Lo sguardo dialogico:
il viaggio migratorio in Italia
nel cinema contemporaneo italiano e romeno



Valentina Ippolito

Pembroke College

University of Oxford

A thesis submitted for the degree of

Doctor of Philosophy

Hilary 2019

***Lo sguardo dialogico*:**
il viaggio migratorio in Italia
nel cinema contemporaneo italiano e romeno

Valentina Ippolito
Pembroke College
A thesis submitted for the degree of
Doctor of Philosophy
Hilary 2019

SHORT ABSTRACT

This thesis constitutes the first in-depth critical comparative study of the journey of migration to Italy in contemporary Italian and Romanian cinema. The purpose of this research is to investigate the way in which the character of the Romanian migrant is represented in his encounter with Italy, on his physical, temporary, or imaginary journey between memory and desire.

Over the past twenty years, Italian cinema of migration and Romanian *Noul Val* have emerged as vital components of European cinematic identity, portraying stories of diasporic migration. Recent scholarship (Andrea Corrado and Igor Mariottini, Dominique Nasta, Doru Pop, Mihai Fulger), has analysed Italian cinema of migration and the *Noul Val* movement in terms of their aesthetic principles and trends. However, critical attention has so far overlooked the way in which both cinemas are concerned with the representation of marginalized identities on a journey to Italy.

To address this critical gap, this thesis identifies a cinematic paradigm employed by filmmakers from both Romania and Italy, to represent difficult transnational journeys and migratory resettlement. This paradigm, which the thesis calls 'dialogical gaze', refers to the cinematic juxtaposition of diverse cultural identities revealing similarities and differences between Italian and Romanian migration cinema.

This thesis adopts a Bakhtinian dialogical framework, suggesting the presence of intertextuality in the selected Italian and Romanian films. Thus, the 'dialogical gaze' governs the selection of scenes in the film analysis section of each chapter, allowing to examine key moments of interaction between Romania and Italy. This study establishes that the proposed dialogical paradigm can act as a model to create opportunities for cultural interdiscursivity and social empathy in the wider cinema environment.

Following a brief outline of the interactions between Italian and Romanian cinema and an introduction to the historical trends of Romanian migration after the fall of the communist regime, this thesis includes four film analysis chapters and a conclusion. Using the 'Journey to Italy' as its principle of organization, the study thematically arranges the films it analyses, breaking them down into four chapters: *The Journey Through Memory* (Chapter 3), *The Journey Through Imagination* (Chapter 4), *The Journey Through Conflict* (Chapter 5) and *The Journey of Return* (Chapter 6).

***Lo sguardo dialogico*:**
il viaggio migratorio in Italia
nel cinema contemporaneo italiano e romeno

Valentina Ippolito
Pembroke College
A thesis submitted for the degree of
Doctor of Philosophy
Hilary 2019

LONG ABSTRACT

Negli ultimi vent'anni i film di migrazione hanno primeggiato nella cinematografia contemporanea europea, suscitando un progressivo interesse negli ambienti della critica e del pubblico anche in ragione dei loro riferimenti a fenomeni sociali che riguardano milioni di persone affette dai flussi migratori. L'affluenza di lavoratori romeni verso l'Italia ha ispirato i registi di entrambe le nazioni a raccontare le avventure transnazionali dei migranti. Molti di questi film, che hanno al centro personaggi impegnati a trovare in Italia una ragione di vita ed una collocazione economica, rappresentano i punti di vista contrastanti di chi parte e di chi accoglie i movimenti migratori.

Questo studio ha analizzato la rappresentazione estetica del migrante da una prospettiva etica al fine di individuare i modi del confronto dialogico tra gli autori e le loro opere ed evidenziare le implicazioni dei film migratori come opportunità di una interdiscorsività basata sull'empatia. L'analisi ha mostrato come lo stile dei giovani registi della *Noul Val* si stia evolvendo in Europa e ne ha illustrato i modi dell'incontro della comunicazione intercinematica con i registi italiani impegnati sul soggetto della migrazione.

Nei quattro capitoli dell'analisi empirica, questo studio si è interrogato sugli stili, i discorsi e i linguaggi cinematografici impiegati dai registi del campione selezionato per costruire gli incontri e gli scontri dei migranti romeni con l'Italia in quanto nazione di arrivo. Al fine di rispondere alla domanda cardine, la tesi ha proposto il paradigma inedito, qui definito "sguardo dialogico", come modello che agevola la comprensione dei contatti interculturali ed intercinematici tra registi, opere e spettatori che prendono forma intorno al tema del viaggio migratorio. I dettagli che sono emersi dall'analisi, condotta dal punto di vista dello sguardo dialogico, hanno consentito di strutturare una cornice discorsiva contrastiva utile a creare una visione d'insieme delle tecniche e strategie compositive ed espressive adottate dai registi impegnati su questo tema condiviso.

L'idea a sostegno dell'ipotesi che tra queste opere si stabilisca e si percepisca uno sguardo di tipo dialogico è debitrice, nella teoria e nella pratica, alle idee del critico russo, Mikhail Bakhtin (1895-1975) in *The Dialogic*

Imagination. Four Essays (1981)[1]. La prospettiva ideata, infatti, nel mirare ad individuare istanze di sguardo dialogico tra i sei film del campione, presuppone una comunicazione in atto tra questi due gruppi di autori, impegnati a narrare l'esperienza della migrazione con implicazioni di testimonianza artistica *cross-cultural* e dialogo intercinematico.

Nell'iniziale fase di preparazione del presente studio, si è preso atto che la letteratura critica esistente sul cinema migratorio contemporaneo, sul viaggio esilico dalla Romania e sulla condizione diasporica in Italia, presenta un ridotto numero di opere da consultare per la verifica delle relazioni intercinematiche ed interculturali esistenti tra le due nazioni a confronto, a comprova che questo soggetto non ha ancora ricevuto la dovuta attenzione, né fuori né dentro il quadro accademico. Il confronto ha mirato ad esplorare, insieme ai temi, anche le convergenze/divergenze tecnico-formali e stilistiche dei sei registi del campione selezionato alla ricerca di livelli più sottili di dialogo tra le opere e gli autori presi in esame.

Critici e studiosi come Dominique Nasta, Doru Pop, Mihai Fulger e Rodica Ieta hanno analizzato una serie di aspetti del cinema romeno contemporaneo utili ad avanzare questo studio, facendo luce sullo stile, la storia, la società e la cultura che ispira la polifonia di registi romeni impegnati a filmare storie ispirate a situazioni migratorie attuali. Le vicende portate sullo schermo, ambientate per lo più nel periodo successivo alla rivoluzione del 1989, hanno come protagonisti personaggi vinti ed emarginati, come nelle opere del Neorealismo italiano. Questi volumi, tra cui *Contemporary Romanian Cinema: The History of an Unexpected Miracle* (2013) di Dominique Nasta, hanno chiarito le origini del fenomeno definito *Noul Val*, identificandone il carattere tendenzialmente minimalista ed impegnato, attento alle vicissitudini delle classi svantaggiate. Lo stesso vale per le pubblicazioni italiane, tra cui *Cinema e autori sulle tracce delle migrazioni* (2013) di Andrea Corrado e Igor Mariottini in cui gli autori tracciano la storia, i temi e lo stile del cinema italiano di migrazione, come discusso anche da Sonia Cincinelli nel suo libro *Senza frontiere. L'immigrazione nel cinema italiano* (2012).

Malgrado il grande interesse di questi volumi, la loro prospettiva tende a focalizzarsi unilateralmente sul cinema o italiano, o romeno, trascurando i nessi tra le due cinematografie derivanti dai soggetti stessi di molte di queste opere che collegano i loro personaggi a progetti di migrazione culturale in Italia. L'approccio comparativistico di questa tesi, pertanto, nel prefiggersi lo scopo di colmare questa lacuna, si è posto l'obiettivo di mettere in evidenza le relazioni sociali e culturali tra i due paesi che, in queste opere, assumono la forma di un incontro di "sguardi". L'analisi condotta ha seguito i percorsi a parabola di sei progetti di espatrio, esaminandoli contro lo sfondo di complicazioni che si sviluppano tra due frontiere nazionali, due storie e due popoli. Ciascun film racconta, come si è mostrato, la storia di un viaggio che spazia tra due poli, – da una Romania che ancora risente del passato regime ad una Italia del benessere capitalistico, – e

[1] Per una esaustiva indagine sulla teoria della comunicazione e del sapere "socializzato" bakhtiniano, si veda il volume di Tzvetan Todorov *Michail Bachtin: il principio dialogico* (1990), qui consultato nella traduzione italiana di A. M. Marietti.

ne narra le aspettative e le speranze quasi mai favorite dalla sorte.

La scelta dei film in esame è stata compiuta sulla base delle tassonomie stabilite da questa ricerca. Dal panorama delle opere esaminate, ne sono state selezionate tre romene – *Francesca* (2009), di Bobby Paunescu, *Dincolo de calea ferată* (2016), di Cătălin Mitulescu e *Eu când vreau să fluier, fluier* (2010) di Florin Serban. Al fine di sostanziare l'assetto dialogico di questo studio, si sono accostati, ai tre film di autori romeni, tre opere di autori italiani, *Cover-Boy: l'ultima rivoluzione* (2006), di Carmine Amoroso, *Mar Nero* (2008), di Federico Bondi e *Il resto della notte* (2008), di Francesco Munzi. La scelta delle sei opere ha posto attenzione sulla presenza, non solo di risvolti sociali drammatici, fissati dalla complessa natura degli scambi che avvengono in circostanze difficili come quelle migratorie, ma sul dialogo che queste narrazioni intessono, indicativo del confronto interculturale tra registi e pubblico.

L'analisi dei sei film coevi romeni ed italiani, qui selezionati, ha risposto alla domanda centrale sui modi in cui i registi, nel costruire la loro originale storia di migrazione, abbiano contribuito a determinare l'effetto dello sguardo intercinematico, teorizzato in questo studio. La densità dei temi e delle questioni, che si intersecano nelle sei storie del campione proposto, ha comportato e giustificato l'adozione di un approccio interpretativo, guidato da uno scopo e da una concezione etica, che esamina gli elementi strutturali della narrazione e della *mise-en-scène*. Inoltre, per sostanziare l'ipotesi ideata, si sono condotte interviste con registi e critici le cui dichiarazioni inducono a problematizzare le interferenze culturali che intercorrono tra Italia e Romania. Da tre interviste con Amoroso, Bondi e Paunescu, infatti, è emerso come la loro motivazione alla realizzazione di un'opera cinematografica sulla migrazione sia nata da un'esperienza personale o a seguito di un contatto diretto con un migrante romeno in Italia, poi rimpatriato.

Per realizzare questo studio è stato necessario, innanzitutto, acquisire una conoscenza del cinema romeno ancora parzialmente sconosciuto allo spettatorato italiano. Date le restrittive circostanze imposte dal regime comunista alla diffusione della cultura nazionale, i film romeni sono stati proiettati raramente all'estero prima del 1989, ma hanno guadagnato una progressiva visibilità dopo la caduta del regime fino al 2000. Dalla svolta del millennio, infatti, il cinema romeno d'autore, presentato ad importanti festival e rassegne internazionali, come quelle di Berlino, Cannes e Venezia, è stato fatto convogliare *a posteriori* nella corrente definita *Noul Val Românesc*, per le sue caratteristiche accomunanti di innovazione e ricerca intorno alla nuova identità nazionale. La corrente è andata chiarendosi progressivamente come un ombrello prospettico che racchiude proposte, stili, generi cinematografici e forme narrative convergenti, aventi delle caratteristiche estetiche e contenutistiche in comune. Per confermare le qualità dei film della *Noul Val* e definire i loro eventuali legami con la tradizione del cinema italiano neorealista metastorico, si sono sottolineati i contrasti nei film esaminati tra i toni pessimistici determinati da circostanze schiaccianti, come il presentimento di una crisi sociale o l'imminenza di una rivoluzione politica sempre sul punto di scatenarsi e la speranza di un luogo di salvezza al di là dei confini della nazione.

