delle due parti si rivelano diversi e per questo destinati alla collisione, così che nel finale vengono smentiti i buoni propositi degli abitanti, che pure erano sembrati ai loro stessi occhi frutto di solide e razionali elaborazioni. Si compie una parabola esemplare, che mostra come i protagonisti non abbiano saputo fare i conti con la loro condizione di "estraneità a se stessi", vittime dell'auto-inganno rispetto alla propria reale identità e quasi sorpresi dalla loro stessa incapacità di mettere in pratica le decisioni iniziali e dalla rapidità con cui il loro atteggiamento di accoglienza si è trasformato in rifiuto.

Il film si può leggere anche come un apologo della condizione di frazionamento culturale dell'Italia dei localismi e delle piccole patrie, dove non a caso il conflitto è sottolineato prima di tutto dalle differenze linguistiche. In realtà qui la lingua non rappresenta un ostacolo concreto alla relazione, tant'è vero che entrambe le parti parlano anche l'italiano, ma una marca distintiva di una diversa visione del mondo. Attraverso la divisione linguistica di questo piccolo microcosmo il film accentua la sua dimensione metaforica, slegata dal tempo e dalla storia, che coniuga una riflessione quasi religiosa sui vizi capitali con la rappresentazione in chiave psicanalitica delle pulsioni umane più profonde.

In prospettiva più generale, infine, l'enfasi sul valore simbolico del problema linguistico che caratterizza questo film introduce la riflessione su un aspetto cruciale

per tutte le narrazioni che mettono in scena il confronto fra culture diverse. Le scelte operate riguardo all'uso della lingua nei film segnalano cioè in modo automatico anche la maggiore o minore aderenza alla realtà e alla verità del racconto stesso. Queste scelte segnano un progresso nel percorso dei film sull'immigrazione dei vent'anni considerati[150] ed è inoltre lecito ritenere che, ponendo con evidenza un'ennesima "questione della lingua" nella vicenda culturale italiana, esse abbiano influenzato anche la maggiore sensibilità nel trattamento cinematografico delle differenze linguistiche regionali, dimostrando la necessità che il cinema si adatti all'uso dei sottotitoli anche quando racconta storie ambientate in Italia.

Di conseguenza, per ennesimo paradosso, come dimostrano i rinnovati studi in materia di doppiaggio e lingua italiana, all'ibridazione dei generi e alla mutazione delle tecniche di ripresa e di fruizione corrisponde invece, nel cinema italiano post-moderno, un maggiore rigore filologico nei confronti delle specificità del linguaggio parlato. Fino alla fine del novecento infatti il dialogo cinematografico è stato caratterizzato dalla tendenza alla "medietà e alla semplificazione", rivolta "all'attenuazione delle varietà e alla regolarità*",* pur nell'ampia presenza di linguaggi regionali, mentre a partire dal duemila il dialogo filmico si è arricchito di una maggiore varietà di forme, con un più diffuso ricorso ai dialetti nella loro versione autentica. Grazie all'uso dei sottotitoli, non solo si è dato spazio anche ai dialetti finora meno sfruttati dallo spettacolo, ma

"anche varietà sempre care al cinema italiano vengono da qualche anno rappresentate in forme meno ibridate e stereotipate, come il napoletano (Gomorra) e il romanesco (Romanzo criminale)".[151]

[150] Si spiega così l'ottima accoglienza di *Las-bas. Educazione criminale*, di Guido Lombardi, premiato come migliore opera prima alla mostra di Venezia 2011 e parlato in inglese, francese e napoletano stretto.

[151] Da Rossi Fabio, *Lingua italiana e cinema*, Carocci, Roma 2007 (u. e. 2013), p.117.
È noto inoltre che il sostegno all'industria del doppiaggio da una parte e dall'altra gli obblighi di legge che limitano il contributo economico statale ai soli film recitati in italiano hanno ostacolato in alcuni

3, 4c. Società ibrida e realismo rock: *La nostra vita.*

Con *La nostra vita* (2010), **Daniele Luchetti** entra nel catalogo che qui si è venuto costruendo quasi come l'eccezione che conferma la regola. Dal punto di vista professionale infatti, se non da quello anagrafico (è nato nel 1960), Luchetti appartiene alla cosiddetta generazione di mezzo ed è stato uno dei collaboratori più vicini a Nanni Moretti.[152] Inoltre *La nostra vita*, (sebbene) sceneggiato con Rulli e Petraglia e prodotto dalla Cattleya di Riccardo Tozzi con Rai Cinema e Babe Film, dimostra come anche nel cinema *mainstream* sia possibile rappresentare senza retorica e senza scadere nei difetti "del cinema italiano borghese", il rapporto tra fenomeno migratorio e società.[153] *La nostra vita* è un film realistico e "borgataro", recitato in romanesco (con qualche dialogo in rumeno con sottotitoli), che descrive in profondità quella parte maggioritaria del paese che Luchetti continua a definire "proletariato", un'umanità in cerca del benessere materiale che in apparenza oggi sembra più facilmente raggiungibile di un tempo. In un'intervista in occasione della proiezione del film a Cannes 2010, dove peraltro la partecipazione italiana è stata

casi i film sulla migrazione. D'altra parte, nella storia del cinema italiano anche l'uso delle varietà linguistiche interne e dei dialetti è stato spesso scoraggiato proprio allo scopo di attenuare le differenze culturali interne al territorio nazionale. In proposito: Giraldi M., Lancia E., Melelli F., *Il doppiaggio nel cinema italiano*, Bulzoni, Roma 2010.

[152] Luchetti dopo la scuola di cinema diventa assistente di Moretti per *Bianca*, per il quale è anche attore in molti film. La Sacher inoltre produce il suo primo lungometraggio, *Domani accadrà* (1988), premiato sia in Italia che a Cannes, nonché il secondo: *Il Portaborse* (1991), film premonitore di Mani Pulite e interpretato dallo stesso Moretti. Si ricorda inoltre l'episodio di *Aprile* nel quale Moretti, per sfogare i nervi, "ha voglia di litigare con qualcuno" e decide di andare a " dar fastidio" a Luchetti, che sta girando uno spot pubblicitario.

[153] Parte della critica ha attribuito appunto a Luchetti il merito di questo risultato "nonostante" il gruppo di lavoro e la produzione sia lo stesso, per esempio, del film di Giordana, oltre che di molti lavori fin qui analizzati come chiaramente stereotipati o afflitti da "buonismo" ideologico.

dominata dalla polemica politica con l'allora ministro della cultura Bondi,[154]il regista spiega di avere molto semplicemente mostrato la realtà come egli la vede:

"Con una punta di nervosismo, anche di isterismo a volte, ma in modo sintetico, asciutto, senza concessioni".[155]

Questa punta nevrotica spiega in parte la cifra interpretativa dell'attore protagonista, Elio Germano, il cui personaggio continuamente comprime e trattiene una rabbia sempre sul punto di scoppiare, per costringersi a rimanere invece dentro il ruolo che il destino gli ha assegnato, in famiglia e sul lavoro. Questa capacità di mantenere l'equilibrio nonostante tutto rappresenta anche la caratteristica principale del film, che mette in scena una realtà complessa senza mai cercare rifugio nei modelli di genere, pur disponendo di una vicenda *noir* determinante per la trama, né tantomeno scadere nel melodramma, nonostante ne maneggi tutti gli ingredienti. [156]

[154] Principale oggetto di polemica a Cannes 2010 è la presentazione del film di Sabina Guzzanti *Draquila. L'Italia che trema*. Le polemiche proseguono quando lo stesso Elio Germano, premiato come miglior interprete maschile ex-aequo con Javier Bardem (*Biutiful* di Inarritu), nel ricevere il premio dichiara: « Siccome i nostri governanti in Italia rimproverano sempre, al cinema, di parlare male della nostra nazione, io volevo dedicare questo premio all'Italia e agli italiani, che fanno di tutto per rendere l'Italia un paese migliore nonostante la loro classe dirigente. »

[155] http://www.comingsoon.it/film/la-nostra-vita/47692/video/?vid=4349

[156] Claudio ed Elena vivono nella periferia romana con due figli piccoli e sono in attesa del terzo. Lei casalinga, lui capomastro, una famiglia che trova senso alla propria vita nella reciproca dedizione, cercando di essere felice delle piccole cose, cioè la musica, le domeniche al mare vicino, gli acquisti al centro commerciale. Al di fuori di questo c'è il lavoro nel cantiere edile di Claudio, e i suoi sforzi per non venire troppo compromesso dagli abusi e illegalità che sembrano inevitabili e quasi connaturati all'attività edilizia, non fosse altro per il fatto che quasi tutti i muratori sono stranieri pagati in nero e senza permesso. Un giorno accade che, del tutto casualmente, egli scopra nel fondo di un buco per l'ascensore lasciato senza protezione il cadavere del guardiano notturno, un rumeno caduto al buio probabilmente ubriaco. Claudio tace, ma ne parla a Elena che lo invita a denunciare, nonostante le conseguenze e la sicura interruzione dei lavori. Ma proprio allora Elena deve essere immediatamente ricoverata per avere il bambino, che nasce sano mentre lei muore di parto. Tutto viene sconvolto da questa perdita. Claudio vuole mantenere con sé i figli, compreso il piccolo Vasco, non solo, si convince che l'unica forma di compensazione per la tragedia, per sé e per loro, sia offrirgli il maggior benessere materiale possibile. Allora decide di prendere il subappalto dei lavori della palazzina, entrando in una spirale sempre più intricata di difficoltà economiche e di illegalità. Nulla però sembra andare per il verso giusto, Claudio perde soldi suoi e degli amici, i figli hanno bisogno di affetto più che di giocattoli nuovi, ma una figura inaspettata lo aiuta a riflettere sulla sua situazione. Si tratta di Andreij, il figlio dell'operaio rumeno morto, che non si rassegna alla scomparsa del padre e tornando a cercarlo viene assunto da Claudio e ne diventa anche, per generosità, baby sitter dei figli. Nel finale, Claudio pur fallito economicamente, grazie ai familiari riesce a trovare il modo per riprendersi anche professionalmente. Non si tratta di un vero lieto fine, ma della possibilità offerta a Claudio di ritornare a galla, di interrompere la spirale autodistruttiva in cui si è infilato e ricominciare a vivere in modo più

Il film, girato in gran parte a Ostia, indaga in versione contemporanea la periferia romana, che da sempre, anche al cinema, è associata alla presenza dello speculatore "palazzinaro". Ora è diventata un luogo di immobiliaristi spesso improvvisati, di attività senza regole come in un far west dove lo stato è assente, di morti bianche e lavoratori stranieri invisibili. Soldi e sentimenti sono i due estremi che muovono questa fetta di umanità ma, come dice il protagonista Claudio, in Italia "i soldi veri li fanno solo i figli de 'na mignotta". Il quadro sociale emerge dalla vicenda di questo singolo personaggio, che ne è contemporaneamente vittima e carnefice. Una figura debole, abituata ad adattarsi al suo spregiudicato ambiente di lavoro ("Che c'entra se pago le tasse... Io sto nell'edilizia .. e lì so' tutti impicci..") e per il quale solo la famiglia rimane portatrice di valori, non solo emotivi ma anche etici.