Da questi indici, si è proceduto all'osservazione delle differenze e delle somiglianze tra i registi romeni nell'uso espressivo della mdp, nello stile delle sistemazioni scenografiche (la “messa in scena"), della fotografia adottata (la "messa in quadro") e dei procedimenti di montaggio (la "messa in serie"). Soprattutto si sono rintracciati i modi in cui il viaggio di migrazione verso i vecchi e i nuovi miti del Bel Paese, le sue prestigiose città come Venezia, Roma, Milano e Torino, sia impiegato come meta-discorso sul nuovo cinema romeno in cerca di nuovi canali di produzione e diffusione.

L'analisi filmica nei *Capitoli 3*, *4*, *5*, *6*, è stata disposta seguendo diverse tipologie di viaggio – il viaggio della memoria, il viaggio dell'immaginazione, il viaggio del conflitto ed il viaggio del ritorno – al fine di scrutare il senso di queste implicazioni psicologiche, esistenziali, sociali ma anche lavorative ed economiche. Nei 4 capitoli di analisi filmica, lo sguardo dialogico si realizza mediante una dialettica sostanzialmente di tipo negativo e anti-idealistica, in contesti in cui i personaggi di migranti romeni interagiscono con la dimensione esilica prima idealizzandola, poi desiderando di ritornare alla madrepatria nel momento in cui le realtà dell'esilio si mostrano nella loro crudezza. Di contro, i personaggi italiani, sconfitti ed intrappolati in situazioni altrettanto difficili, guardano allo straniero come una complicazione alle loro difficoltà, quasi mai raggiungendo un punto di contatto positivo.

Il *Capitolo 3* individua l’uso dello sguardo dialogico nel film di Amoroso *Cover-Boy: l’ultima rivoluzione*. L’analisi ha messo a fuoco la relazione tra il romeno Ioan e l'italiano Michele, i due uomini protagonisti di questo film, entrambi alla ricerca di un lavoro a Roma e bisognosi di un contatto umano di cui la metropoli è evidentemente carente.

Il *Capitolo* 4 ha individuato lo sguardo dialogico in *Francesca*, del regista e produttore romeno Paunescu. Il paradigma prende forma attraverso l’uso di simboli che rimandano ai miti dell'italianità, – la gondola veneziana e il burattino di legno Pinocchio – evocati per rappresentare la controparte italiana assente nel film, interamente ambientato a Bucarest.

Il C*apitolo* 5 ha contrapposto due storie, una italiana e l'altra romena, aventi a soggetto delle esperienze criminali in cui rimangono coinvolti due protagonisti minorenni migranti, Victor, ne *Il resto della notte* del regista Munzi e Silviu, in *Eu când vreau să fluier, fluier* di Serban.

Nel *Capitolo 6*, si sono analizzati due film risultato di una co-produzione italo-romena. Impiegando il paradigma dello sguardo dialogico sul tema del ritorno in patria si sono individuate situazioni di dialogo interculturale in *Mar Nero* di Bondi e *Dincolo de calea feratã*, di Mitulescu, contro lo sfondo di ambientazioni che rimandano al tema dell'identità come identificazione con il paesaggio natio, anche presente in *Il resto della notte*, di Munzi.

Per esaminare il carattere dei personaggi nelle loro travagliate esperienze espatriate, questa tesi si è impegnata ad una comprensione etica delle sei opere, contenenti implicazioni spesso drammatiche sulla migrazione, derivanti dalle circostanze di incomunicabilità, marginalizzazione e xenofobia che circondano il fenomeno. A questo fine, lo studio ha selezionato i film sulla base del comune denominatore dell'empatia, espressa dagli artisti stessi a diversi livelli di impegno e ha stabilito un rapporto tra i discorsi e i dati sociologici sui quali sono ricostruiti gli stereotipi del migrante.

Nel sistemare i propri criteri comparativi, l'analisi non ha stabilito un confronto tra le due culture al fine di determinare una gerarchia di valori attribuibili all'uno o all'altro gruppo di autori, ma piuttosto ha valorizzato la qualità delle loro differenze. Da questa angolazione, si è dedicata un'attenzione speciale alle diverse prospettive da cui, nei sei film, i personaggi si osservano ed interagiscono. Questo avviene a volte incontrandosi su piani che rendono possibile la comunicazione, come accade ai personaggi di Angela e Gemma in *Mar Nero* o Ioan e Michele in *Cover*-Boy, indicatori di possibili contatti di coinvolgimento emotivo (Smith, 2003), altre volte subendo l'impatto di preconcetti e stereotipi che impediscono o complicano il dialogo interculturale, come è il caso per quasi tutti i personaggi de *Il resto della notte*. Alcuni punti di interrelazione tra le sei trame attengono alle realtà rilevabili dagli studi sociologici, ovvero che un migrante dalla Romania si inserisce gioco forza in una diaspora sradicata ed ibridizzata (*Mar Nero*, *Il resto della notte*), sente snaturata la propria lingua-cultura e teme di smarrire il valore personale (*Cover-Boy* e *Mar Nero*), si aliena dalla famiglia di origine e, in qualche caso, si criminalizza (*Il resto della notte*, *Eu când vreau să fluier, fluier*). Altre problematiche che sono state esaminate e che collegano i due raggruppamenti di opere, includono il ruolo negativo dei *mass-media* nel diffondere sentimenti xenofobi contro gli stranieri dell'Est (Dal Lago, 1999), il *sex trafficking,* il lavoro nero e la difficoltà di sistemazione anagrafica, la complessità per i lavoratori romeni di accedere a condizioni occupazionali assistite e con pari opportunità nella "Penisola della paura" (Valtolina, 2012). Da cui, di riflesso, la rappresentazione di circostanze di competizione sui posti di lavoro disponibili e la tensione tra italiani e romeni resa visibile dalle strategie dialogiche che mettono in evidenza la paura dell'Altro[2].

La valutazione dell'interazione di poetiche sulla migrazione ha preso in esame, in modo particolare, una linea interdiscorsiva implicita che i registi Amoroso, Bondi, Mitulescu, Munzi, Paunescu e Serban indicano attraverso il loro uso originale del mezzo espressivo che lascia trasparire un messaggio etico nei confronti dei migranti. Ciò ha implicato un'attenzione non solo ai contenuti ma alla forma che nel cinema si estrinseca nelle scelte della direzione della fotografia, del suono, del montaggio e dell'insieme degli elementi della *mise-en-scène*.

Nell'analisi comparativistica dei sei film, si sono identificati non solo i riferimenti frequenti a concomitanze storiche di due Paesi vessati, anche se in epoche diverse, da due forme molto opprimenti di dittatura, ma si sono individuati visioni del mondo che emergono da extratesti condivisi – quali la musica, la pittura, la moda, l'enogastronomia, l'architettura urbana, i simboli del benessere economico e le tradizioni popolari – utili a chiarire come i due gruppi di registi e ambiti cinematografici interagiscano attualmente nello spazio culturale del mondo globalizzato ed i miti della modernità.

Il rapporto tra spazio e tempo del viaggio, considerato in relazione ai processi cognitivi stimolati dalle sue

[2] Il saggio "La paura dell'altro e la diversità interetnica" di Rosella Sansone affronta i pregiudizi e gli stereotipi tra culture nei flussi migratori. L'autrice afferma: "Con l'aumentare dei flussi migratori verso il nostro Paese [l'Italia], verificatosi negli ultimi anni, è cresciuta la tensione e il senso d'insicurezza dei cittadini italiani, i quali si sentono minacciati in casa propria" (Sansone, 2015: 48-51).

narrazioni, nel rivelarsi, presenta le difficili circostanze di partenza dell'esule e le evoluzioni dell'azzardo migratorio, intrapreso come alternativa di vita. In modo esemplare, ciascun film selezionato contiene quegli indicatori più generici extratestuali, spazio-temporali e culturali – usi e costumi, linguaggi, segni e codici della significazione non verbale – che contribuiscono a fare emergere l'effetto dello sguardo dialogico. Questo effetto origina da una "storia in attesa di essere narrata", che a sua volta influenza altre storie nel futuro dei film sulla migrazione.

RINGRAZIAMENTI

Al termine di questa tesi di dottorato desidero ringraziare tutte le persone che, a vario titolo, mi hanno accompagnato in questo percorso e senza le quali questa ricerca non sarebbe stata possibile. Tra gli autori che hanno offerto le loro autorevoli testimonianze su alcuni temi fondamentali della ricerca si ringraziano i registi Cătălin Mitulescu, Carmine Amoroso, Federico Bondi, Florin Serban e Francesco Munzi. Un ringraziamento speciale è rivolto a Mihai Fulger dell'*Arhiva Nationala de Filme* e Theodor Leontescu del *Centrul Naţional al Cinematografiei* per il contributo di nozioni teoriche sulla storia del cinema romeno che mi ha gentilmente offerto. Analogamente si ringrazia il Pembroke College per avere generosamente sponsorizzato il mio viaggio di ricerca sul campo in Romania, assegnandomi le borse di studio Graduate Travel Fund e la Dean of Graduates Funds. Si ringrazia, inoltre, la casa di produzione Strada Film per l'accesso al materiale di produzione. Desidero, altresì, ringraziare gli *assessors* dell'Università di Oxford che con i loro *feedback* hanno aiutato ad orientare la mia ricerca nel corso degli anni di dottorato. Ringrazio in modo particolare il Professor Guido Bonsaver, relatore di questa tesi, per la grande disponibilità dimostratemi e per avermi guidato nel mio percorso di ricerca con preziosi consigli. Ringrazio, infine, la mia famiglia per essermi stata vicina durante questi anni di ricerca.

SOMMARIO DEGLI ARGOMENTI

PREMESSA 12
INTRODUZIONE 17
CAPITOLO 1 26
1.1. Proposta teorica. Lo sguardo dialogico: tecniche, articolazione ed effetto 26
1.2. Impianto teorico di riferimento 31
1.3. Rassegna della letteratura esaminata sul soggetto della migrazione 36
CAPITOLO 2 41
2.1. Cenni storici 41
2.2. Nuove forme di dialogo tra cinema italiano e cinema romeno 55
2.3. La Romania dei migranti e le frontiere italiane 61
CAPITOLO 3. IL VIAGGIO DELLA MEMORIA 65
3.1. Introduzione 65
3.2. *Cover-Boy: l'ultima rivoluzione* (2006) 66
3.2.1. Semiotica dello spazio chiuso: il "quadro scenico" del viaggio 72
3.2.2. Lo spazio urbano: Roma caput mundi 78
3.3. Conclusioni 93
CAPITOLO 4. IL VIAGGIO DELL'IMMAGINAZIONE 96
4.1. Introduzione 96
4.2. Approcci stilistici 100
4.3. *Francesca* (2009) 106
4.4. Conclusioni 131
CAPITOLO 5. IL VIAGGIO DEL CONFLITTO 133
5.1. Introduzione 133
5.2. *Il resto della notte* (2008) 136
5.2.1. Analisi filmica: La Torino di Victor tra multietnicità e solitudine 138
5.2.2. Il "prima" e il "dopo" della migrazione: sinergia di fotografie, musiche e fotogrammi etnografici 140
5.3. *Eu când vreau să fluier, fluier* (2010) 151
5.3.1. Analisi filmica: Silviu, un adolescente rimpatriato 152
5.3.2. L'Italia come minaccia per la famiglia del migrante 157
5.4. Victor e Silviu: ritratti di migranti minori traumatizzati 160
5.5. Conclusioni 162
CAPITOLO 6. IL VIAGGIO DEL RITORNO 164
6.1. Introduzione 164
6.2. *Mar Nero* (2008) 167
6.2.1. Analisi filmica: il viaggio di andata e ritorno tra Sulina e Firenze 169

6.2.2. Il ritorno in Romania come esperienza condivisa 179
6.2.3. Il paesaggio fluviale tra realtà e allegoria della vita 182
6.3. *Dincolo de calea feratã* (2016) 189
6.3.1. Analisi filmica: l'Italia una cartolina, la Romania la realtà 190
6.3.2. Festa di matrimonio a Bucarest: immersione folkloristica nell'Altrove 193
6.4. Conclusioni 204
CONCLUSIONI GENERALI 207
BIBLIOGRAFIA 221
Fonti primarie 221
Fonti secondarie 226
APPENDICE 241

PREMESSA

Esperienza personale e genesi della ricerca

"Tutti noi cerchiamo un posto nel mondo".
(Amoroso, *Cover-Boy: l'ultima rivoluzione*)

La motivazione ispiratrice dell'argomento di questa tesi scaturisce da personali esperienze pregresse, maturate nei campi interdisciplinari di Film Theory e Documentary by Practice nell'ambito di un corso Master presso l'università Royal Holloway (Londra, UK), intrapreso nel 2006. Per la mia tesi finale, realizzai un documentario su un gruppo di donne di etnia Rom, provenienti dai Balcani, detenute nel carcere di Rebibbia (Roma, Italia), nella sezione femminile. Queste scontavano pene per reati minori, ed erano autorizzate dalla legge italiana a tenere accanto a loro, all'interno della struttura carceraria, i figli di età inferiore a tre anni. L'interesse per la condizione dei Rom – uno dei principali gruppi etnici presenti in Italia ed Europa – stanziati intorno al Raccordo Anulare di Roma, era stimolato dalle notizie giornaliere diffuse dai media di attacchi criminosi commessi contro i loro accampamenti e da vari provvedimenti del Comune di Roma per la rimozione con ruspe delle baraccopoli. Notizie altrettanto giornaliere riguardavano crimini commessi da Rom e migranti clandestini provenienti dai Balcani. In quell'occasione, data la natura testimoniale del genere documentaristico, iniziai a procurarmi le liberatorie necessarie a condurre interviste in enti pubblici ed infine ottenni tutte le autorizzazioni previste dalla legge sulla *privacy* per filmare minori all'interno delle strutture carcerarie. Dalle statistiche consultate, emerse che molti dei Rom alloggiati nelle prigioni romane erano donne, ospitate con i loro bambini. Entrai allora in contatto con un'associazione umanitaria, denominata "A Roma Insieme", fondata da Leda Colombini, che si occupa della protezione dei bambini tenuti in custodia carceraria o in case-famiglia. Mi fu permesso di filmare per un anno la vita di questi minori non solo all'interno del carcere ma durante le loro escursioni settimanali a Roma e rappresentare le storie narrate dalle loro madri. Molte delle detenute – che si descrivevano come gitane provenienti dall'area dei Balcani, da nazioni come l'ex Jugoslavia,

la Bosnia, il Kosovo e da Craiova, in Romania, da cui la loro gente era migrata verso l'Europa occidentale all'indomani della caduta del regime comunista[3] – confermavano di essere appartenenti a comunità Rom in condizione stanziale negli accampamenti nelle periferie di Roma; inoltre, lamentavano di essere state messe in carcere per reati minori e denunciavano la difficoltà di trovare un lavoro onesto a causa dei pregiudizi verso la comunità Rom, da cui la risoluzione a delinquere e fare accattonaggio per procurarsi da vivere.

La ricerca necessaria alla realizzazione del documentario, dal titolo *Babies Behind Bars* (2007), mi portò ad interessarmi in modo più circostanziato al nomadismo dai Balcani. Iniziai a seguire le tematiche e problematiche legate ai flussi migratori verso l'Italia come la clandestinità, l'intolleranza e i pregiudizi interetnici degli autoctoni verso i migranti ed i nomadi, l'emergenza determinata dall'arrivo di migranti minorenni non accompagnati, l'esistenza di agenzie per il reclutamento di emigranti da inserire nel mercato del lavoro nero e di circuiti di criminalizzazione e *sex trafficking*. Nel corso delle mie interviste filmate in carcere le affermazioni delle donne Rom erano sostanziate dalle dichiarazioni di diversi operatori del settore socio-sanitario del sistema carcerario, secondo cui in Italia esiste confusione nell'opinione pubblica nell'associare comunità nomadi Rom e cittadini migranti dalla Romania successivamente entrata a far parte dell'Unione Europea nel 2007.

Dopo avere conseguito nel 2007 il Master in Documentary by Practice, con la tesi-documentario *Babies Behind Bars,* e avendo verificato quanto queste tematiche correlate alla migrazione dai Balcani fossero d'attualità, maturò in me il progetto di intraprendere un dottorato di ricerca che ponesse in una cornice comparativa i rapporti tra cinema e migrazione. Il periodo di incubazione di cinque anni è stato coperto dal mio insegnamento come docente di Film Production all'Università di Birmingham, durante il quale ho continuato ad interessarmi a questo soggetto, guardando film di migrazione e studiando testi teorici sull'argomento, la maggior parte dei quali sono elencati nella Bibliografia di questa tesi.

[3]Si veda, a questo proposito, l'articolo di Giorgio De Acutis, "Viaggio a Craiova: la città dei Rom" (2008), da cui si desumono alcune informazioni sui Rom provenienti dalla Romania.

Tra il 2006 e il 2012, apparvero sul grande schermo *Cover-Boy: l'ultima rivoluzione (2006)*, *Mar Nero (2008)*, *Il resto della notte* (2008), *La nostra vita* (2010) e *Sette opere di misericordia* (2012), confermando la crescente popolarità della filmografia italiana sulla migrazione verso l'Italia. Nel 2012, in attesa di iniziare il dottorato, seguii la serie di conferenze dal titolo "Destination Italy: Representing Migration in Contemporary Media and Narrative", curata nella sede dell'Università di Oxford dal Professore Guido Bonsaver, da Emma Bond, attualmente Senior Lecturer all'università di St Andrews, dal Dottore di ricerca Gabriela Jacomella e da Federico Faloppa, oggi Professore associato all'Università di Reading (13-15 aprile 2012). Durante le giornate del *Symposium* ricche d'interventi e punti di vista interessanti sulle problematiche della migrazione nel cinema contemporaneo, ebbi l'occasione di incontrare studiosi ed esperti del campo tra cui Aine O'Healy, citata in questa tesi, Grace Bullaro Russo, con la quale nel 2005 realizzai un'intervista filmata a Lina Wertmüller, la regista più influente nella storia del cinema italiano e i registi Paola Randi e Andrea Segre, i cui film sono contributi essenziali a questo campo interdisciplinare d'indagine.

In una mia intervista con il regista Carmine Amoroso, autore del primo film esaminato in questa tesi, *Cover-Boy: l'ultima rivoluzione* (2006), condotta nel 2014, la diffusa confusione tra i nomadi Rom[4] e i cittadini migranti romeni alla base delle tensioni interculturali tra italiani e migranti dalla Romania trovò sostegno in una sua osservazione:

> Esiste ancora tanta confusione sulla differenza tra Rom e romeni, ed io ho cercato di chiarirla. Non volendo per questo fare una diversificazione, perché non m'interessa. E però, tale confusione è un dato di fatto. I rapporti dei romeni con il popolo Rom, che chiamano zigano, è esso stesso un rapporto molto conflittuale. I romeni hanno degli atteggiamenti anche molto discriminatori nei confronti dei Rom. Qui da noi questo razzismo continua e viene amplificato anche a causa di una mancanza di conoscenza da parte nostra (Amoroso/Ippolito, 2014).

Malgrado questa erronea differenziazione, un problema era tuttavia insorto a livello legislativo dall'anno della caduta del regime comunista del dittatore romeno Nicolae Ceauşescu, nel 1989,

[4] A proposito delle discriminazioni contro l'etnia Rom, Stefano Liberti ed Enrico Parenti, registi del documentario *Campososta*, hanno filmato la vita in un campo profughi in Via Salone, a Roma, affollato di circa 1200 Rom di origine romena, serba, montenegrina, bosniaca. Vale citare anche il documentario *Via san Dionigi, 93: storia di un campo Rom* (2007) di Anna Gorio e Tonino Curagi.

all'entrata della Romania nell'Unione Europea, nel 2007, come conseguenza del flusso incontrollato di migranti in condizione di semi o totale clandestinità in cerca di lavoro e condizioni stanziali non ancora ammissibili. I migranti romeni, regolari cittadini della Romania, rappresentati nel campione di film selezionati, di cui si analizzeranno gli argomenti in questa ricerca, costituiscono da vent'anni la comunità straniera più consistente in Italia come emerge da statistiche, quali *L'immigrazione a Roma. Popolazione straniera residente. 2017,* redatte dal Comune di Roma.

Il punto di passaggio da questa esperienza iniziale come neo-regista di documentari alla successiva decisione di accostarmi da una prospettiva teorica al cinema di migrazione è stata incentivata dalla visione di altri due film che considero anelli di congiunzione tra le due fasi: *Saimir* (2004) di Munzi, in cui il figlio di un migrante albanese stanziale ad Ostia fa esperienza del disadattamento linguistico e culturale e dell'emarginazione ulteriore determinata dalle attività criminali di suo padre all'interno dei segreganti accampamenti di migranti; e *Razzabastarda* (2013) di Alessandro Gassman, in cui il figlio di un migrante dalla Romania cerca con molto disagio e sofferenza di adattarsi alla vita in Italia come cittadino e studente di una scuola pubblica. In entrambi i film, vi sono elementi in comune, a partire dall'interesse dei registi per la rappresentazione di vicende che hanno come protagonisti dei minori e per le conseguenze traumatiche associate alla loro integrazione nella società ospitante. I giovani migranti, anche se stanchi delle vecchie tradizioni imposte dall'appartenenza alla loro nazione ed etnia, sono impediti dalle circostanze avverse ad assumere una nuova identità che li agevoli nel processo di integrazione nella nuova società di arrivo.

Infine, mi sono ritrovata a riflettere sul principio secondo cui in un accordo come in un conflitto, vale esaminare a fondo le circostanze per darne una più equa valutazione, mettendo a confronto le ragioni delle parti in causa. Questa considerazione rendeva necessario affrontare la migrazione dalla Romania verso l'Italia, così come viene rappresentata dai registi delle due nazioni a confronto, per verificare i termini e le modalità del loro guardarsi reciproco e dialettico. Seguendo questa logica, l'obiettivo di ricerca è diventato per gradi più preciso, consentendomi di inquadrare e distinguere i rapporti che intercorrono tra tematiche migratorie e poetiche autoriali. La discussione

che qui si inaugura sui rapporti tra cinema italiano e cinema romeno, condotta da un'angolazione comparativistica e multidisciplinare, contribuisce a costruire sbocchi di indagine ed occasioni di collaborazione tra gli autori del settore cinematografico, i critici e gli spettatori. Il paradigma dello sguardo dialogico si propone come strumento utile non solo ai futuri studi teorici sul cinema di migrazione, ma anche alle pratiche cinematografiche, avendo la potenzialità di veicolare la rappresentazione dei fenomeni d'interlocuzione sociale e culturale attivati dal mezzo cinematografico.