"E la vita continua anche senza di noi" recita la canzone di Vasco Rossi *Anima Fragile*, che Claudio ed Elena (Isabella Ragonese) cantano spensierati, senza sapere che di lì a poco queste parole assumeranno un significato tragico. La canzone diviene poi la musica scelta per i funerali di lei, cantata disperatamente a squarciagola dal marito in lacrime, in una scena iconica del film e che dice molto della collocazione socio-culturale del protagonista e dei suoi valori di riferimento, superficiali e autentici nello stesso tempo. Da subito si è intuito, anche grazie all'intensa Isabella Ragonese, che la donna qui è la figura forte, la madre per tutti i maschi della famiglia. Alla morte della moglie, Claudio è privo di strumenti per affrontare la perdita ed elaborare il lutto. Gli è chiaro soltanto che i sentimenti tradiscono, lasciano esposti al dolore della perdita, mentre gli averi, i beni materiali, la "*robba*", non tradisce e può portare una parvenza di felicità, soprattutto, lui pensa, può comprare ai figli tutto quello che

---

consapevole, magari anche più onesto, ma soprattutto sapendo che è un errore negare i sentimenti, per quanto dolorosi, e che "i tacchi so' come i parenti, a volte so' scomodi però aiutano".

vogliono e compensarli così della perdita della madre. Nella parte centrale del film, mentre Claudio si indebita sempre più nell'impresa edile, emergono i personaggi di contorno e si precisa meglio l'ambiente della borgata, dove chi vive in modo disonesto non è necessariamente l'individuo peggiore. Il più fidato amico di Claudio per esempio è Ari (Luca Zingaretti), uno spacciatore in sedia a rotelle, che gli presta i soldi ("50.000 bombe"), esponendosi alla vendetta degli strozzini. Ari è sposato con figli a una ex-prostituta di colore, alla quale Claudio affida regolarmente anche i suoi bambini, salvo trovarla un giorno sulle scale con i bimbi e le valigie, che lo apostrofa: "Me ne torno in Senegal, sto diventando razzista contro di voi!". A parte l'eccessiva enfasi di questa battuta, gli immigrati sono una presenza normale e scontata nel film e vivono una condizione affine a quella degli italiani, a partire dai muratori di Claudio, che aspettano di essere pagati ("diventate più ricchi di me").

Sotto questo profilo, il film è un esempio di come gli immigrati siano semplicemente entrati nella fotografia della realtà, che vede un'Italia multietnica e divisa in classi sociali abbastanza poco permeabili ma dove, a livello orizzontale, le differenze di censo sembrano prevalere su quelle etniche. [157] Il migrante si trova nella fascia sociale in cui il suo reddito lo colloca e diventa parte integrante della società di fatto, sebbene ancora non di diritto. Nella grandissima maggioranza dei casi la sua condizione è ovviamente ferma agli strati più bassi della scala sociale, ma rimane la suggestione che gli immigrati siano una forza vitale e fresca in un paese cinico e disilluso, e quindi destinati ad avanzare rapidamente, con il conseguente corollario di serpeggiante ostilità da parte degli italiani. In quest'ottica, l'unico personaggio portatore di valori è un immigrato utilizzato, pur senza forzature pedagogiche, come

[157] In questa prospettiva si spiega, immagino, l'osservazione di Zagarrio, per il quale ne *La nostra vita*, "gli immigrati sono solo un pretesto narrativo, dei fantasmi come quello del rumeno caduto dallo stabile in costruzione". Si veda V.Zagarrio, "Diversamente emarginati?", in L.De Franceschi (a cura di), *L'Africa in Italia, cit*., p.185.

elemento funzionale alla storia e all'evoluzione del protagonista italiano. Il ruolo è affidato al personaggio del giovane Andreij che, essendo orfano, è forse la persona più adatta a comprendere Claudio, ma a differenza di lui è convinto che "non tutto si aggiusta col denaro" e che, se pure è costretto dalla vita all'accettazione dello sfruttamento materiale, ci sono invece valori di dignità che non possono essere negoziati. Al fondo della vicenda, si direbbe che per il protagonista esistano solo due tipologie di rapporto autentico: quella familiare, che lo sostiene, e quella con lo straniero, che aiuta la sua crescita interiore assolvendo in maniera paradigmatica alla funzione di specchio relazionale.

Se la visione familistica, unita alla presenza di elementi di genere consolidati come il *noir* e il dramma sociale, sembra rispondere ai requisiti fondamentali della *melodramatization of immigration*,[158] una peculiarità del film è proprio la capacità di sottrarsi a questo rischio pur raccontando un ambiente che vive di fotoromanzi, grazie a una combinazione di elementi stilistici che ne caratterizzano il ritmo. Da una parte movimenti di macchina anch'essi un po' nevrotici come il protagonista, con piani spesso molto ravvicinati sui personaggi, dall'altra, e in modo determinante, la presenza della musica dura di Vasco Rossi, con i suoi testi profondamente popolari ma per nulla consolatori. Questo effetto, già notato in *Hai paura del buio*, allontana ogni rischio di compiacimento nel sentimentalismo e nella commozione e permette alla storia di evitare l'atmosfera melodrammatica.

[158] Si veda il citato saggio di Jorg Metelman " 'È giusto vivere così?'. Contemporary Melodrama and Migration", in Sabine Schrader and Daniel Winkler (a cura di), *The Cinemas of Italian Migration etc, op.cit.*,Cambridge Scholars Publ., 2013, pp.247-255. Come già sottolineato (Secondo Capitolo, nota 27, p.100), partendo dall'assunto che il *melodrama mode* sia una diversa prospettiva, in contrasto con quella razionale, con cui le società democratiche hanno risposto, a partire dai primi dell'ottocento, alle istanze legate alla moralità e giustizia sociale. Questo atteggiamento è oggi, secondo l'autore, particolarmente connesso al tema della migrazione.

D'altra parte, l'importanza della musica come parte integrante del racconto, o meglio come elemento che ne caratterizza il tono,[159] una riflessione entrata peraltro nell'ambito dell'analisi filmica solo dall'inizio del nuovo secolo, non può che ricollegarsi direttamente all'idea di melodramma. Dopo che il novecento ha cancellato il melodramma operistico come forma principe di spettacolo popolare in favore del cinema, e poi il cinema ne ha assunto gli elementi emozionali qualificanti e la funzione catartica, ora il cinema stesso sembra voler contribuire a un ripensamento e a una ricollocazione dei rapporti tra musica e racconto visivo, fornendo all'esperienza della visione un ritmo nuovo, attraverso

"il ruolo centrale che la musica gioca nella costruzione del mondo narrativo [..] perché essa contribuisce alla costruzione della diegesi recando con sé un intreccio di significati che riflette la struttura simbolica delle nostre vite."[160]

Anche grazie alla volontà di cambiare musica insomma, *La nostra vita* si caratterizza come film d'autore popolare, in senso autentico ma contemporaneo. Questa categorizzazione di genere sembra infatti collocarlo nel solco della tradizione del realismo *mainstream*, a differenza degli altri film che manifestano immediatamente la loro originalità, tuttavia le deviazioni dal canone del sentimentalismo consolatorio lo accomunano ai due precedenti nel rappresentare, ciascuno con i suoi distinti caratteri, un modello di percorsi innovativi possibili per il cinema italiano.

[159] Si veda Emanuele D'Onofrio, *Film Music, nazione e identità narrativa. Il cinema italiano contemporaneo rivisita gli anni settanta*, Città del sole, Reggio Calabria 2013, in particolare il capitolo "La musica come forma di rappresentazione", pp.29-34, che a sua volta presenta una ricca bibliografia sull'argomento.
[160] E.D'Onofrio, *ibidem*, p.8

CONCLUSIONE

La fine del percorso lungo i due decenni a cavallo del millennio conferma l'idea che, indipendentemente dalle vicende politiche, il ventennio in questione per l'Italia sia stato un periodo di profondi cambiamenti, nel quale il fenomeno migratorio gioca un ruolo determinante. Si tratta di un fenomeno contemporaneo e omogeneo alla rivoluzione tecnologica che ha aperto l'accesso alle comunicazioni di massa a livello globale, anch'essa arrivata in tempi brevissimi e certamente in un contesto di impreparazione culturale. Di questi mutamenti il cinema ha dato conto, rappresentando un paese ancora per molti versi sconosciuto a se stesso mentre, contemporaneamente, proprio il fenomeno dell'immigrazione e il confronto forzato con una realtà esterna e sconosciuta, impossibile da controllare e manipolare, chiedeva all'Italia di interrogarsi sulla propria identità profonda.

Dall'analisi dei film, emerge che un cambiamento progressivo ma radicale nel corso del ventennio si è senz'altro verificato in ambito cinematografico. Il confronto tra la produzione degli anni '90 e quella successiva al 2000 suggerisce l'idea che il primo decennio abbia rappresentato quasi una fase propedeutica, in vista di un assestamento del fenomeno migratorio e insieme di una maggiore maturità e acquisizione di modelli narrativi da parte del cinema. In effetti nel cinema è possibile tracciare un percorso cronologico, seguendo sia i mutamenti relativi alla concezione di genere e autore e alla riflessione sull'eredità stilistica della tradizione, sia quelli relativi all'apparato economico-produttivo. In particolare il cinema dell'immigrazione mostra l'importanza di possedere modelli narrativi adeguati di fronte a tematiche nuove, nonché l'importanza dell'esperienza diretta della realtà che si intende rappresentare.