INTRODUZIONE

Dalla svolta del Terzo Millennio, registi italiani e romeni hanno realizzato un considerevole numero di film aventi come protagonisti figure di migranti in cerca di un'alternativa esistenziale in città italiane, ritraendo sogni dell'Altrove che si scontrano con difficili circostanze d'esilio. Si tratta di viaggiatori che spesso, delusi dall'esperienza dell'espatrio, decidono di abbandonare l'impresa migratoria e ritornare a casa. Le tipologie dei loro viaggi sono varie, ma il loro spirito confluisce nelle dimensioni antiche del mito, dell'epica e dell'etica dell'incontro interumano. Ad una valutazione dei tratti distintivi delle loro storie, questi personaggi mostrano, da un lato, caratteristiche originali e, allo stesso tempo, presentano degli aspetti stereotipati, che rispondono ad un prototipo di esule viaggiatore, quasi sempre preso nel vortice di accadimenti sfavorevoli ad un epilogo sfortunato.

Questa tesi si prefigge di investigare da una prospettiva comparativistica originale le tecniche ed i discorsi con cui i sei film selezionati dalla filmografia disponibile su questo tema sviluppano i profili di migranti e gli intrecci delle loro storie in relazione alle dinamiche dell'esilio e dell'incontro/scontro tra diversi. Ad una visione di insieme dei film di migrazione prodotti negli ultimi venti anni, si sono identificate una serie di scelte estetiche e narrative che enfatizzano la relazione tra personaggi di migranti e autoctoni attraverso un discorso di tipo dialogico. Questa tesi riconosce le suddette caratteristiche e le raggruppa in ciò che si definisce lo “sguardo dialogico”. La sezione 1.1. del Capitolo 1 ne fornisce i dettagli teorici. L'obiettivo esplicitato dal paradigma dello sguardo dialogico è articolare l'analisi dei sei film del campione scelto in modo interculturale. Si parte prendendo in considerazione studi e volumi che inquadrano la migrazione come fenomeno antropologico e sociale di grande interesse per il cinema contemporaneo, per poi passare all'analisi empirica dei sei film.

In considerazione della prospettiva comparativistica di base, si è accertata l'esigenza di stabilire delle tassonomie in cui inserire i personaggi dei migranti e le loro tipologie di viaggio migratorio per un esame delle loro affinità e differenze da condursi con i criteri dell'analisi quantitativa. Si è, dunque,

stabilito di valutare, con l'analisi qualitativa, il senso dei conflitti emersi dagli intrecci. Questo approccio, adeguato a strutturare la griglia tassonomica, aiuta a determinare, da una parte, le tecniche e gli stili della rappresentazione cinematografica del viaggio migratorio concepita dai sei autori, e, dall'altra, a formulare delle ipotesi sui percorsi discorsivi e le poetiche che conducono i sei viaggi ad un preciso epilogo.

Questo studio persegue la comprensione dei discorsi e delle pratiche filmiche con cui il soggetto della migrazione è portato in scena dai sei registi romeni ed italiani selezionati. L'analisi empirica è corroborata da interviste esclusive con i registi, realizzate per questa tesi, e include numerose citazioni ed osservazioni su come queste testimonianze autoriali interagiscano a vantaggio dell'analisi condotta.

Al fine di esplorare le sfide concettuali, ideative e tecnico-formali dei loro film di migrazione, si interrogano aspetti eterogenei capaci di indicare livelli di interrelazione intercinematica. Il punto focale della domanda di ricerca evolve intorno alla rappresentazione del migrante e delle sue motivazioni a lasciare la madrepatria per indagare in che misura l'avventura esilica e l'esperienza diasporica predispongano due culture e popoli a confronto ad instaurare un dialogo tramite il cinema. Affrontate nel loro insieme, le sei diverse raffigurazioni cinematografiche mettono il migrante dinanzi alla questione dell'espatrio come dinanzi ad un dilemma, in quanto l'esodo vissuto – vuoi come un miraggio di libertà e benessere vuoi come necessità – può trasformarsi in una esperienza di solitudine, disagio e perfino criminalizzazione. In effetti, ciascuno dei protagonisti rappresenta anche se stesso come ritratto di un'individualità in cammino, che affronta rischi e incontra disavventure e drammi.

Per comprovare l'originalità della domanda di ricerca, nei quattro capitoli di analisi filmica si assume una visione bilanciata dell'interazione prospettica delle sei opere. Si dimostra che il sistema contrastivo del paradigma dello sguardo dialogico costruisce effettive occasioni di dialogo, indispensabili ad una visione dialettica del fenomeno della migrazione attraverso punti di incontro tra le sei narrazioni. Questi snodi investono l'uso dei segni e dei codici identitari, la disseminazione

delle presenze iconiche e la composizione dei piani interagenti tra estetica del prodotto filmico e veicolazione del messaggio etico. Una delle risposte alla domanda di ricerca ha tratto ispirazione dalle teorie di Bakhtin sull'immaginazione dialogica e sull'attivazione di una coscienza critica che questi film determinano, nello spazio-tempo dell'opera e del suo significato, o *cronotopo*. Bakhtin, nel saggio *L'immaginazione dialogica* (1981), descrive lo sviluppo dell'intreccio di una storia, paragonandolo ad una strada che avanza, imbattendosi in incontri determinanti: una strada, si aggiunge, che, partendo da "territori familiari", procede verso posizioni di frontiera anche in vista del ritorno.

Il procedimento preliminare selettivo, necessario a dare direzione e scopo a questa ricerca, ha comportato la visione di un considerevole numero di film di migrazione verso l'Italia prodotti negli ultimi venti anni. Le opere vagliate hanno indicato la presenza di correlazioni e coincidenze intertestuali tra registi, soggetti trattati, ambientazioni, personaggi, retroscena ed epiloghi. Quest'ampia analisi quantitativa ha rilevato che, dagli anni '90 ad oggi, l'area dei Balcani è stata protagonista di una ventina di lungometraggi di produzione italiana, elencati nell'*Appendice*, in cui si raccontano storie di contesti migratori o diasporici con personaggi di migranti e di stanziali in situazioni di difficoltà economica, instabilità lavorativa, sfruttamento sessuale, alienazione sociale, criminalità, angoscia esistenziale, marginalità politica ed irrilevanza culturale. Per realizzare l'ulteriore selezione, la ricerca archivistica è stata condotta anche in Romania, guadagnando accesso ai *database* del "Centrul National al Cinematografiei" a Bucarest, contenenti preziose informazioni sugli autori, i produttori, le opere e gli enti dell'industria cinematografica romena, come la "Romanian Society of Cinematographers", "Castel Studio" e il "MediaPro Studio".

Una visione preliminare comparata delle sei storie si è rivelata utile, da una parte, a scomporre le strutture degli intrecci e distinguere i luoghi, i profili dei personaggi, le epoche, le azioni centrali, i nodi problematici delle vicende, e, dall'altra, a stabilire i livelli della comunicazione che attua ciascun film ed individuare la sinergia trasversale di opere e registi sulle tematiche portanti dell'indagine. La conoscenza, guadagnata dalla fase di scrutinio, ha permesso di identificare sei film

di migrazione tra Italia e Romania e restringere la rosa a tre registi italiani – Carmine Amoroso, Francesco Munzi e Federico Bondi – e tre registi romeni – Bobby Paunescu, Cătălin Mitulescu e Florin Serban. La selezione dei lungometraggi, che ha seguito criteri di raggruppamento per nazione, temi, generi, stili, discorsi, prospettive ideologiche e tecniche cinematografiche, ha distinto quattro capitoli dell'analisi filmica secondo il seguente schema:

Capitolo 3*:* Il viaggio della memoria.
- *Cover-Boy: l'ultima rivoluzione* (2006) di Carmine Amoroso (IT)

Capitolo 4: Il viaggio dell'immaginazione.
- *Francesca* (2009) di Bobby Paunescu (RO)

Capitolo 5: Il viaggio del conflitto.
- *Il resto della notte* (2008) di Francesco Munzi (IT)
- *Eu când vreau să fluier, fluier* (2010) di Florin Serban (RO)

Capitolo 6: Il viaggio del ritorno.
- *Mar Nero* (2008) di Federico Bondi (IT)
- *Dincolo de calea ferată* (2016) di Cătălin Mitulescu (RO)

I sei film di Paunescu, Mitulescu e Serban, e Amoroso, Bondi e Munzi, presentano tutti soggetti migratori o diasporici e personaggi di migranti o in partenza alla volta dell'Italia, o residenti in qualche città italiana, o rimpatriati, e sono esemplari dell'uso non sempre premeditato di strategie e tecniche dialogiche.

Parlare di dialogo in relazione alla migrazione pone un presupposto etico alla ricerca da condurre. La rilevanza di questa tesi è problematizzare questo spazio di dialogo e sottolinearne gli esiti nel campo dell'arte cinematografica e dei suoi rapporti con la società. L'originalità di questo studio non si riscontra solo nella proposta dello sguardo dialogico, ma nella sua applicazione etica come occasione di riflessione sul cinema di impegno che pone al centro del discorso il dramma del migrante. La modalità attraverso la quale si analizza la rosa dei film selezionati è mossa da un'etica dell'empatia che porta allo scoperto le sofferenze della migrazione da una prospettiva della *pietas*.

La densità dei temi e delle questioni che si intersecano nelle sei storie del campione proposto giustifica l'adozione di un approccio ermeneutico, che interpreta le storie, gli stili, i caratteri psicologici dei protagonisti e i temi, senza anteporre a questo genere di analisi la prospettiva etica

sulla scottante questione migratoria.

Riflettendo sul rapporto tra storia e creazione artistica, *mimesis* e *catharsis*, questa tesi non trascura di mettere in evidenza l'autonomia dell'artista rispetto alla pretesa di una funzione edificante e didascalica attribuibile al prodotto artistico come mediatore culturale[5]. Elementi che agevolano tale mediazione emergono dai film sul piano che informa lo spettatore dei retroscena storici e sociali, per lo più sconosciuti, dei due Paesi. Tuttavia, il confronto che questo studio persegue non dà come certa l'intenzione di questa negoziazione, anzi la problematicizza. Le tre opere romene, infatti, costruendo degli intrecci oscuri, mettono in dubbio la possibilità di un contatto positivo con gli italiani, una scelta che ha suscitato polemiche, andando in una direzione opposta al dialogo tra culture. Tre di essi hanno epiloghi che evolvono nell'urgenza di rimpatrio del migrante, causata dalla difficoltà ad integrarsi nella società ospitante. Lo stesso vale per i tre film italiani che, pur se considerabili come mediatori culturali, hanno rimaneggiato vecchi stereotipi, tanto da lasciare allo spettatore il dilemma dell'incontro con lo straniero. Come suggerisce Greg M. Smith in *Film Structure and the Emotion System* (2003), lo spettatore è istigato, sul piano delle emozioni, ad interrogarsi sui propri giudizi e questo certamente si nota ne *Il resto della notte* (2008), *Cover-Boy* (2006), *Francesca* (2009*)*, *Eu cand vreau sa fluier, fluier* (2010). Dinanzi ai risvolti drammatici di questi intrecci, l'incontro con l'interlocutore sconosciuto non avviene mai in modo lineare, ma attraverso complessi snodi narrativi, quasi tutti guidati da una dialettica negativa.

Il *Capitolo 1* introduce la definizione teorica del paradigma proposto e include riferimenti ad autori ed opere consultate per questa ricerca. Lo sguardo dialogico proposto in questa tesi, come paradigma ispirato alla dialogia di Bakhtin, facilita l'individuazione dei contatti interculturali ed intercinematici tra registi, opere e spettatori che prendono forma in relazione al tema del viaggio del migrante. Rispetto al modello ideato, se ne illustrano il senso ed i vantaggi in merito alla direzione

[5] Carmen Burcea ha notato: "Spesso il cinema è riuscito a porsi come un prolungamento di certi fatti di cronaca ed espressione di una coscienza socioculturale, dando una rappresentazione artistica del fenomeno dell'immigrazione. Il cinema è infatti un documento/monumento, una fonte storica non-convenzionale in quanto descrive in immagini storie d'immigrazione e assurge al ruolo di mediatore culturale capace di correggere e forse in parte sanare una serie di pregiudizi e di suscitare umana empatia" (Burcea, 2013: 102).

dell'indagine condotta. Il corredo analitico e la griglia interpretativa di questo studio comprendono questioni di estetica cinematografica e semiotica della comunicazione.

Il *Capitolo 2* presenta una storiografia sintetica del cinema romeno attraverso autori, fasi storiche e personaggi che ne hanno determinato l'attuale fisionomia. In questa sezione si presenta, inoltre, il *background* sociale, storico e culturale del cinema romeno con cui, in questa tesi, il cinema italiano interloquisce sul tema della migrazione. Le informazioni sono raccolte nella forma di un *excursus* che va dal cinema romeno pre e post-regime fino agli autori contemporanei della *Noul Val*.

Per quanto concerne l'analisi dei casi di studio, si sono, quindi, distinti quattro discorsi ideologici sul viaggio esilico inteso come 1) viaggio nella memoria personale e storica; 2) speranza ed utopia dell'Altrove; 3) esperienza di disagio e conflitto 4) ritorno all'identità etnografica e al paesaggio natio. Lo sguardo dialogico, in queste narrazioni, si manifesta mediante una dialettica negativa e anti-idealistica, in contesti migratori e diasporici di solitudine e marginalizzazione che inducono i migranti alla nostalgia della madrepatria e al desiderio del rimpatrio. L'attenzione cadrà sulla psicologia dei personaggi migranti nel loro scambio con gli italiani e sulla definizione degli ambienti in cui gli incontri avvengono. Questa suddivisione include i generi e le prospettive impiegate dai registi per costruire le loro proposte. L'argomentazione si apre a ventaglio in quattro direzioni che indicano oltre ai contenuti narrativi, anche gli espedienti tecnici e le componenti estetiche e stilistiche dei sei film. Dal punto di vista tematico, i quattro capitoli della disamina empirica affrontano questioni sociali ed etiche quali il fenomeno del badantato ed il tormento del migrante separato dalla famiglia lasciata in Romania (Bondi, Mitulescu, Serban); la crisi dell'identità personale e di quella nazionale; l'attaccamento alle tradizioni popolari (Mitulescu, Bondi); le divisioni di classe e la criminalità organizzata (Munzi, Amoroso); le politiche dell'accoglienza dei migranti, il lavoro irregolare e l'influenza dei media nella costruzione dei pregiudizi interetnici (Amoroso); la prostituzione ed il *sex trafficking* (Amoroso, Paunescu); la devianza giovanile e le organizzazioni carcerarie (Munzi, Serban). L'analisi comparativa delinea, inoltre, una serie di sottotemi che ruotano intorno alla questione della recente storia romena ricostruita o decostruita a

seconda dell'ordine cronologico impostato dal regista, laddove lo sguardo dialogico consente di esaminare i momenti chiave dell'interazione storico-economica tra la Romania e l'Italia.

Il *Capitolo 3* individua l'uso dello sguardo dialogico nel film di Amoroso *Cover-Boy: l'ultima rivoluzione* (2006). L'analisi mette a fuoco la relazione tra il romeno Ioan e l'italiano Michele, i due uomini protagonisti di questo film, entrambi alla ricerca di un lavoro a Roma e bisognosi di un contatto umano di cui la metropoli è evidentemente carente. L'uso di materiale di repertorio in forma audiovisiva e fotografica, utilizzato per rappresentare il passato politico della Romania, contestualizza le ragioni dell'espatrio di Ioan e stabilisce un dialogo interpersonale ed interculturale con il presente di Michele e della sua condizione sradicata. Si fa riferimento, nello specifico, all'uso di materiale di archivio, proiettato dai media durante il crollo del regime ed il manifesto pubblicitario a sfondo politico, "Exile", un fotomontaggio moderno realizzato dall'amante milanese di Ioan. Le riprese memorialistiche che ritraggono il padre di Ioan creano un'interrelazione di sguardi dialogici tra epoche e visioni del mondo. In questo capitolo, lo sguardo dialogico porta alla luce l'uso di immagini iconografiche che rappresentano il cibo e la storia della nazione ospitante tra cui gli spaghetti, il Colosseo, l'Acquedotto Romano ed il personaggio del gladiatore.

Il *Capitolo* 4 individua lo sguardo dialogico in *Francesca*, del regista e produttore romeno Bobbi Paunescu, come strategia del *counter-plot* narrativo. Questo piano mostra agli interlocutori italiani, con iperboli e ragionamenti *ad absurdum,* ciò che i romeni pensano dell'Italia e perché non dovrebbero migrarvi. Il paradigma prende forma attraverso l'uso di simboli che rimandano ai miti dell'italianità, – la gondola veneziana e il burattino di legno Pinocchio – evocati per rappresentare la controparte assente nel film, interamente ambientato a Bucarest. Lo sguardo dialogico è, qui, lo strumento retorico con cui l'Italia è idealizzata e gli italiani demonizzati allo stesso tempo[6]. L'epilogo smantella l'intera costruzione del viaggio migratorio, facendolo fallire a causa di un dramma che accade in Romania proprio quando Francesca si è appena messa in viaggio verso Milano. Lo sguardo

[6] La letteratura pubblicata su questo film di Paunescu tratta più che altro dello scandalo che il film ha creato intorno al personaggio di Alessandra Mussolini ed è perlopiù giornalistica. I dettagli sono dati nel *Capitolo 4*.

dialogico mette in evidenza, dunque, lo stato di disperazione di entrambi i Paesi.

Il C*apitolo* 5 contrappone due storie, una italiana e l'altra romena, aventi a soggetto delle esperienze criminali in cui rimangono coinvolti due protagonisti minorenni migranti, Victor, ne *Il resto della notte* (2008) di Munzi, e Silviu, in *Eu când vreau să fluier, fluier* (2010) di Serban. Lo sguardo dialogico, nel primo film, si realizza con la presenza di una *mise en abyme* fotografica del paese natio del minore romeno all'interno del quadro cinematografico. Il paradigma si identifica con la presenza, nel contesto italiano, delle pratiche religiose musulmane e dell'uso di musica etnica diegetica che indicano la presenza dello straniero nella periferia torinese. Nel secondo film, lo sguardo dialogico si manifesta con l'opposizione alla madre romena lontana per lavoro in Italia da parte del figlio Silvio, protagonista della storia, rispedito in Romania contro la sua volontà e finito in carcere. Lo sguardo dialogico prende anche la forma di una simbolizzazione del conflitto verso la madre migrata con la rottura del vetro di una finestra del carcere che lo separa dal mondo e gli impedisce di raggiungerla all'estero. Nel film, la lontananza dalla madre è il trauma principale di Silviu e la sua volontà di risiedere in Italia il punto generatore della crisi.

Il *Capitolo 6* esamina *Mar Nero* (2008) di Bondi, contrapponendolo a *Dincolo de calea ferată* (2016) di Mitulescu e segue i loro percorsi narrativi lungo itinerari geografici. Questi film sono il risultato di due co-produzioni italo-romene. In *Mar Nero,* il regista Bondi narra della difficile esperienza di integrazione della giovane badante romena Angela, arrivata in Toscana. Si parte dalla percezione di un'interferenza di codici della comunicazione, che la badante non riesce a comprendere pienamente e che rappresentano ostacoli linguistici. La lontananza dal marito, restato in Romania, acuisce la sua decisione del rimpatrio. Il contributo originale della prospettiva teorica di questa tesi, alla lettura del film di Bondi, consiste nel seguire il viaggio di ritorno di Angela a Sulina (Romania) attraverso il paradigma dello sguardo dialogico, laddove la presenza della compagna italiana di viaggio, l'anziana signora Gemma, ha l'effetto di comunicare allo spettatore l'umanità della straniera, ricavandola dall'esperienza emotiva e diretta del suo luogo natio. *Dincolo de calea ferată* narra di un processo di riconciliazione tra un marito migrato in Italia, Radu, e sua moglie Monica e rappresenta

un tragitto di andata e ritorno dal Lago di Garda fino a Bucarest con molti spunti dialogici dell'incontro culturale tra le due nazioni. Questi contatti sono portati in scena da prodotti tipici della gastronomia italiana e da una canzone di Patty Pravo, cantata sul palco dell'orchestra dalla protagonista ad una tipica festa di matrimonio in stile folkloristico romeno[7]. Impiegando il paradigma dello sguardo dialogico sul tema del ritorno in patria, si analizza la dinamica contrastiva in atto nella struttura di ciascuna opera. La dialogicità è determinata dalla rappresentazione dei segmenti del narrato a prevalenza paesaggistica che uniscono i due poli del viaggio di migrazione[8]. I sei capitoli di analisi filmica mettono in risalto la consonanza di alcuni usi e costumi, linguaggi, segni e codici della significazione *non* verbale che contribuiscono a fare emergere l'effetto dello sguardo dialogico tra la Romania e l'Italia delle migrazioni.

Le *Conclusioni generali* riflettono sulla teoria e sull'impiego dello sguardo dialogico. L'assetto teorico acquisisce chiarezza e coesione in questa riflessione conclusiva che connette i sei capitoli in cui si sono definiti tre tipi di sguardo dialogico in storie che portano sullo schermo l'incontro tra l'Italia e la Romania. Si tratta di uno sguardo che presuppone che l'Altro ci abbia notato e chieda una forma di comunicazione. L'attenzione rivolta alle tecniche e agli effetti dello sguardo dialogico identifica i nessi osservabili tra le problematiche portate in scena dai registi selezionati, riscontrabili in modo trasversale come processo di conoscenza reciproca. Tuttavia, come si evince dalle conclusioni, non tutti gli sguardi che si incontrano in questi sei film sono predisposti al riconoscimento dell'Altro in termini positivi o costruttivi. Si noteranno gli sguardi tra personaggi italiani e romeni con tutte le sfumature dei sentimenti che scaturiscono dallo scontro di culture che avviene in circostanze spesso difficili ed ostili. Da questa prospettiva, si argomenta che lo stile ed il messaggio degli autori qui presentati, impegnati nella sfera più ampia del cinema di migrazione, non possano essere desunti esclusivamente dall'analisi delle singole storie, ma dalla loro sinergia.

[7] Per ricavare informazioni su questo film si è fatto uso del *press kit* e materiale di archivio messo a disposizione per questa ricerca dalla casa di produzione romena Strada Film, insieme ad un'intervista inedita con l'autore. Il materiale è coperto da *copyright* ed è stato messo a disposizione della ricercatrice di questa tesi ad esclusivo uso accademico.

[8] Durante la stesura di questo capitolo, è stata utile, inoltre, la lettura del saggio di Millicent Marcus "Federico Bondi's *Mar Nero*: Channelling the Geographic Unconscious" (2011).

CAPITOLO 1

Il *Capitolo 1* include tre sezioni inerenti alla proposta teorica dello sguardo dialogico, l'impianto teorico di riferimento e la rassegna della letteratura consultata per la realizzazione di questa tesi. Nella sezione 1.1., l'esame dello sguardo dialogico è condotto su quattro campi interagenti: 1) sul film in quanto prodotto che l'autore immette nei circuiti dell'industria cinematografica e che incontra altri prodotti in base a determinati canali di distribuzione; 2) sul contenuto della comunicazione interna all'opera tramite l'analisi del genere, del tipo di narrazione; 3) sull'interazione degli elementi stilistici e tecnici dell'opera come la fotografia, la *mise en scène*, il suono diegetico e non diegetico, stile e tecniche di ripresa, i metodi di montaggio e, infine; 4) sul contenuto etico del messaggio e sulla storia della recezione in quanto risposta di pubblico e critica.