Appunto per mancanza di modelli narrativi precedenti nel cinema e nella società, il tema dell'immigrazione inizia a muoversi tra diversi generi, fissando via via alcuni *topoi* ricorrenti su cui appoggiarsi. Gli elementi su cui si basa sono gli stessi che qualificano fin dal secondo dopoguerra il genere cosiddetto "melodrammatico", che tuttavia rappresenta una categoria considerata tipicamente italiana solo in ambito internazionale, mentre non trova spazio di riflessione nel dibattito interno.[1] In Italia i registi non si riconoscono negli stilemi del melodramma e guardano invece come riferimenti fondamentali al neorealismo, al cinema d'impegno civile e alla commedia all'italiana, che d'altra parte sono anche i termini consueti di riferimento nella valutazione dei film da parte della critica corrente.[2]

All'interno di questa visione di fondo, le situazioni topiche sono di due tipi: quella nomadica e quella stanziale. Nel primo tipo troviamo innanzitutto il "viaggio via mare", preferito anche quando, negli anni novanta, questo viaggio era oggettivamente minoritario. Poi il "viaggio in Italia" da sud a nord, che è un percorso di formazione e insieme di progressiva disillusione esattamente sul modello del *Cammino della Speranza* (1950).[3] Infine, altra situazione ricorrente ma legata alla condizione stanziale e quindi divenuta consueta nelle produzioni successive al duemila, troviamo il confronto individuale tra l'italiano e lo straniero, quasi sempre in ambiente metropolitano in quanto luogo della società multietnica, e risolto in genere attraverso un riconoscimento empatico delle proprie similitudini. Questo processo di reciproco rispecchiamento è in prevalenza svolto al maschile quando la vicenda è narrata nei

[1] Sul concetto di "melodrammatico" si veda Secondo Capitolo, p. 98, nota 27.
[2] In proposito le dichiarazioni di Ermanno Olmi, Secondo Capitolo, p.121-122, in particolare nota 69. Per una ricognizione generale delle posizioni di registi della generazione di mezzo e dell'ultima generazione si veda il citato numero speciale di Micromega 6/2012.
[3] Il film di Pietro Germi è oggettivamente una fonte inesauribile di variazioni sul tema della migrazione e della sua "melodrammatizzazione". In proposito: Laura Rascaroli, "Solid Borders, Fluid Nation. On Pietro Germi's *Il cammino della speranza*", in S.Schrader and D.Winkler(a cura di), *The Cinemas .. op. cit*., pp.21-30.

modi della commedia, dove il cosiddetto "italiano medio", cioè il personaggio ancora dominante del cinema *mainstream*, non ha difficoltà a trovare punti di contatto con il suo interlocutore straniero. Diviene invece drammatico, aprendo squarci inquietanti sulla realtà, quando la messa a fuoco si rivolge alle figure femminili od omosessuali.[4] L'evoluzione qui descritta tuttavia, più che alla semplice progressione cronologica è soprattutto legata alle differenze generazionali, a conferma del fatto che, nell'approccio al tema, l'esperienza biografica dell'autore è determinante quanto il contesto storico-sociale.[5] Fermo restando il fatto che la maggiore familiarità con lo straniero, allo stesso modo di quella con le tecnologie digitali, è prima di tutto dovuta a motivi anagrafici, la capacità di instaurare con l' "altro" una relazione simmetrica e priva di pre-giudizi è presente solo in alcuni film dei registi che ho definito "novissimi".[6] L'approccio di questi autori favorisce la possibilità di realizzare quel doppio sguardo sulla realtà che giustifica per il cinema sull'immigrazione la definizione di *meta-genere,* e che caratterizza il registro narrativo e linguistico della cinematografia postmoderna.[7]

Uscendo ora dal campo cinematografico per sintetizzare brevemente anche gli aspetti connessi alla situazione della società si può affermare che, così come l'intrusione nel canone tradizionale dell'elemento terzo, destabilizzante e sconosciuto, rivela le

[4] In proposito, Terzo Capitolo, pp. 221 e ss.
[5] L'importanza della biografia è un principio generale assodato, ma sul suo ruolo peculiare nell'approccio al tema della migrazione cito per tutti l'introduzione di Graziella Parati in *Migration Italy: The Art etc.*, op.cit., pp.1-22. Oltre alle sue personali motivazioni biografiche, Parati ricorda che "*Susanne Zantrop has reminded critics who write about alterity that it is necessary to define the location from and the context in which the critic himself or herself articulates his/her theories on otherness.*", *ibid*. p.6.
[6] In proposito Secondo Capitolo, pp. 159 e ss. e Terzo Capitolo p.186.
[7] Afferma Sorrentino: ".. siamo una generazione che non ha nulla da perdere, (una generazione) molto diseredata culturalmente che ha uno sguardo un po' vergine sul cinema, priva di pregiudizi su come deve essere fatto il cinema". In intervista negli extra del DVD Homevideo Medusa de *L'amico di famiglia* (2006).
Sul concetto di post-moderno nel cinema Secondo Capitolo, p. 102, nota 35 e p.163 nota 142.

caratteristiche e le eventuali debolezze del modello narrativo, ancor più questa intrusione può mettere a nudo la fragilità dei presupposti culturali e sociali di riferimento, per la mancanza, oltre che di modelli narrativi, di un modello relazionale adeguato. A differenza dell'ambito strettamente cinematografico inoltre, a livello socio-culturale lo sviluppo cronologico non ha necessariamente implicato cambiamenti sostanziali nella riflessione sul problema dell'immigrazione e sul suo rapporto con l'identità nazionale.

Dall'accostamento dei singoli film non emerge un insieme omogeneo che renda conto di una sorta di percorso di formazione dell'italiano medio, trascinato bruscamente nel mondo globalizzato dal fenomeno migratorio, "attraverso cambiamenti 'apocalittici' e senza preavviso né preparazione". [8] Piuttosto, mettendo in sequenza i diversi temi dei diversi autori, è possibile costruire un catalogo dei punti di forza e di debolezza che il confronto con l'immigrazione concorre a far emergere. Si nota in particolare una certa discrasia tra obiettivi e risultati, rilevabile soprattutto tra gli autori che più sinceramente si pongono anche in una dimensione di impegno civile.

Il fatto che, per esempio, tre opere tra loro completamente diverse come *Lettere dal Sahara* (2006) di De Seta, *Quando sei nato non puoi più nasconderti* (2005) di Giordana e *Le ferie di Licu* (2007) di Moroni, siano sostanzialmente contemporanee nella loro fase di ideazione e produzione, può far riflettere sul grado di effettiva aderenza ai mutamenti della realtà presenti in queste opere che, ad eccezione de *Le Ferie di Licu*, potrebbero essere state realizzate in qualunque momento lungo l'arco del ventennio.

Se inevitabilmente nei film di autori italiani lo straniero, benché agente e motore di cambiamento, diventa un pre-testo per un discorso che è sempre funzionale alla

[8] V.Zagarrio, *Cinema italiano anni novanta*, Marsilio Venezia 1998, p.60.

coesione del gruppo sociale di appartenenza, il suo ruolo tuttavia si gioca in misura molto diversa in rapporto ai pre-giudizi che l'autore mette in campo, frutto delle sue convinzioni, ma forse ancor più della sua biografia ed educazione. Tranne che per gli autori dell'ultima generazione quindi, che, nel bene e nel male, sembrano aver operato una frattura con il passato, lo stigma che connota la maggioranza dei film degli autori precedenti sembra derivare da motivi collegati a meccanismi di elaborazione del passato. Il nucleo forte di questo discorso si concentra intorno alla mancata riflessione sul tema del razzismo, e in seconda battuta del colonialismo, che lungo il ventennio considerato risulta assente nel dibattito sociale e culturale italiano a tutti i livelli e che il cinema della migrazione trascura, talvolta dando per scontata un'attitudine "buonista" alla tolleranza.

L'impostazione storico-umanistica, oltre che neorealista, che ha trovato la sua espressione più significativa ne *Lamerica* (1994) di Amelio, e che tendeva a stimolare una riflessione sul passato nazionale e sul carattere italiano, viene sostanzialmente lasciata cadere dagli altri esponenti della sua generazione e di quella successiva.[9] A maggior ragione, questa riflessione diventa quasi impossibile per i "grandi vecchi", primo tra tutti, per importanza e biografia, De Seta, che non può sfuggire alla sua propria storia, di uomo del passato che a suo tempo si è ribellato all'impostazione fascista e colonialista, ma non può sottrarsi del tutto a questa influenza, che si traduce in un atteggiamento di benevolenza paternalistica.[10]

Queste ambiguità persistono non solo perché appartenenti a strutture storiche "di lunga durata",[11]ma anche a causa di una tendenza alla rimozione che, come si è visto, è abbastanza tipica della società italiana in generale e che, favorita dal clima politico-

[9] Secondo Capitolo pp.128 e ss.
[10] Secondo capitolo, pp. 113 e ss.
[11] Uso questa terminologia precisamente nel senso definito da F.Braudel e dalla scuola delle Annales.

istituzionale, riguardo al tema dell'immigrazione ha raggiunto livelli particolarmente elevati. Può stupire inoltre il fatto che anche nel dibattito culturale delle cosiddette *élites* questa riflessione venga trascurata ma, oltre a riconsiderare l'oggettiva ambiguità del rapporto emigrante/immigrato che dall'epoca pascoliana della "grande proletaria" ancora condiziona la visione del problema, può essere utile richiamare le conclusioni del già citato intervento di Barbara Spinelli sulla "Grande Trasformazione" portata dalle migrazioni, per cui "[..] La molla decisiva (della xenofobia) non è il razzismo: è il rigetto [..] del principio dell'etica pubblica".[12] Si tratta a mio parere di un esempio classico di eterogenesi dei fini, per cui distinzioni sottili e dotte risultano in definitiva capziose e hanno l'effetto pratico di sminuire la portata del problema piuttosto che approfondirne l'importanza, non diversamente dalle interpretazioni rigidamente ideologiche del secondo dopo-guerra.[13]

Il silenzio sul razzismo si è protratto nel dibattito pubblico per tutto il periodo preso in esame e solo dopo il 2012 alcune particolari circostanze, come le polemiche per la presenza di un calciatore di colore nella squadra italiana ai campionati europei di calcio e per la nomina al governo della Repubblica di una ministra di origini congolesi, hanno messo l'opinione pubblica davanti alla realtà dei fatti.[14] Non a caso, a oggi i due fenomeni sociali più dirompenti e sintomo di un'evidente disfunzionalità

---

[12] B.Spinelli, "*Il populismo si nutre di ignoranza*" (Repubblica, 27 aprile 2011) http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2011/04/27/il-populismo-che-si-nutre-di-ignoranza.html
In Primo Capitolo, p.29.