1.1. Proposta teorica. Lo sguardo dialogico: tecniche, articolazione ed effetto

Nella comunicazione tra le opere cinematografiche selezionate di cui si esplorano i testi in condizione di sinergia, lo sguardo dialogico rappresenta un momento di interdiscorsività ad ampio raggio, che chiama in causa ambiti interni (intertestuali) ed esterni al cinema (extratestuali). Si considera, infatti, lo sguardo dialogico, come una tecnica ed un effetto della comunicazione interumana dei linguaggi, di cui il cinema è un'espressione complessa. La dimensione dialogica emerge tanto dall'insieme di tecniche di scrittura, ripresa e montaggio, modi della recitazione, scenografia, ambientazione, quanto dall'effetto che l'opera ha su chi osserva le sue dinamiche interne. Ne consegue che individuare le istanze di sguardo dialogico implica analizzare sia la strategia compositiva, sia il modo in cui la dialogia interna all'opera attiva delle risposte esterne ad essa.

La tesi assume uno sguardo di tipo dialogico per interconnettere opere ed autori con tre obiettivi principali: in primo luogo, quello di argomentare che l'insieme tematico-discorsivo dei sei film scelti esprima preoccupazioni di carattere etico; in secondo luogo, teorizzare che questa prospettiva dialogica interconnetta il lavoro degli artisti impegnati su questo soggetto drammatico;

in terzo luogo, dimostrare, con l'analisi formale, l'applicabilità dell'etica dello sguardo dialogico per mettere in risalto la fragilità e la forza dei personaggi spesso caratterizzati, in modo retorico, da stereotipi culturali. La prospettiva di questo paradigma, in tal senso, è utile a comporre il complesso quadro degli argomenti portanti di questi sei autori, che vanno dagli effetti negativi dei regimi autoritari sulle economie nazionali con esiti di povertà e disoccupazione, agli squilibri del mondo globalizzato come motore di ondate migratorie che determinano crisi e sconvolgimenti profondi nelle nazioni colpite da questi fenomeni epocali. L'idea di fondo che costruisce questo punto di vista ritiene che la creatività stabilisca nessi tra artisti, colmando il divario tra loro nel momento stesso in cui le opere si pongono l'una dinanzi all'altra, in dialogo.

Da questi presupposti si suggerisce che lo sguardo dialogico sia, da una parte, un'azione interpellativa, vuoi implicita vuoi esplicita, di tipo intenzionale, ovvero un'articolazione ideativa del linguaggio cinematografico densa di rimandi, citazioni, riferimenti dell'inter ed extratesto e, dall'altra, un effetto involontario che esula dall'intenzione dell'autore e che emerge dall'incontro casuale di altri innumerevoli elementi della comunicazione verbale e visiva, sia interni sia esterni della *mise-en-scène,* che innescano una relazione tra l'oggetto interpretato (segni o presenze nascoste disseminate nel tessuto della narrazione) e l'interprete. Questo effetto rimanda ad influenze reciproche e citazioni, interpretazioni e riscritture di uno stesso soggetto di base o anche all'interrelazione tra opere e pubblico.

L'intenzione interpellativa si distingue negli scenari dove il dialogo assume specialmente la forma dell'intesa e nelle situazioni di incomunicabilità tra personaggi. Quest'articolazione di sguardi e prospettive è culturale. Essa chiama in causa storie e personaggi interrelati, invitando chi osserva ad individuare tali nessi nell'edificio di significati della comunicazione intercinematica.

Si parla di tipologie diverse di sguardo dialogico. Nel campione selezionato, il "primo tipo" di sguardo è "tra registi" le cui opere si richiamano a vicenda, vuoi indirettamente come più spesso accade, vuoi espressamente. La creatività dell'artista resta libera così come la sua opera rimane irripetibile, anche se il momento dialogico parrebbe assorbirne la individualità. Lo sguardo dialogico

attribuisce, piuttosto, significato al processo sociale a cui partecipano i registi nel momento in cui, anche se solo trasversalmente, interagiscono con gli altri assumendo il ruolo di portatori di valori, definiti dall'orizzonte sociale del loro tempo e dalla complessa dialettica delle relazioni in cui le loro opere sono costruite. Ne deriva che l'artista deve essere in costante dialogo con gli altri, per essere in dialogo con se stesso.

Il "secondo tipo" di sguardo si stabilisce "tra opere" e si rintraccia tanto tra elementi della comunicazione verbale, in forma orale o scritta (monologhi, dialoghi, testi di canzoni, insegne, messaggi su mezzi tecnici di comunicazione come i *social media*, indici grafici, cartelli con slogan, oggetti iconici) quanto tra i modi dell'esperienza sensoriale acustica e visuale. Lo sguardo tra opere può essere sia premeditato dalle strategie interne all'opera, sia risultare spontaneo come effetto di opposizioni casuali ed accidentali, che emergono quando l'opera incontra il pubblico interpretante. Questo accade nei casi in cui elementi della storia (ambientazioni, situazioni, personaggi) sembrano richiamare tipologie riconoscibili all'interlocutore esperto.

Si discute, dunque, del momento in cui si delinea il "terzo tipo" di sguardo dialogico, prodotto da un'eco risultante, ad esempio, dal riconoscimento, in sede critica, di uno stile o di un genere, espressivo di influenze, prestiti, citazioni, ovvero di un'interdiscorsività o dialogo intercinematico tra autori, opere e pubblico. In sostanza, in questo terzo tipo di sguardo, il fruitore si sentirà particolarmente sollecitato ad interloquire con l'autore e l'opera, ricavando interpretazioni, estraendole dal regime di correlatività e opposizioni dei piani della rappresentazione e dell'intreccio a cui assiste. Il terzo tipo di sguardo aiuta a delineare la giustapposizione tra le entità sociali dei fruitori e delle loro culture a confronto, determinando un osservarsi vicendevole anche tra gli spettatorati delle due nazioni.

Lo sguardo dialogico si osserva non solo come scambio tra autori (con esiti di intertestualità), o tra opere, come quando un personaggio rimanda ad altri personaggi e contesti interni, ma quando artisti, opere e pubblico aiutano a fare circolare proposte di discorso ed ideazioni estetiche. La dialettica del terzo tipo di sguardo, ponendo attenzione alla prospettiva dello spettatore, scruta la rete

di relazioni interlocutorie che il cinema determina. Gli elementi visivi, soprattutto, agevolano il momento interpretativo e la condivisione dei significati dell'opera. Gli indici semiotici del viaggio di migrazione, su cui ci si soffermerà nei capitoli dell'analisi empirica, rappresentano gli elementi che creano un corto circuito di sguardi incrociati tra il momento della *diegesi* (ovvero dell'elaborazione arbitraria del referente da parte del regista che si avverte come narratore) ed il momento della *mimesis* (ovvero del narratore che si nasconde dietro i personaggi, rendendo più vicino il contatto tra l'azione di questi e l'esperienza del fruitore, che si pone dinanzi al costrutto filmico, pur rimanendo immerso nel mondo reale). Si tratta di una corrispondenza di sguardi contrastivi, che può attivarsi tra i fruitori stessi, produttori di variazioni del messaggio autoriale, soprattutto quando appartengono a culture diverse da quelle in cui l'opera è stata generata secondo determinati codici culturali e settoriali, in questo caso cinematografici. La fase successiva della comunicazione dialogica intercinematica che si stabilisce tra opere e spettatori – ovvero il terzo tipo di sguardo – è espressione dell'interazione tra momento della produzione dell'opera d'arte ed il momento della ricezione di un film da parte dei fruitori.

L'ipotesi è che lo sguardo dialogico abbia un effetto su chi osserva tanto più intenso quanto più un film sappia stimolare nel pubblico un interesse alla critica e al confronto culturale. Nell'analisi filmica l'attenzione sarà portata sul punto di convergenza di questo reticolo di sguardi determinabile *a posteriori* come "effetto", che il pubblico fruitore osserva ed interpreta sulla base delle sue competenze[9].

Una delle prerogative della combinazione di tecniche ed effetti dello sguardo dialogico è l'abilità di disporre in una scena o sequenza due o più identità contrastive, portatrici della richiesta di dialogo, come si mostra nelle varie sezioni dell'analisi filmica sugli elementi di contenuto e di forma della rappresentazione. Lo sguardo dialogico può rappresentare l'interazione tra poli oppositivi in modo progressivo (nel caso del piano sequenza), statico (nel cinema minimalista romeno), alternato o parallelo. Per quanto riguarda l'uso dei piani sequenza statici nei film romeni, lo sguardo dialogico

[9] Daniel Arasse parla dell'intertestualità dell'arte e di come questo reticolo di sguardi riesca ad influenzare il nostro comune modo di intendere il mondo (Arasse, 2014: 220).

si articola nella totale assenza di stacchi, ponendo al centro della narrazione i personaggi e gli elementi scenografici in netta contrapposizione. I conflitti tra identità e situazioni contrastanti sono risolti con una singola inquadratura, come accade in *Francesca* (*Capitolo 4*). La posizione di chi osserva, in questo caso, è quella dello spettatore posizionato dinanzi al quadro come di fronte ad un palcoscenico di teatro. Nel piano sequenza mobile, invece, lo spettatore ha l'opportunità di esaminare l'interno della messa in scena e seguire i movimenti dei protagonisti in maniera più dinamica. Questo espediente mette in diretta relazione il pubblico con i personaggi, stimolando una reazione partecipativa. Una tecnica da cui emerge lo sguardo dialogico è anche quella in cui, attraverso l'uso di soggettive (o piani sequenza in soggettiva) di uno o più personaggi in movimento, si avverte la sensazione di un andarsi incontro di due istanze di scontro o contatto che arrivano ad una forma di confronto partecipativo. Si fa riferimento, per esempio, alla scena in *Cover-Boy* dove il protagonista esule, mentre dorme per strada davanti al Colosseo, viene destato da un gladiatore che lo osserva in soggettiva ed il ragazzo romeno, per contro, ricambia lo sguardo con lo stesso tipo di inquadratura inversa, relazionandosi con un personaggio leggendario della capitale italiana che ha finalmente raggiunto.

Ulteriori circostanze di sguardo dialogico all'interno dell'opera si costruiscono, ad esempio, mediante una sequenza di primi piani o di "campo e controcampo" per rappresentare l'impatto della giustapposizione visiva sul contenuto verbale dello scambio. Il "campo e controcampo" è utile per rappresentare due identità in conflitto in quanto questo modello è in grado di mostrare la reazione isolata di uno o più personaggi dal punto di vista dell'interlocutore (Katz, 1991).

In una situazione in cui si percepisce lo sguardo dialogico, la figura dell'interlocutore può manifestarsi anche *in absentia*. Si tratta di situazioni in cui la presenza dell'oggetto evocato è virtuale, allusa, citata, ricostruita in un simbolo o un simulacro. Per presenza virtuale in scena va inteso qualsiasi tipo di riferimento audiovisivo (inserto autonomo: *flashback*, sogno, materiale di repertorio tra cui fotografie e video), simbolico (oggetti di scena), segnico (scritte sui prodotti alimentari, segni stradali, schermi di TV, istruzioni, insegne di edifici) o sonoro (musica diegetica o extradiegetica,

voce fuori campo) che partecipano al confronto di uno o più personaggi in antitesi tra di loro. L'uso di materiale memorialistico (filmati o fotografie) in una parte della narrazione, inoltre, porta in campo figure emblematiche iconizzate e messe in relazione con il presente, creando un'interazione tra un passato epico, una dimensione mitica e lo svolgimento cronologico della storia nell'attualità.

Lo sguardo dialogico si verifica anche mediante la "rottura della quarta parete" nel momento in cui un personaggio del film guarda direttamente in macchina, rivolgendosi agli spettatori con un effetto di straniamento fuori dalla *fiction*. È attraverso questo genere di sguardo dialogico tra opera e spettatore che il messaggio dell'autore passa ai destinatari in modo verosimilmente più immediato. Lo sguardo dialogico del terzo tipo, come effetto che sollecita la partecipazione estetica ed il giudizio etico dello spettatore, si determina quando l'accostamento di figure ed indici di riconoscimento culturale nella messa in scena stimola un intervento emotivo, percettivo e cognitivo nella comunità interpretante.