[13] A proposito del peso dell'ideologia e del marxismo nell'analisi dei fenomeni storico-culturali si veda in Secondo Capitolo, p.98 nota 25, a proposito dell'accoglienza del film di Fassbinder.

[14] A proposito del razzismo emerso in tutta la sua crudezza nei confronti del ministro per l'integrazione del governo Letta Cécile Kienge: "[..]leggendo le dichiarazioni e i comunicati stampa di alcuni nostri politici, sareste così sicuri che sono trascorsi 80 anni dall'invasione fascista dell'Etiopia al grido di "Faccetta nera"?" da *Cécile Kyenge, la vita dura del ministro tra attacchi xenofobi, riti tribali e diritto di cittadinanza*, in Huffington Post, ed.it., Blog di Myrta Merlino, Pubblicato: 29/09/2013
(u.c. 16.1.2014)

fino a poco fa negata,[15] riguardano il razzismo e la violenza sulle donne, questioni che possono rappresentare in certo modo due facce della stessa medaglia, come le analisi sulle identità nomadiche hanno evidenziato, entrambe significativamente narrate dal cinema dell'immigrazione.[16]

Ciò detto, un'ultima osservazione generale e conclusiva sulle tendenze dei due decenni considerati riguarda un aspetto che invece ha forse trovato nel tema dell'immigrazione un punto di forza, cioè il rapporto tra identità locale e nazionale. In molte opere infatti è riscontrabile uno stretto legame tra localismo e migrazione, dove l'apertura verso l'altro paradossalmente sembra acuire il carattere vernacolare del film. Come già Mazzacurati ha mostrato, la possibilità di relazione con lo straniero non ha favorito l'elaborazione di un'identità nazionale comune, ma è piuttosto il riconoscimento delle reciproche differenze tra italiani ad aprire la strada verso l'empatia con lo straniero. Emerge inoltre anche sotto questo profilo un tema generazionale poiché, prima delle ultime leve di autori e fino agli anni novanta del secolo scorso, il mondo della cultura come quello della politica erano accomunati nello sforzo verso la costruzione dell'unità nazionale, elemento inscindibile dall'idea

[15] Secondo l'analisi di Ernesto Galli della Loggia: "È [..] un intero passato, il nostro passato, che ci sta presentando il conto. [..] siamo diventati sì una società moderna (qualunque cosa significhi questa parola), ma pagando prezzi sempre più elevati, accendendo ipoteche sempre più rischiose sul futuro, chiudendo gli occhi davanti ad ogni problema, rinviando ed eludendo. [..] Avvertiamo con chiarezza che avremmo bisogno di bilanci sinceri e impietosi fatti in pubblico, di un grande esame di coscienza, di poterci specchiare finalmente e collettivamente nella verità. Che ci servirebbero terapie radicali [..]" In *Un Disperato Qualunquismo*, Corriere della Sera, 30 dicembre 2010.
Galli della Loggia è storico ed editorialista e forse colui che in tempi recentissimi si è occupato con maggiore continuità, in ambito accademico italofono, del tema dell'identità italiana. In proposito: *L'identità italiana*, Il Mulino, Bologna 1998, rivisto e rieditato nel 2010.
Sullo stesso tema in prospettiva storica anche: G.Crainz, *Autobiografia di una repubblica. Le radici dell'Italia attuale*, Feltrinelli 2012.
Per una panoramica più ampia sul dibattito relativo a questo tema nei suoi diversi aspetti e una bibliografia analitica si vedano anche AAVV, *Esiste l'Italia? Dipende da noi*, Limes 2/2009 e *L'Italia dopo l'Italia*, Limes, 2/2011.
[16] Terzo Capitolo, pp. 229 e ss.

stessa di paese e fede monolitica per la generazione dell'immediato dopo-guerra, com'era stata per quella del periodo fascista.[17]

L'ultimo decennio anche nel cinema è stato invece caratterizzato dalla presa d'atto di una diversità identitaria tra le varie parti d'Italia come sintomo non necessariamente negativo, ma anzi come una ricchezza che il confronto con gli immigrati può contribuire a evidenziare. Questa diversità rappresenta d'altra parte una peculiare caratteristica nazionale, e per ciò stesso dimostra l'esistenza di un cinema nazionale che, proprio in quanto variegato, parla a tutti gli italiani. Inoltre, a livello socio-culturale, sollecita a interrogarsi su quanto la rivendicazione di un'identità geografica rappresenti in certi contesti un ennesimo veicolo ideologico, accanto o piuttosto in sostituzione dell'idea novecentesca dell'identità di classe.[18]

Infine, questa ibridazione antropologica in cui le differenze locali si definiscono nell'incontro con chi è ancora più diverso, trova il suo principale riscontro nell'emergere di un differente approccio verso l'eterna e fondamentale "questione della lingua". Nel cinema il rapporto con lo straniero si gioca per prima cosa nel trattamento della sua lingua e si scontra col problema dei sottotitoli che, anche in questo caso per una tradizione fondata sulla salvaguardia del concetto di nazione derivato da regole del periodo mussoliniano, hanno faticato a imporsi. Tuttavia, dopo il 2000, grazie anche alla maggiore familiarità con le produzioni straniere, sempre più prevale l'approccio linguistico filologicamente corretto. Così lo spettatore italiano

[17] Come per l'immigrazione, anche per il complesso rapporto regionalismo/nazionalismo la letteratura ha aperto la strada in anticipo di un decennio. Si veda in proposito: Franca Pellegrini, *Per una letteratura nazional-regionale*, Peter Lang, Oxford 2014.

[18] La peculiarità della "diversità" italiana in senso storico e geo-politico credo sia di immediata evidenza. A questo tuttavia grazie all'immigrazione, si aggiunge la più generale "de-territorializzazione" dell'idea di nazione e di confine, ridefiniti "*along transnational, social, class, gender, political and generational lines*", come in T.Trifanova (2007), che si adatta anche alla visione del mondo di Mazzacurati, ed è citata nel commento a Cover Boy da Alice Bardan e Aine O'Healy, "Transnational Mobility and Precarious Labour in Post-Cold War Europe", in S.Schrader and D.Winkler, *op.cit.,* p.74.

comincia ad abituarsi ai sottotitoli, per l'albanese, l'arabo o il cinese, ma anche per il napoletano stretto o il bergamasco[19] e, sotto questo aspetto, non solo mi pare che il contributo del cinema dell'immigrazione sia stato importante, ma che abbia evidenziato un campo d'indagine ancora quasi tutto da approfondire.

[19] Daniela LaPenna, "The Cinema of G.Gaudino and E.Winspeare: Between tradition and Experiment", in W.Hope (a cura di), *op.cit*., pp. 175-198.

BIBLIOGRAFIA

CINEMA E IMMIGRAZIONE

Teoria, storia e sociologia del cinema, teorie della comunicazione, psicosociologia e psicanalisi della visione

AAVV, *Il cinema italiano degli anni ottanta .. ed emozioni registiche*, Piero Manni, Lecce 1992

Abruzzese Alberto, Albano Lucilla, *Modelli non letterari nel cinema*, Bulzoni, Roma 1999

Aceti Lanfranco,"The Precarious State of Italian Film: between Nostalgia and Aesthetic Failures", in Hope William (a cura di), *Italian Film Directors in the New Millenium*, Cambridge Scholars 2010, p.147-160

Amelio Gianni, Fofi Goffredo, *Amelio secondo il cinema: conversazione con Goffredo Fofi*, Donzelli, Roma 1994

Andrews Eleanor, "Family Life, Moretti Style", in L.Bolton and Ch. Siggers Manson (a cura di), *Italy on Screen. National Identity and Italian Imaginary*, NSEC 9, Peter Lang, Bern 2007, pp. 49-61

Appadurai Arjun, *Modernità in polvere*, Meltemi, Roma 2001 (ed. originale *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, 1a ed.1996)

Arbasino Alberto, *Ritratti italiani*, Adelphi, Milano 2014

Bardan Alice and O'Healy Áine, "Transnational Mobility and Precarious Labour in Post-Cold War Europe", in Schrader Sabine and Winkler Daniel, (a cura di), *The Cinemas of Italian Migration. European and Transatlantic Narratives*, Cambridge Scholars Publ., 2013, pp.69-90

Baricco Alessandro, *I barbari*. *Saggio sulla mutazione*, Feltrinelli, Milano 2008

Benelli Elena, "The other from another shore: Identity at sea in *Quando sei nato non puoi più nasconderti*", in Russo-Bullaro Grace (a cura di), *From Terrone to Extra-comunitario.New manifestations of Racism in Contemporary Italian Cinema,* Troubador, London 2010 , pg.219-239

Berger Verena, Miya Komori (a cura di), *Polyglot Cinema. Migration and Transcultural narration in France, Italy, Portugal and Spain*, LIT Verlag, Berlin 2010

Berselli Edmondo, *Post-Italiani. Cronache di un paese provvisorio*, Mondadori, Milano 2003

Bertellini Giorgio, (a cura di), *The Cinema of Italy*, Wallflower Press, London 2004

Bertetto Paolo, *La macchina del cinema*, Laterza, Bari 2010

Bettetini Gianfranco, *La Regia Televisiva*, La Scuola Editrice, Brescia, 1965
----------, (a cura di), *Tra cinema e televisione. Materiali sul rapporto tra due mezzi di comunicazione di massa*, Sansoni, Firenze 1981

Bieberstein Rada, " 'Mine vaganti': Film Theoretical Considerations on Transculturality and the Cinema of Ferzan Ozpetek", in Schrader Sabine and Winkler Daniel (a cura di), *The Cinemas of Italian Migration. European and Transatlantic Narratives*, Cambridge Scholars Publ., Newcastle up.Ty. 2013, pp.201-230

Bini Andrea, "The Birth of Comedy Italian Style", in Flavia Brizio-Skov (a cura di), *Popular Italian Cinema. Culture and Politics in a Postwar Society*, I.B.Tauris London 2011, pp.107-152

Bondanella, Peter E., *A history of Italian cinema*, Bloomsbury, London –New York 2009

Bonsaver Guido, "Who's shooting whom, Screening Immigration in Contemporary Italy", in Ledgeway Adam - Anna Lepschy (a cura di), *Into and out of Italy,* Guerra Edizioni, Perugia 2010, pp. 87-95
----------,"Conclusioni" in *Quaderni del CSCI 2012*, p.225
----------,"Accented Voices in Contemporary Italian Cinema", in Bond E., Bonsaver G., Faloppa F. (a cura di), *Destination Italy. Representing Migration in Contemporary Media and Narrative*, Peter Lang, Oxford 2015, pp.345-364

Bordwell David, *Poetics of cinema*, Routledge, London 2007

Brizio-Skov Flavia (a cura di), *Popular Italian Cinema. Culture and Politics in a Postwar Society*, I.B.Tauris London 2011

Brook Clodagh, "Screening the Autobiogaphical", in Hope William (a cura di), *Italian Cinema. New Directions,* NSEC 1, Peter Lang, Bern 2005 pp.27-52

Brunetta Gian Piero, *Cent'anni di cinema italiano*, Nuova Edizione aggiornata, 2voll., Laterza, Bari 2004

Bull Martin J.," The Italian transition that never was", in ASMI, *Modern Italy*, Vol. 17, Number 1, Routledge 2012, pp. 103-118

Buonanno Milly, *Le formule del racconto televisivo*, Sansoni, Milano 2002

Burns Jennifer, *Fragments of* Impegno*: Interpretations of Commitment in Contemporary Italian Narrative* 1998-2000, Northern University Press, Leeds, 2001

Canevacci Massimo, *Antropologia del cinema*, Feltrinelli, Milano 1982

Canova Gianni, *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*, Bompiani 2000,
---------- (a cura di), *Enciclopedia del Cinema*, Garzanti, Milano 2003

Casetti Francesco, *Teorie del cinema dal dopoguerra a oggi*, Espresso Strumenti, Milano 1978,
----------, R.Odin, "De la paléo à la néotélévision", in *Communications*, 51, Seuil, Paris, 1990, pp.9-24
----------, *Teorie del Cinema,* Bompiani, Milano 1994
---------- , "Adaptations and mis-adaptations: Film, Literature and Social Discourses", in Stam R. e Raengo A.(a cura di), *A Companion to Literature and Film*, Malden Blackwell, Oxford 2005, pp.81-91.

Celli Carlo e Cottino-Jones Marga, *A New Guide to Italian Cinema*, Palgrave Macmillan, NewYork 2007

Cincinelli Sonia, *I migranti nel cinema italiano (1990-2010),* Kappa, Roma 2009, (nuova edizione *Senza frontiere. L'immigrazione nel cinema italiano,* Kappa, Roma 2013)

Chiarini Luigi, *Cinque capitoli sul film*, Edizioni Italiane, Roma 1941

Cigognetti Luisa e Servetti Lorenza, *Migranti in celluloide, Storici, cinema ed emigrazione*, volume terzo de I Quaderni del Museo dell'emigrazione, Foligno, Editoriale Umbra, 2003

Cinquepalmi Mara, "L'informazione televisiva in Italia: da Raiset al citizen journalism", in Bianchi C. e Traini S. (a cura di), *Ocula 11 (occhio semiotico sui media-digital journal)*, dicembre 2009 pp. 1-16 ,
http://www.ocula.it/rivista.php?id=21 (u.c. 6.3.2015)

Chow Rey, "Cinema come etnografia. O traduzione tra culture nel mondo postcoloniale", in Federica Giovannelli (a cura di), *Frontiere.Il cinema e le narrazioni dell'identità*, Roma, Bulzoni editore, 2005, pp.95-118

Codaluppi Vanni, *Stanno uccidendo la Tv*, Bollati Boringhieri, Torino 2011

Colombo Furio, *Ipertelevision*, Coop.Scrittori, Roma 1976

Comand Mariapia, (a cura di), *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, Lindau, Torino 2006

Costa Antonio, *Il cinema italiano. Generi figure, film del passato e del presente*, Il Mulino, Bologna 2012.
----------, *Saper vedere il cinema*, Bompiani, Milano 1984, (ultima ed. 2011)

Crainz Guido, *Diario di un naufragio. Italia 2003-2013*, Donzelli, Roma 2013

Cristiano Anthony, *Contemporary Italian Cinema: Images of Italy at the Turn of the Century*, Polypus Publishing, Canada 2008

D'Agostini Paolo, *Romanzo popolare. Il cinema di Age e Scarpelli. (L'immagine e le cose),* Mondadori, Milano 1991
----------, "Il segno del debutto" in D'Antonio Peppe, Di Rienzo Maurizio (a cura di), *1998 Un anno di esordi. Talenti, opportunità e mercato*, Lindau, Torino 1999, pp.13-21

Dallenbach Lucien, *Il racconto speculare. Saggio sulla «Mise en abyme»,* Pratiche Editrice, Parma 1994 (1a ed. orig. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme,* Seuil, Paris 1977)

D'Antonio Peppe, Di Rienzo Maurizio (a cura di), *1998 Un anno di esordi. Talenti, opportunità e mercato*, Lindau, Torino 1999

D'Arcangeli Luciana, "Immigration and Identity in 'L'albero dei destini sospesi' ", in *Studi d'italianistica nell'Africa australe/Italian Studies in Southern Africa*, Johannesburg, volume 23, n.1, 2010, pp.36-62.

D'Arma Antonella, "Lo stereotipo della donna near nel cinema italiano 1990-2003", in *Studi Emigrazione/Migration Studies*, Centro Studi Emigrazione, Roma, n.169 gennaio-marzo 2008, pp.59-72

De Bernardinis Flavio, "Oltre l'indignazione, la speranza", M.T.Giordana in conversazione con Flavio De Bernardinis*,* in *Micromega* 6/2012, pp.173-186
----------, "La frontiera del cinema civile", in *Micromega* 6/2012, pp.11-23

Debord Guy-Ernest, *La Società dello spettacolo*, Baldini Castoldi Dalai 2001, (ed. orig. *La société du spectacle*, Buchet/Chastelm, Paris 1967)

De Franceschi Leonardo, "L'attorialità come luogo di lotta. Splendori e miserie del casting etnico." In *Quaderni del CSCI 2012*, pp. 101-107.
---------- , (a cura di), *L'Africa in Italia. Per una controstoria postcoloniale del cinema italiano*, Aracne, Roma 2013

Deleuze Gilles, Guattari Felix, *L'anti-Edipo*, Einaudi, Torino 1975

De Santi Guido, "Fassbinder dentro l'orizzonte di Mahagonny", in *Cinemasessanta* 131, gennaio-febbraio 1980, pp.22-23

Dessì Giovanni, *Walter Lippmann. Informazione/Consenso/Democrazia*, Studium, Roma 2004

Di Giammatteo Fernaldo, *Lo sguardo inquieto. Storia del cinema italiano 1940-1990*, La Nuova Italia, Firenze 1994

D'Onofrio Emanuele, "Memory, Identity and Ideology: Marco Tullio Giordana and *impegno* in the Second Republic", in Hope William (a cura di), *Italian Film Directors in the New Millenium*, Cambridge Scholars 2010, pp.75-88
----------, *Film music, nazione e identità narrativa. Il cinema italiano contemporaneo rivisita gli anni settanta*, Città del sole, Reggio Calabria 2013

Duncan Derek, " 'Loving Geographies': Queering Straight Migration to Italy", in Green Stuart & Homewood Chris (a cura di), *New Cinemas. Journal of Contemporary Film*, vol.6, Issue 3, Intellect, Bristol 2009, pp. 167-182
----------,"Is it because I'm a wop?: Queer Diaspora and Postcolonial Italy", in Parati Graziella (a cura di), *New Perspectives in Italian Cultural Studies: Volume 1, 2012: Definitions, Theory, and Accented Practices*, Fairleigh Dickinson University Press, Farleigh, pp. 175-193
----------, "The geopolitics of spectatorship and screen identification: what's queer about Italian cinema?" *The Italianist 33 , 2* , giugno 2013, p. 256-261
----------, "Shooting the Colonial Past in Contemporary Italian Cinema. Effect of Deferral in *Good Morning Aman*", in Lombardi-Diop Cristina & Romeo Caterina, (a cura di), *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity*, Palgrave McMillan, NewYork 2012, pp. 115-124

Eco Umberto, *Sette anni di desiderio*, Bompiani, Milano 1983

Faleschini Lerner Giovanna, "Ending 'ventriloquistic discourses' and creating a dialogue of difference in DeSeta's *Lettere dal Sahara* and Moroni's *Le ferie di Licu*" in *From Terrone to Extracomunitario. New Manifestations of Racism in Contemporary Italian Cinema*, Troubador, London 2010, pp.366-390.

Fournier Lanzoni Rémi, *Comedy Italian Style. The Golden Age of Italian film Comedies*, Continuum 2008

Franchi Maria Grazia, "Il cinema italiano nei contesti di visione" in Casetti Francesco e Salvemini Severino (a cura di), *È tutto un altro film. Più coraggio e più idee per il cinema italiano*, Egea, Milano 2007, p.113-124

Freccero Carlo, "Il pubblico della critica", in *Patalogo Uno*, Ubulibri-Il Formichiere, Milano 1979, pp. 536-548

Furlan Cristina, "Italy and *Lamerica*: the Road of Remembrance", in Bolton Lucy and Siggers Manson Christina (a cura di), *Italy on Screen. National Identity and Italian Imaginary*, NSEC 9, Peter Lang AG, Bern 2010, pp.17-32

Garroni Emilio, *Semiotica ed Estetica. L'eterogeneità del linguaggio e il linguaggio cinematografico*, Laterza, Bari 1968

Gesù Sebastiano, (a cura di), *Raccontare i sentimenti. Il Cinema di Gianni Amelio*, G.Maimone editore, Catania 2008

Giovannelli Federica (a cura di), *Frontiere. Il cinema e le narrazioni dell'identità. Nazione, sesso, Gender, razza tra tradizione e traduzione*, Bulzoni, Roma 2005

Giraldi Massimo et al., *Il doppiaggio nel cinema italiano*, Bulzoni, Roma 2010.