1.2. Impianto teorico di riferimento

Il paradigma dello sguardo dialogico con il quale si esamina l'incontro tra i personaggi italiani e romeni nel contesto del viaggio migratorio rintraccia nei sei film analizzati forme di comunicazione culturale e sociale con l'Altro. La possibilità del dialogo attraverso il cinema è, in effetti, il presupposto che questo studio s'impegna a sostanziare come risposta alla domanda di ricerca.

La tesi consiste in una interpretazione di sei casi di studio interrelati, condotta alla luce di un'analisi tradizionale narratologica e della *mise-en-scéne*. L'approccio narrativo-ermeneutico adottato, che pone l'enfasi sul dialogo tra culture, è guidato da uno scopo e da una concezione etica. La chiarificazione dei significati del tessuto testuale e narrativo è realizzata attraverso un taglio semiotico.

Considerare il rapporto tra produttore dell'opera e fruitore del messaggio è utile all'impostazione del discorso sull'etica del dialogo attraverso il cinema. Umberto Eco, in *Opera aperta,* sostiene che ogni opera produca risposte ed interpretazioni in base ad atti comunicativi (Eco,

1962: 95). La relazione che intercorre tra l'autore, l'opera e il pubblico tramite una data visione del mondo è già presente nel *Trattato di semiotica generale* (1975), di Eco, in cui il filosofo offre uno schema teorico per comprendere i sistemi di significazione ed i processi di comunicazione linguistica, retorica, estetica, filosofica all'interno delle teorie della percezione. Parlando del mittente (o autore) che combina i suoi codici e crea il rapporto con il destinatario dell'atto comunicativo, Eco precisa che il mittente è radicato in un sistema di condizionamenti che ne influenzano la visione del mondo. In tal senso, in questa tesi, ciascun film è trattato come un insieme di idee, temi e riferimenti a contesti culturali che entrano in relazione dinamica con ciò che lo spettatore conosce. Per accedere agli elementi semiotici del tessuto visivo, si fa innanzitutto riferimento alla definizione di "codice", articolata da Eco ne *La struttura assente* (1968), secondo cui ogni atto comunicativo sia condizionato dall'esistenza, all'interno di una struttura da interpretare, di codici socialmente e storicamente determinati[10].

Parlando dell'effetto dell'interazione tra autore, opera e spettatore, ovvero di come agisce lo "sguardo dialogico" teorizzato in questa tesi, si tengono presenti le osservazioni di Eco, in *Lector in fabula* (1979), per il quale l'opera non è da intendersi come messaggio precostituito, ma come sfera in cui si attivano processi semiotici ed ermeneutici, che assegnano un valore ulteriore alla proposta di un artista dinanzi ai fruitori[11]. Un'opera estetica, continua a sostenere Eco ne *I limiti dell'Interpretazione*, non contiene alcuna monolitica verità, né restituisce il reale. Così, dinanzi ad un'opera, il lettore (o fruitore) non ne assume acriticamente i contenuti e la forma, ma ne articola, ne ricostruisce e ne attualizza il senso (*interpretatio*) in modo personale attraverso il processo ermeneutico (Eco 1990: 125). Nel rapporto tra opera e fruitore, prendono forma dinamiche di negoziazione tra *intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris*, laddove, per Eco, l'intenzione

[10] Eco ritiene che, nel rapporto tra emittente ed interprete, ogni testo manifesti presenze iconiche, segni e messaggi che lo spettatore attento riceve come interlocuzioni tra arte e realtà. In questa chiave di lettura, condurre l'analisi di un film "significa pertanto potere riconoscere i casi in cui [...] il messaggio ci dice qualcosa [di ulteriore], che non era ancora convenzione; che potrà diventare società, ma non era ancora previsto dalla società" (Eco, 1968).

[11] In *Lector in fabula*, Eco parla dei procedimenti di senso attivati dall'autore empirico verso il lettore modello a cui una determinata storia è rivolta con il presupposto della sua possibilità di essere compresa tramite pre-comprensioni di tipo culturale, ma anche fraintesa e ricostruita (Eco, 1979).

dell'autore è tanto importante quanto il momento critico-interpretativo.

Ne *La struttura assente*, Eco precisa che i segni posti dall'autore in un testo rientrano in "una organizzazione di significanti", la quale, anziché designare un oggetto, è da intendersi come un insieme di "istruzioni per la produzione di un significato" (Eco, 1968: 21). La "teoria dei codici" di Eco offre un modello dell'organizzazione dei sistemi di significazione culturale all'interno dell'opera, giudicandola come il prodotto di un atto comunicativo[12]. Nell'esaminare i livelli iconici e simbolici con cui viene resa sullo schermo l'identità socioantropologica del migrante e l'esperienza della migrazione, l'analisi semiotica è particolarmente idonea a rivelare lo sguardo dialogico tra autore, opera e fruitore. Questa prospettiva consente di indicare i procedimenti con cui il regista dissemina di codici e segni il testo filmico, determinando una relazione non verbale ed extratestuale di reciproco intendimento (o fraintendimento) con lo spettatore. I parametri sintomatici del tipo di comunicazione costruita dall'emittente in ciascun film presuppongono la comprensione e la capacità di condivisione di dati indici culturali da parte del fruitore all'interno dei parametri testuali e visivi dell'incontro tra Italia e Romania.

Le osservazioni di Eco mettono in risalto, in tal modo, la centralità dell'interprete, la cui analisi può incontrare quella dell'autore in merito a ciò che dice l'opera, senza che vi sia tra emittente e destinatario un vincolo indispensabile. Eco sottolinea che i codici e i sottocodici che impiega un autore per costruire il suo messaggio saranno consegnati a chi riceve il prodotto della comunicazione senza alcuna garanzia che il messaggio originario rimanga fedele all'intenzione dell'autore.

Data la presenza in almeno tre dei film analizzati di un uso iconografico delle immagini fotografiche come ne *Il resto della notte* (*Capitolo 5.2.*), si considerano le osservazioni di Roland Barthes in *La Camera chiara. Nota sulla fotografia* (1980). Barthes sostiene che la struttura della comunicazione che caratterizza il messaggio può occorrere fuori dalla lingua parlata nelle arti visive.

[12] Eco sostiene che il punto di vista estetico e culturale dell'autore stabilisca un dialogo con il punto di vista dell'interprete sulla realtà della costruzione artistica. L'interprete (o fruitore) rapporta le strutture dell'opera della comunicazione ai modelli della propria sensibilità, cultura e società in un gioco di interazione e reciproca conoscenza (Eco, 1968). Per i continuatori della semiotica interpretativa di Eco, si vedano tra gli altri i testi di Stefano Gensini, *Elementi di semiotica* (2002) e Ruggero Eugeni, *Analisi semiotica dell'immagine. Pittura, illustrazione, fotografia* (2004).

Discutendo del *punctum*, Barthes illustra il momento percettivo nel quale dei piccoli dettagli semiotici fratturano la separatezza di una fotografia, portandone il senso verso l'interprete (Barthes, 1980). In questo noto studio, l'autore osserva:

> L'effetto che [la fotografia] produce, su di me, non è quello di restituire ciò che è abolito (dal tempo, dalla distanza), ma di attestare che ciò che vedo è effettivamente stato [...] La fotografia mi stupisce ed è uno stupore che dura e si rinnova, inesauribilmente (Barthes, 1980: 83).

Si cita, in qualche istanza, Barthes in merito al concetto del "vero che è passato" insito della fotografia e si spiega la sua rilevanza nel tessuto della rappresentazione come ponte visivo ed emozionale tra passato pre-migrazione e presente del migrante smarrito ed impaurito in città straniere per lui o lei senza memoria.

Nell'organizzazione del materiale di ricerca, è stato importante un ampio e diversificato studio preliminare di altri autori. Il vaglio delle loro teorie è stato costruttivo per la genesi del problema dell'incontro tra due nazioni a confronto, anche se non sono state utilizzate in modo specifico per l'analisi dei sei film.

In questa tesi, la sistemazione dell'ambiente teorico che presenta il paradigma dello sguardo dialogico applicato al cinema di migrazione come "crocevia di sguardi" culturali, s'ispira alla nozione di dialogia di Mikhail Bakhtin in *The Dialogic Imagination. Four Essays* (1981).

Oltre al principio dialogico di Bakhtin, due scritti di Tzvetan Todorov, *The Morals of History* (1995) e *On Human Diversity* (1998), hanno suggerito l'assunzione di una prospettiva umanistica che consiglia l'accettazione degli altri tramite l'esperienza dell'incontro e del dialogo tra "diversità", elaborata sui giudizi che emergono dal confronto tra fatti reali, valori culturali ed articolazioni ideologiche.

Per l'analisi narratologica condotta, è stato rilevante rivisitare le teorie di Gerard Genette, specialmente i contenuti dei volumi *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*[13] (1997), uno dei

[13] Gerard Genette in *Palinsesti* (1997) definisce "transtestuale" ogni opera che si metta in una relazione manifesta o nascosta con altri testi, vuoi a livello di contenuti vuoi a livello formale. Queste relazioni sono di natura intertestuale e prevedono citazioni, allusioni, inserzioni e auto-rispecchiamenti con riferimento ad autori, testi e realtà esterne all'opera.

testi cardine della narratologia strutturale, e *Figure III. Discorso del racconto* (1997) che guida l'osservazione delle dinamiche di intertestualità tra opere. Genette pone attenzione sugli elementi quali l'ordine della vicenda narrata, i presupposti e gli indizi, la rivelazione, i *flashback*, i *foreshadowing* e le risoluzioni degli intrecci; la frequenza e la durata degli eventi nelle varie parti che costituiscono lo svolgimento, l'individuazione del tempo del discorso e del tempo narrativo; la modalità della narrazione, e il *mood*, ovvero la prospettiva (anche definita focalizzazione interna o esterna) del narratore che articola la storia. Descrivere l'impostazione temporale delle vicende di migrazione implica, infatti, guardare al loro sviluppo nel tempo della storia. Pertanto, un momento importante per individuare il genere e il tipo di avventura che il migrante intraprende, nel quadro dell'andamento epico-drammatico, è seguire la linea di sviluppo del percorso spazio-temporale descritta dal viaggio migratorio.

Anche se non assunte come teorie cardine, sono state inoltre vagliate le riflessioni di Edward Branigan in *Point of View in the Cinema: a Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film* (1984) e *Narrative Comprehension and Film* (1992) in cui l'autore sostiene la natura prettamente operativa della narrazione come organizzazione logica di dati percettivi all'interno di un procedimento compositivo. La narrazione ha come referente il mondo che il soggetto percepisce, ma è comunicata da uno scambio interpretativo con l'interlocutore (Branigan, 1984). Branigan afferma che una narrazione ha una duplice funzione e natura: esiste per essere usufruita come oggetto materiale e sociale per rispondere ad un'agenda di problemi comunitari, e può sussistere per un'unica persona in quanto coinvolge emotivamente il percettore, diventando parte del suo stesso modo di vedere e reagire al mondo (Branigan, 1984). Dalla prospettiva duplice di Branigan, ciascuna opera acquisisce due diverse utilizzazioni interdipendenti: la prima come oggetto sociale e politico con "valore di scambio", e la seconda come oggetto psicologico con "valore d'uso" derivante dall'esercizio delle abilità interpretative e percettive possedute da un dato membro di quella comunità.

L'enfasi che Branigan e Eco pongono sulla dimensione della "negoziazione" dell'atto

interpretativo indica i processi di significazione che crescono intorno al messaggio di un autore rispetto a ciò che qui si definisce lo sguardo dialogico. Questa dinamica implica che il destinatario può interpretare un messaggio anche fuori dal vincolo determinato dalla priorità dell'autore sul senso del testo, operando variazioni sulla base della propria personale percezione e reazione agli stimoli.