Gramsci Antonio, *Letteratura e vita nazionale*, Editori Riuniti, Roma 1975

Grasso Aldo, *Storia della televisione italiana*. *Nuova edizione aggiornata*, Garzanti, Milano 2004
----------, "Due modi di scrivere immagini", in AAVV, *Cinema e/o TV*, *Rivista RAI*, 5-9, maggio-settembre 1974
----------, *Buona maestra. Perché i telefilm sono diventati più importanti dei libri e del cinema*, Mondadori, Milano 2007
----------, Scaglioni Massimo (a cura di), *Televisione convergente. La tv oltre il piccolo schermo*, Link Ricerca Rti, Milano 2010
----------, *Prima lezione sulla televisione*, Universale Laterza, Bari 2011

Griffiths Robin (a cura di), *Queer Cinema in Europe*, Intellect, Bristol 2008

Guerrini R., Tagliani G., Zucconi F., *Lo Spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo,* Le Mani-Microart'S, Genova 2009

Havelock Eric, *The Muse Learns to Write: Reflctions on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, Yale University Press, New Haven 1986

Hill John, *Ken Loach: The Politics of Film and Television*, British Film Institute 2011

Hope William, (a cura di), *Italian Film Directors in the New Millenium*, Cambridge Scholars 2010
----------, (a cura di), *A New Italian Political Cinema?*,Troubador 2013

Jedlowsky Alessandro, "Oltre la migrazione. Alla ricerca di un cinema popolare afro-italiano", in De Franceschi Leonardo (a cura di), *L'Africa in Italia. Per una controstoria postcoloniale del cinema italiano*, Aracne, Roma, pp.207-220
---------- **,** "Nigerian Migrants. Nollywood videos and the emergence of an 'anti-humanitarian' representation of migration in Italian cinema", in Bond E., Bonsaver G., Faloppa F. (a cura di), *Destination Italy. Representing Migration in Contemporary Media and Narrative*, Peter Lang, Oxford 2015 pp.397-414

Jenkins Henry, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, NYU Press 2006, (trad. ital. con prefazione di WuMing, *Cultura convergente*, Apogeo, Milano 2007)

Jullier Laurent, *Il cinema postmoderno*, Kaplan 2006 (*L'écran postmoderne*. *Un cinéma d'allusion et de feu d'artifice*, L'Harmattan Champs Visuels, Paris 1997)

Kaminsky Stuart, *American Film Genres*, Wadsworth Publ., Belmont CA, 1984

Kezich Tullio, *Noi che abbiamo fatto La dolce vita*, Sellerio, Palermo 2009

Kristeva Julia, *Stranieri a se stessi*, Feltrinelli, Milano 1990, (1a ed. orig., *Etranger à nous mêmes,* Fayard, Paris 1989)

Landy Marcia, *Italian film*, Cambridge University Press 2000

La Penna Daniela, "The Cinema of G.Gaudino and E.Winspeare: Between tradition and Experiment", in Hope William (a cura di), *Italian Cinema. New Directions*, NSEC 1, Peter Lang, Bern 2005, pp. 175-198.

Lippmann Walter, *L'opinione pubblica*, Donzelli, Roma 1995 (1a ed. originale *Public Opinion*, Harcourt Brace & Co., 1922)

Lizzani Carlo, *Il cinema italiano 1985-1979*, Editori Riuniti, Roma 1979

Lombardi-Diop Cristina & Romeo Caterina, (a cura di), *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity*, Palgrave McMillan, NewYork 2012 (Ed.ital. L'Italia postcoloniale, LeMonnier, Firenze 2014)

Luciano Bernadette and Scarparo Susanna, "Back to the future: The Comencini sisters and their search for a cinematic language", *Studies in European Cinema*, Vol.4 Issue 2, 2007 pp.137-148

Marcus Millicent, *After Fellini: National Cinema in the Post-Modern Age*, John Hopkins University Press, Baltimore 2002

Martini Emanuela, *Gianni Amelio*, Il Castoro Cinema n.221, Ed. Il Castoro 2007

Mazzara Bruno M., *Stereotipi e pregiudizi*, Il Mulino, Bologna 1997

Mazzetti Luigi, *Il libro nero della RAI*, Bur RCS, Milano 2007

McLuhan Marshall, *Gli strumenti del comunicare*, Garzanti, Milano 1967 (ed. orig. *Understanding Media*, McGraw-Hill, NewYork 1964)

Menarini Roy, "L'immigrato nella commedia del XXI° secolo", in *Quaderni del CSCI 2012*, pp.115-117

Menduni Enrico, *La Televisione*, Il Mulino, Bologna 1998
----------, "La rivoluzione delle tv libere. Cinema e Televisione, gli anni Settanta". in *Centro Sperimentale di Cinematografia, Storia del Cinema Italiano*, vol.XIII, 1977-1985, Marsilio, Venezia, 2005

Mereghetti Paolo, *Il Mereghetti, Dizionario dei film 2014*, Baldini & Castoldi, Milano 2013

Metelmann Jörg, " 'È giusto vivere così?' Contemporary Melodrama and Migration", in Schrader Sabine and Winkler Daniel, (a cura di), *The Cinemas of Italian Migration. European and Transatlantic Narratives*, Cambridge Scholars Publ., 2013, pp.247-262

Metz Christian, *Langage et Cinéma*, Larousse, Paris 1971(ed. ital. tradotta da Alberto Farassino, *Linguaggio e cinema*, Bompiani, Milano 1977)

Monaco Paul, *History of the American cinema*, University of California Press, 2001

Morandini Morando et al., *Il Morandini 2005*, Zanichelli, Bologna 2004
Morin Edgar, *I sette saperi necessari all'educazione del futuro*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2001. (*Les sept saviors nécessaires à l'éducation du future*, Unesco 1999).
----------, *Mon Chemin. Entretiens avec Djénane Kareh Tager*, Fayard, Paris 2008

Mulvey Laura, *Visual and Other Pleasures,* Palgrave McMillan, NewYork 1989 (2a ed. 2009)
----------, "Passing Time: Reflections on the Old and the New", in Clive Meyer (a cura di), *Critical Cinema. Beyond the Theory of Practice*, Wallflowerpress, NewYork 2011, pp.71-82.

Myer Clive (a cura di), *Critical Cinema, Beyond the Theory of Practice*, Wallflower Press, NewYork 2011

Naficy Hamid, *An accented cinema : exilic and diasporic filmmaking*, Princeton University Press, N.J. 2001

Natoli Salvatore, *Antropologia politica degli italiani*, La Scuola, Brescia 2014

Novelli Edoardo, *Dalla tv di partito al partito della tv.Televisione e politica in Italia:1960-1995*, La Nuova Italia, Firenze 1995

O'Healy Àine, "Mediterranean Passages: Abjection and Belonging in Contemporary Italian Cinema"*, California Italian Studies*, Digital Journal, 1 (1), 2010 https://escholarship.org/uc/ismrg_cisj (u.c. 3.4.2014)
---------- , "I documentari dei migranti", in *Quaderni del CSCI 2012*, pp.134-139

O'Leary Alan, *Fenomenologia del cinepanettone*, Focus Rubettino, Roma 2013

Owens Charlie*, Ermanno Olmi, Gremese, Roma 2001*

Padoan Daniela (a cura di), *Ermanno Olmi, il sentimento della realtà*, S.Raffaele, Milano 2008

Parati Graziella, *Migration Italy: The Art of Talking Back in a Destination Culture*, Toronto University Press 2005

Parigi Stefania, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Marsilio, Venezia 2014

Pasolini Pierpaolo, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972
----------, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1975

Pellegrini Franca, *Per una letteratura nazional-regionale*, Peter Lang, Oxford 2014.

Pezzella Mario, *Estetica del cinema*, Il Mulino, Bologna 2001 (1a ed.1996)
Piazza Roberta, *The Discourse of Italian Cinema and Beyond*, Continuum, 2011

Pichler Doris, "The (Migrant) Other and Crime: *La giusta distanza* (2007) by Carlo Mazzacurati as a Multilayered Depiction of a Clichéd Connection", in Sabine Schrader and Daniel Winkler (a cura di), *The Cinemas of Italian Migration European and Transatlantic Narratives*, Cambridge Scholars Publ., 2013, pp.231-246

Ponzanesi Sandra, "Europe in Motion. Migrant Cinema and the politics of encounter", in *Social Identities*, v.17, n.1, 2011, pp.73-92

Pravadelli Veronica, "Identity, Masculinity, and Postcolonial Scenarios in Gianni Amelio's Lamerica (1994)", in Sabine Schrader and Daniel Winkler (a cura di), *The Cinemas of Italian Migration. European and Transatlantic Narratives*, Cambridge Scholars Publ., 2013, pp. 31-40.

Quaglietti Lorenzo, *Storia economico-politica del cinema italiano 1945-1980*, Editori Riuniti, Roma 1980

Rascaroli Laura, "Gianni Amelio: emigration and instability in post-modern times", in Hope William (a cura di), *Italian Cinema. New Directions*, NSEC 1, P.Lang, Bern 2005, pp251-272

Rigoletto Sergio, "The Italian Comedy of the Economic Miracle: L' *italiano medio* and Strategies of Gender Exclusion", in Lucy Bolton and Christina Siggers Manson (a cura di), *Italy on Screen, NSEC 9, National Identity and Italian Imaginaries,* Peter Lang, Bern 2007, pp.33-47.

Rondolino Gianni, *Storia del cinema*, 3 voll., Utet 1977 (u.ed. 1996)

Rossi Fabio, *Lingua italiana e cinema*, Carocci, Roma 2007 (u.ed. 2013)

Russo-Bullaro Grace (a cura di), *From Terrone to Extra-comunitario. New manifestations of Racism in Contemporary Italian Cinema,* Troubador, London 2010

Russo Paolo, "La regia dei film sull'immigrazione", in *Quaderni del CSCI 2012,* pp.92-99

Sanfilippo Matteo, "In & Out. Storie di Migrazioni", in *Quaderni del CSCI* 2012, pp.20-24.

Scaglioni Massimo, *La Tv dopo la TV*. *Il decennio che ha cambiato la televisione: scenari, offerta, pubblico*, Vita e Pensiero, Milano 2011

Schrader Sabine and Winkler Daniel, (a cura di), *The Cinemas of Italian Migration. European and Transatlantic Narratives*, Cambridge Scholars Publ., 2013

Sesti Mario, *Nuovo Cinema Italiano*, Theoria, Roma 1994
----------, *La "scuola" italiana*, Marsilio Venezia1996

Sorlin Pierre, *Gli italiani al cinema. Pubblico e società nel cinema italiano*, Tre Lune Edizioni, Mantova 2009
Spinelli Barbara, "Il populismo si nutre di ignoranza" in *Repubblica*, 27 aprile 2011, http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2011/04/27/il-populismo-che-si-nutre-di-ignoranza.html (u.c. 15.5.2013)

Thompson Robert J., *Television's Second Golden Age*, Syracuse University Press, Syracuse NY, 1997

Urban Maria Bonaria, "Cities and Lanscapes: Physical Spaces and Topoi of Identity in Films by Giuseppe Tornatore and Carlo Mazzacurati", in Lucy Bolton and Christina Siggers Manson (a cura di), *Italy on Screen. National Identity and Italian Imaginary*, NSEC 9, P.Lang, Bern 2010, pp.173-186

Youngblood Gene, *Expanded Cinema,* P.Dutton & Co., NewYork 1970, ed ital. CLUEB, Bologna 2013

Zagarrio Vito, *Cinema italiano anni novanta*, Marsilio, Venezia 1999.
---------- (a cura di)*, Il cinema della transizione. Scenari italiani degli anni Novanta*, Marsilio,Venezia 2000
V.Zagarrio, "Il grande imbuto televisivo", in Comand Mariapia (a cura di), *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, Lindau, Torino 2006 pp.231-232
----------, "Noi e l'altro. Cinema ed immigrazione nel New-New Italian Cinema", in *Studi Emigrazione/Migration Studies*, Centro Studi Emigrazione, Roma, n.169 gennaio-marzo 2008, pp.51-58
---------- (a cura di), *Nanni Moretti. Lo sguardo morale*, Marsilio, Venezia 2012

Zanardo Lorella, *Il corpo delle donne*, Feltrinelli, Milano 2010

Zhang Gaoheng, "Comedy Film and Immigration to Italy: Reading Masculinity, Hybridity, and Satire in *Lezioni di Cioccolato* (2007), *Questa notte è ancora nostra* (2008) and *Into Paradiso* (2010)", in Sabine Schrader and Daniel Winkler (a cura di), *The Cinemas of Italian Migration European and Transatlantic Narratives*, Cambridge Scholars Publ., 2013, p.263-280

Winokur Mark, *American Laughter: Immigrants, Ethnicity, and 1930s Hollywood Film Comedy*, St. Martin's Press, NewYork 1996

Wood Mary P., *Italian Cinema*, Bloomsbury, London –New York 2005

VARIA

Informazioni statistiche, economico-politiche e legislative su società, cinema e immigrazione

Ballerini Alessandra, Benna Alessandro, *Il muro invisibile: immigrazione e Legge Bossi-Fini*, Fratelli Frilli, Genova 2002

Bellucci Lucia, *Cinema e aiuti di stato nell'integrazione europea. Un diritto promozionale in Italia e in Francia*. Giuffrè, Milano 2006

Bisogno Enrico, *Quali dati ufficiali sull'immigrazione straniera in Italia: molte sfide, alcune priorità*, Unece Statistical Division, 2008, www.istat.it/istat/eventi/conferenze/nonaconf/relazioni/bisogno.pdf (u.s. 12.12.2013)

Caferri Francesca, *Non chiamatemi straniero*, Mondadori, Milano 2014

Caritas/Migrantes, *Dossier statistico 2010*, XX Rapporto, IDOS Roma

Casetti Francesco e Salvemini Severino (a cura di), *È tutto un altro film. Più coraggio e più idee per il cinema italiano*, Egea, Milano 2007

Cesareo Vincenzo et al. (a cura di), *Rapporto ISMU 2009*, Edizioni Franco Angeli, Milano 2010
---------- et al. (a cura di), *Fondazione ISMU, Sedicesimo Rapporto sulle migrazioni 2010*, Franco Angeli, Milano 2011

Diamanti Ilvo, *La Lega. Geografia, storia e sociologia di un nuovo soggetto politico*, ed. agg., Donzelli, Roma 1995
----------, *Il male del Nord. Lega, localismo, secessione*, Donzelli, Roma 1996
----------, *Mappe dell'Italia politica*, Il Mulino, Bologna 2009

Galasso Vincenzo et al., "Il Mercato del lavoro dei politici", Sommario, in Boeri Tito, Merlo Antonio, Prat Andrea (a cura di), *Classe Dirigente - L'intreccio tra business e politica*, Egea, 2010 (ultima ed. Università Bocconi 2014)

Gramaglia Erika, "La schizofrenia dell'accoglienza, Legge Martelli, Turco-Napolitano, Bossi-Fini", in *Paginauno*, VIII, giugno-sett. 2008, pp.46-64

Pasquale Alberto, "Gli aiuti di stato e l'eccezione culturale", in *Cinema&Video International*, n. 1-2 gennaio-febbraio 2009, Editore Impact, Firenze
http://www.cinemaevideo.it/index.php (u.c. 15.2.2015)

Ricolfi Luca, *Il sacco del Nord*. *Saggio sulla giustizia territoriale*, Feltrinelli, Milano 2010

Rivera Annamaria, "Razzismo di lotta e di governo", in *MicroMega* 1/2011, pp.137-150

Villa Andrea, *Immigrazione. Legislazione italiana tra fonti del diritto e rappresentazione sociale*, Kimerik, Patti 2008

MATERIALI CARTACEI E AUDIOVISIVI

Intervista a Carmine Amoroso, extra del DVD Homevideo di *Cover Boy*

Intervista a Marco Bellocchio e Francesca Pirani, extra del DVD Homevideo de *L'appartamento* (Cecchi Gori Homevideo)

Escobar Roberto, "Sulle tracce di Licu, conversazione con Vittorio Moroni", intervista compresa nel materiale cartaceo allegato al DVD Homevideo (01Distribution e 50N) di *Le ferie di Licu*

Intervista a Marco Simon Puccioni, extra DVD Homevideo di *Riparo*

Intervista al produttore Riccardo Tozzi, extra DVD Homevideo di *Bianco e Nero*

Triulzi Alessandro, "Per un archivio delle memorie migranti", in Marco Carsetti e Alessandro Triulzi (a cura di) *Come un uomo sulla terra*, volume allegato al DVD del film, edizioni Infinito 2009

Intervista a Ettore Scola
http://www.minimaetmoralia.it/wp/intervista-ettore-scola/
(u. c. 6 febbraio 2014)

Conferenza stampa di Vittorio De Seta, Venezia 31 agosto 2006
http://www.movieplayer.it/film/articoli/vittorio-de-seta-presenta-al-lido-le-sue-lettere-dal-sahara_2720/ (u.c. 13.2.2015)

D'Agostini Paolo, Blog Corazzata Potemkin, *La Repubblica*,
http://dagostini.blogautore.repubblica.it/
(u.c. 2.2.2014)

Sito ufficiale di Carlo Verdone,
http://www.carloverdone.com/schedafilm.aspx?f_id=24
(u.c. 20.8.2014)

FILMOGRAFIA

Film citati nel testo, suddivisi per ordine cronologico di uscita in sala

1990

Pummarò di Michele Placido, (sceneggiatura Rulli, Petraglia e Placido)
Prodotto da Claudio Bonivento e Pietro Valsecchi

1992

Un'altra vita di Carlo Mazzacurati, (sceneggiatura Bernini e Mazzacurati)
Prodotto da Angelo Rizzoli e RAI

1993

L'articolo 2 di Maurizio Zaccaro (sceneggiatura Zaccaro)
Prodotto da Maurizio Nichetti per Bambù Cinema, TV7, Produzioni Si.Re in collaborazione con Rete Italia.

1994

Lamerica di Gianni Amelio (sceneggiatura Porporati, Sermoneta, Amelio)
Prodotto da Mario e Vittorio Cecchi Gori, Tiger Cinematogr., Arena Film, RAI 1 con Canal +, Vega Film avec Centre National de la Cinématographie et autres.

Il Toro di Carlo Mazzacurati (sceneggiatura Rulli e Petraglia, Contarello, Mazzacurati)
Prodotto da Mario e Vittorio Cecchi Gori

1996

Vesna va veloce di Carlo Mazzacurati (sceneggiatura Rulli e Petraglia, Piersanti, Contarello e Mazzacurati)
Prodotto da Vittorio Cecchi Gori e Rita Rusič

1997

L'appartamento di Francesca Pirani (sceneggiatura Ceselli)
Prodotto da Piergiorgio Bellocchio per Albatros e RAI 2

Di cielo in cielo di Roberto Giannarelli (sceneggiatura Crea e Giannarelli)
Prodotto da Piergiorgio Bellocchio per Albatros e RAI 2

L'albero dei destini sospesi di Rachid Benhadj (sceneggiatura Benhadj, Contarello, Porporati)
Prodotto da Piergiorgio Bellocchio per Albatros e RAI 2

Torino Boys dei Manetti Brothers (sceneggiatura Manetti Brothers)
Prodotto da Piergiorgio Bellocchio per Albatros e RAI 2

Terra di mezzo di Matteo Garrone (sceneggiatura Garrone)
Prodotto da Archimede (Garrone)

Harem Suare - Il bagno turco, di Ferzan Otzpetek (sceneggiatura di Ozpetek e Romoli)
Prodotto da R&C Produzioni, AFS Film, Les Films Balenciaga, Canal +, Cofimage 10, Medusa produzione, Eurimages.

Il Carniere di Antonio Zaccaro (sceneggiatura Bechis, Contarello, Riva e Zaccaro con Fredmer)
Prodotto da Clemi Cinemtografica e RAI

1998

Aprile di Nanni Moretti (sceneggiatura Moretti)
Prodotto da Canal + et autres, RAI, Sacher Film

L'Assedio di Bernardo Bertolucci (sceneggiatura Peploe e Bertolucci)
Prodotto da Mediaset / Medusa International (co-prod. Italia – Gran Bretagna)

Elvjs e Merilijn di Armando Manni (sceneggiatura Manni e Torre)
Prodotto da Alia Film con RAI e Istituto Luce

2000

La CapaGira di Alessandro Piva (sceneggiatura Piva)
Prodotto da KublaKan e Munbut (Massa Baretti e Piva)

2001

L'Italiano di Ennio De Dominicis (sceneggiatura De Dominici, Fusconi, Venturi)
Prodotto da Poetiche Cinematografiche s.r.l. (Liberato e Fusco) e D.D.C. s.r.l. (De Dominici)

Diapason di Antonio Domenici (sceneggiatura Domenici e Formica)
Prodotto da Flying Movie, Minerva Pictures e Tele+

Santa Maradona di Marco Ponti (sceneggiatura Ponti)
Prodotto da Mikado, RAI Cinema, Harold e Tele+

2002

Bell'Amico di Luca D'Ascanio (sceneggiatura D'Ascanio)
Prodotto da Sorpasso Film

2003

Gente di Roma di Ettore Scola (sceneggiatura Scola Ettore, Paola e Silvia)
Prodotto da Istituto Luce, MiBac e Comune di Roma

Prendimi e portami via di Tonino Zangrandi (sceneggiatura Bruni e Zangrandi)
Prodotto da Veradia Film e MiBac

A/R Andata e Ritorno di Marco Ponti (sceneggiatura Ponti)
Prodotto da Mikado, RAI Cinema, Harold e Tele+

2004

Saimir di Francesco Munzi (sceneggiatura Munzi, Brugnolo, Gentili)
Prodotto da Orisa Produzioni con Pablo Film e il contributo Progetto Media EU

2005

Quando sei nato non puoi più nasconderti di Marco Tullio Giordana (sceneggiatura Giordana, Rulli e Petraglia)
Prodotto da Cattleya, RAI Cinema, *Once You Are Born Films*, Babe (co-prod. Italia, Gran Bretagna, Francia)

Il vento fa il suo giro di Giorgio Diritti (sceneggiatura Valla e Diritti)
Prodotto da Arancia Film (Diritti, Bachini e Brenta) e Imago Orbis

Passo a due di Andrea Barzini (sceneggiatura Barzini e Ventriglia, soggetto di M.Costanzo)
Prodotto da RAI Cinema e Magic Moments

2006

Lettere dal Sahara di Giuseppe De Seta (sceneggiatura De Seta)
Prodotto da Metafilm A.S.P.

A casa nostra di Francesca Comencini (sceneggiatura Comencini e Bernini)
Prodotto da Biancafilm, RAI Cinema e MiBac

La Sconosciuta di Giuseppe Tornatore (sceneggiatura Tornatore)

Prodotto da Medusa Film, Manigolda Film, Sky e Friuli Film Commission (co-prod. Italia-Francia)

L'orchestra di Piazza Vittorio di Agostino Ferrente (docu-musicale)
Prodotto da Biancafilm, Lucky Red, Ferrente e Bentivoglio

2007

Civico 0 di Francesco "Citto" Maselli (sceneggiatura Dentici, soggetto Maselli e Buonadonna)
Prodotto da AKS (All Kind of Stuff) e MiBac

La giusta distanza di Carlo Mazzacurati (sceneggiatura Mazzacurati, Leondeff e Piersanti)
Prodotto da Fandango e MiBac

Last Minute Marocco di Francesco Falaschi (sceneggiatura Casalini e Falaschi)
Prodotto da Italian Dreams Factory, Rai Cinema e MiBac

Lezioni di cioccolato di Claudio Cupellini (sceneggiatura Bonifacci)
Prodotto da Cattleya

Bianco e Nero di Cristina Comencini (sceneggiatura Comencini, Calenda e Ravagli)
Prodotto da Cattleya e RAI Cinema

Riparo di Marco Simon Puccioni (sceneggiatura Rametta, Schleef e Puccioni)
Prodotto da Intelfilm, Paco e Adesif (co-prod. Italia- Francia)

Come l'ombra di Marina Spada (sceneggiatura Maggioni)
Prodotto da Film Kairos (Maggioni e Pamphili), Ombre film, Scuola di Cinema e Provincia di Milano

Le ferie di Licu di Vittorio Moroni (sceneggiatura Piccarredda e Moroni)
Prodotto da 50N e RAI Cinema

2008

Come un uomo sulla terra di Dagmawi Yimer e Andrea Segre con Riccardo Biadene (sceneggiatura Yimer, Biadene e Segre, soggetto Segre e Liberti)
Prodotto da Asinitas onlus e ZaLab

Questa notte è ancora nostra di Paolo Genovese e Luca Miniero (sceneggiatura Genovese, Miniero, Bruni, Brizzi, Martani)
Prodotto da Italia International e Disney Studios Italia

Billo – Il gran Dakhaar di Laura Muscardin (sceneggiatura Bonini, Muscardin, Gadij, Schiaffino)

Prodotto da The Coproducers e Achab Film

Corazones de Mujer di Kif Kosoof aka Davide Sordella e Pablo Benedetti (sceneggiatura Sordella e Benedetti)
Prodotto da 011 Films (Sordella e Benedetti)

Cover Boy. L'ultima rivoluzione di Carmine Amoroso (sceneggiatura Amoroso e Ascione)
Prodotto da Filand e Paco Cinematografica

2009

Alza la testa di Alessandro Angelini (sceneggiatura Angelini, Carbone, Marciano)
Prodotto da Biancafilm, Alien e RAI Cinema

Good Morning Aman di Claudio Noce (sceneggiatura Amoruso, Schleef, Ribon e Noce)
Prodotto da DNA Cinematografica, RAI Cinema e Relief (Mastandrea)

Cado dalle nubi di Gennaro Nunziante (sceneggiatura Nunziante, Medici e Valsecchi)
Prodotto da Taodue di Valsecchi

Mar Nero di Federico Bondi (sceneggiatura Bondi e Chiti)
Prodotto da Film Kairos, Manigolda Film, RAI Cinema e Hi Film (co-prod. Italia, Francia e Romania)

Francesca di Bobby Paunescu (sceneggiatura Bobby Paunescu)
Prodotto da Paunescu e Puiu con Fandango

2010

Hai paura del buio di Massimo Coppola (sceneggiatura Coppola)
Prodotto da Indigo Film e Nicola Giuliano Film

Into Paradiso di Paola Randi (sceneggiatura Randi e Voltaggio)
Prodotto da Acaba produzioni e Istituto Luce

Io loro e Lara di Carlo Verdone (sceneggiatura Verdone, Marciano e Plastino)
Prodotto da Warner Bros Italia

Che bella giornata di Gennaro Nunziante (sceneggiatura Nunziante e Medici)
Prodotto da Medusa Film e Taodue

La nostra vita di Daniele Luchetti (sceneggiatura Luchetti, Rulli e Petraglia)
Prodotto da Cattleya, Babe Film e RAI CInema

2011

Il villaggio di cartone di Ermanno Olmi (sceneggiatura Olmi con Magris e Ravasi)
Prodotto da Cinemaundici e RAI Cinema

Terraferma di Emanuele Crialese (sceneggiatura Crialese e Moroni)
Prodotto da Cattleya e RAI Cinema (co-prod. Italia-Francia)

Cose dell'altro mondo di Francesco Patierno (ispirato a *A Day without Mexicans* di Sergio Arau. Sceneggiatura Patierno, De Silva e Koch)
Prodotto da Rodeo Drive e Medusa

L'arrivo di Wang dei Manetti Bros., (sceneggiatura Manetti Bros.)
Prodotto da Manetti Bros. E Associati

Io sono Li di Andrea Segre (sceneggiatura Pettenello e Segre)
Prodotto da Jolefilm e Aeternam Films

Las Bas – Educazione criminale di Guido Lombardi (sceneggiatura Lombardi)
Prodotto da Eskimo, Figli del Bronx, Minerva Pictures, Rai Fiction, Regione Campania

2012

La nave dolce (doc.) di Daniele Vicari (sceneggiatura Vicari, Gaeta e Atria)
Prodotto da Indigo, RAI Cinema, SkaNdal e Apulia Film Commission (co-prod. Italia e Albania)

SITOGRAFIA

IMMIGRAZIONE

Dati Istat / Eurostat
http://www.libertaciviliimmigrazione.interno.it/dipim/site/it/documentazione/statistiche/politiche_immigrazione_asilo/2014/9_2014_Dati_sugli_stranieri_non_comunitari_regolarmente_soggiornanti_in_Italia_al_1.1.2014
(u.c. 16.11.2014)

Dati aggiornati dell'esodo dai paesi della sponda sud-orientale del Mediterraneo
http://inchieste.repubblica.it/it/repubblica/rep-it/2015/01/22/news/il_lungo_viaggio_degli_invisibili-102552525/?ref=HREC1-33
(u.c. 6.2.2015)

Dati sulle diversità linguistiche in età scolare
http://www.istat.it/it/files/2014/07/diversit%C3%A0-linguistiche-imp.pdf"
(u.c. 10.11.2014)

Dati sul consumo di carta stampata in Italia:
http://www.audipress.it/dati.html
(u.c. 15.9.2012)

Fondazione ISMU. Istituto per lo Studio della Multietnicità
http://www.ismu.org
(u.c. 10.11.2014)

Sito dell'organizzazione Caritas/Migrantes italiana
http://s2ew.caritasitaliana.it/pls/caritasitaliana/consultazione.mostra_pagina?id_pagina=68
(u.s. 10.11.2014)

Sito della Fondazione ISMU, Istituto per lo Studio della Multietnicità
http://www.ismu.org
(u.c. 10.11.2014)

Sito d'informazione del Governo italiano
http://www.governo.it/GovernoInforma/Dossier/rapporto_emn
(u.c. 21.3.2013)

Sito radiofonico delle Seconde Generazioni
http://www.secondegenerazioni.it/tag/radiopopolare/
(u.c. 10.11.2014)

Dati sull'ingresso di bulgari e rumeni nella comunità europea
http://www.osservatorioinca.org/12-263/archivio-cosa-cambia-con-lingresso-di-romania-e-bulgaria-nellue.html
(u.c. 18.1.2014)

CINEMA

Italian Cinema and Immigration Database di ISO
http://www.mod-langs.ox.ac.uk/mml_apps/italian_movies/index.php
(u.c. 6.2.2014)

Filmografia completa di produzioni e distribuzioni della Radiotelevisione italiana:
http://www.imdb.it/company/co0035035/
(u.c. 6.2.2014)

Anica, *Rapporto annuale sulla industria cinematografica e audiovisiva italiana*,
http://www.anica.it/web/ricerche-e-studi/dati-annuali-cinema
(u.c. 18.12.2014)

Il Giornale dello Spettacolo
http://www.giornaledellospettacolo.it/index.php/home/chi-siamo.html
(u.c. 15.9.2012)

Cinecittà
http://www.cinecitta.com/wp/?page_id=2
(u.c. 15.9.2012)

Enciclopedia digitale di Rai International
http://www.italica.rai.it/scheda.php?scheda=assedio
(u. cons. 14.6.2013)

Gli Spietati, rivista di cinema online,
http://www.spietati.it/z_scheda_dett_film.asp?idFilm=3538
(u.c. 16.5.2013)

Sito degli incassi al botteghino
Movieplayer box office, aggiornato al 21 aprile 2014.
http://movieplayer.it/film/boxoffice/?anno=s&tipologia=i
(u.c. 20.8.2014)