Nei quattro capitoli di analisi filmica, si esaminano, infine, gli elementi strutturali della narrazione cinematografica e della *mise-en-scène*. A questo scopo, si è consultato *Narration in the Fiction Film* (1985) di David Bordwell. Per l'analisi delle scelte di ciascun regista nella gestione dei livelli visivi e sonori si fa riferimento al volume di Steven Katz, *Film Directing Shot by Shot: Visualizing from Concept to Screen* (1991).

1.3. Rassegna della letteratura esaminata sul soggetto della migrazione

Ribadendo che il punto focale di questa tesi è inquadrare il cinema di migrazione mediante una rete costituita da sguardi che si interpellano, si precisa che i livelli con cui realtà e finzione, storia del cinema e storia sociale, interagiscono tra di loro, sono di primo interesse alla costruzione del discorso qui condotto. Le sei storie rappresentano, ciascuna con la propria originale cifra stilistica ed angolazione ideologica, le difficili situazioni in cui i migranti romeni si sono trovati calati, una volta giunti in Italia[14].

Per la sua capacità di dare visibilità alle crisi dell'Europa contemporanea, il cinema migratorio ha ispirato un interesse senza precedenti da parte di sociologi ed antropologi, registi e studiosi di cinema. Ne consegue che non solo la filmografia, ma anche i volumi critici su questi soggetti siano in espansione.

Uno dei volumi utili ad inquadrare i contesti tematici affrontati nel cinema europeo di migrazione è *Screening Strangers: Migration and Diaspora in Contemporary European Cinema*

[14] Cfr. *Romania. Immigrazione e lavoro in Italia. Statistiche, problemi e prospettive* (Pittau, Ricci, Silj, 2008) e *I romeni in Italia tra rifiuto e accoglienza* (IDOS. Centro Studi e Ricerche, 2010). Questa seconda pubblicazione è curata dalla Caritas italiana e dalla Confederatia Caritas Romania.

(2010) in cui Yosefa Loshitzky presenta le crescenti problematiche legate alla migrazione [15]. Si tratta di un'opera prodotta nel nuovo clima globalizzato ed interculturale del Terzo Millennio[16] che vede una massiva ondata di migranti in marcia esilica verso l'Occidente[17].

La rassegna bibliografica conferma l'originalità dell'angolazione comparativistica del presente studio, la cui prospettiva teorica ed analisi empirica sono corroborate da due tipi di fonti: la prima di tipo quantitativo (statistiche, inchieste, materiale storico archiviale, database digitali) e la seconda di tipo qualitativo (interviste, articoli su riviste, volumi accademici, recensioni di critica cinematografica).

L'analisi della rappresentazione del migrante attraverso la lente del cinema implica una riflessione preliminare più generale sui rapporti tra finzione e realtà storiche e socio-antropologiche della migrazione, ampiamente documentate da numerosi studi sull'argomento, tra cui *Romeni, La minoranza decisiva per l'Italia* (Harja, Melis, 2010), *I minori romeni non accompagnati. Il caso di Roma e il lavoro sociale di Parada a Bucares*t (Pagnozzi, 2013) e *Romeni d'Italia. Migrazioni, vita quotidiana e legami transnazionali* (Cingolani, 2009).

A proposito del dibattito tra cinema e attualità, si è consultato l'articolo di Carmen Burcea "Immigrazione al Cinema. Il caso italiano" (2013) in quanto contiene dei dati compilativi, utili all'analisi condotta in questa tesi sulle tendenze del cinema nazionale a relazionarsi con lo straniero migrante attraverso il cinema.

Per quanto riguarda il cinema romeno contemporaneo lo studio più esaustivo utile a questa ricerca è stato *Contemporary Romanian Cinema: The History of an Unexpected Miracle* (2013) di

[15] La monografia *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking* (2001) di Amid Naficy è risultata utile per comprendere le specificità dei film realizzati dai migranti che volgono il loro sguardo su questioni esiliche e diasporiche, basate su esperienze di vita vissuta. Un esempio saliente è Robert Budina, vissuto a Bari dal 1991 al 1995, autore di un film che racconta di criminalità e migrazione, dal titolo *Agon* (2012). Inoltre, tra i sei registi della rosa selezionata, Paunescu ha vissuto diversi anni in Italia e ha dichiarato di avere sviluppato la vicenda del film *Francesca* sulla base della sua esperienza personale.

[16] Dal giugno del 2016 ha preso il via, in Italia, la rassegna cinematografica *Gli sguardi dentro - MigrArti*, dedicata ai film realizzati da registi che hanno un *background* di migrante. La rassegna è un progetto promosso dalla Fondazione Cineteca di Bologna, dall'Associazione Amici di Giana e dall'Archivio delle Memorie Migranti che sostengono il Premio Mutti-AMM per il cinema dei migranti. La rassegna è sponsorizzata dal Ministero dei Beni Culturali e del Turismo - Premio MigrArti.

[17] L'Alto commissariato Onu per i rifugiati ha registrato che nel 2015 il numero di profughi in fuga da guerre e persecuzioni è stato pari a 65,3 milioni di individui, molti dei quali hanno raggiunto l'Europa.

Nasta, una risorsa per l'analisi della storia del cinema romeno e la sua evoluzione stilistica e tematica. Nasta ritiene che il nuovo cinema romeno sia riuscito a diventare tra i più popolari in Europa, in seguito ad un periodo di transizione post-comunista in cui le trame dei film erano ambientate per lo più a Bucarest e si incentravano su storie di disoccupazione, dissidenza politica, violenza, stupro, criminalità e suicidio (Nasta, 2013). Si sottolinea che molti tra questi temi sono al centro di questa tesi.

Un altro volume fondamentale tra gli studi consultati per questa ricerca è *Romanian New Wave Cinema: An Introduction* (2014), del citato Pop, in cui si afferma che il nuovo cinema romeno contemporaneo ambisca ad appartenere ad un più vasto panorama cinematografico internazionale (Pop, 2014). Sono state particolarmente illuminanti le osservazioni di Pop nel saggio "The Grammar of the New Romanian Cinema" (2010) in cui il critico cataloga gli stili ed i discorsi dei registi della *New Wave* romena definendola una "New New-Wave" del cinema. Questo tipo di analisi è anche presente in "Recent Romanian Cinema: Is It a Real New Wave or Just a Splash in the Water?" (2014), un articolo di Elena Roxana Popan in cui l'autrice ripercorre le caratteristiche estetiche della *Noul Val*.

Per esaminare i vari contesti sociopolitici rappresentati nei sei film analizzati si è consultato il volume *Bucarest-Roma. Capire la Romania e i romeni in Italia* (2011) di Andrea Bajani e Mimmo Perrotta, ricco di osservazioni sul fenomeno migratorio nei suoi aspetti culturali, politici e sociali. Per comprendere i termini del dibattito intereuropeo sulla popolarità di questo filone migratorio si sono consultati i volumi *Mapping the European Mind* (1992) di Antoine Compagnon e *Crossing New Europe: Postmodern Travel and the European Road Movie* (2006) di Ewa Mazierska e Laura Rascaroli, il primo comprensivo volume su storie filmiche ambientate in strada ed in viaggio.

Ugualmente utili a contestualizzare la relazione tra cinema italiano e romeno sono stati i volumi *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe* (2010) di Daniela Berghahn e Claudia Sternberg, un contributo agli studi sul soggetto "cinema e diaspora". Ulteriori letture utili a questa ricerca sono state il saggio in volume "Europe in motion: migrant

cinema and the politics of encounter" (2011) di Sandra Ponzanesi, "Italy In & Out. Migrazioni nel cinema italiano", di Vito Zagarrio apparso in "Quaderni del CSCI: rivista annuale di cinema italiano" (2012), numero 8, e l'articolo "Noi e l'Altro. Cinema ed immigrazione nel New-New Italian Cinema", sempre di Vito Zagarrio, pubblicato nel periodico *Studi Emigrazione* (2008).

Per comprendere a fondo come il cinema italiano abbia raccontato delle migrazioni dal 1915 ad oggi, è stato utile il volume di Andrea Corrado e Igor Mariottini, *Cinema e autori sulle tracce delle migrazioni* (2013), che presenta una sezione che riguarda l'ondata delle migrazioni delle badanti verso l'Italia così come si riflettono nelle storie ideate da registi italiani.

L'impostazione della prospettiva teorica di questo studio invita a riflettere sulla natura dei processi di assimilazione reciproca e influenza intercinematica dei film di una stessa serie tematica. Ampio ed informativo è il volume *Immagini in movimento. Lo sguardo del cinema italiano sulle migrazioni* (Gianturco, Peruzzi, 2015) in cui si commenta di come i flussi migratori vengano raccontati nei film contemporanei, accreditando l'idea che le circostanze reali delle migrazioni costituiscano un grande pozzo di ispirazione e soggetti per i registi. Ulteriori testi consultati sui rapporti tra cinema e migrazione includono *I migranti nel cinema italiano* (2009) e *Senza frontiere. L'immigrazione nel cinema italiano* (2012), entrambi di Sonia Cincinelli. Questi testi, che presentano una varietà di argomenti correlati al tema portante della migrazione, hanno rappresentato occasione di informazione e scambio di idee. Parimenti valido è il volume antologico *Destination Italy. Representing Migration in Contemporary Media and Narrative*, di Guido Bonsaver, Emma Bond e Federico Faloppa (2015). Vale citare, inoltre, la pubblicazione di ulteriori saggi in volume, monografie e tesi di dottorato sul cinema romeno, alcuni di autori citati in questa ricerca, come "Contemporary Romanian *auteurs*: politics, irony, and reflexivity" di Nasta (2016), *Looking West: Understanding Socio-Political Allegories and Art References in Contemporary Romanian Cinema* (2016) di Hajnal Király. Questi volumi, pubblicati in inglese, densi di informazioni sul cinema romeno contemporaneo, rappresentano una conferma del crescente interesse accademico verso le

opere e gli autori menzionati in questo studio e, per questa ragione, sono inseriti nella *Bibliografia* (fonti secondarie), per il beneficio del lettore.

CAPITOLO 2

2.1. Cenni storici

I film della *Noul Val* si distinguono per la presenza di temi che ruotano intorno ai drammi storici di una nazione afflitta dal potere politico durante tutta la seconda metà del Novecento. Un *excursus* preliminare consente di comprendere le complesse circostanze che hanno portato il cinema romeno contemporaneo a distanziarsi dal tipo di cinema istituzionale imposto durante il trentennio della dittatura pur conservando il riflesso del socialismo di stato nelle loro opere. Le sei analisi filmiche qui proposte confermano l'influenza del potere sulle ragioni dei cittadini romeni per migrare in epoca post-dittatura così come emergono dalle storie di Bobby Paunescu, Cătălin Mitulescu e Florin Serban.

La nazionalizzazione dell'industria cinematografica e la regolamentazione del commercio dei prodotti cinematografici in Romania, avvenuta il 2 novembre 1948 con la firma del decreto 303, segnarono un nuovo inizio per il cinema romeno. Il cinema socialista del tempo, influenzato dall'ideologia leninista, che vedeva il ruolo del cinema quale occasione di formazione della classe proletaria, fu utilizzato spesso come strumento di indottrinamento politico, diffusione culturale e promozione dei valori del Partito, come era accaduto anche in Italia sotto il fascismo. Secondo l'etica comunista i registi dovevano assolvere all'obbligo di rappresentare le condizioni reali delle diverse classi sociali, sottolineando l'ingiustizia delle differenze lavorative e dello stile di vita. Mossi da questo spirito critico, molti registi, tra cui Jean Georgescu e Jean Mihail, realizzarono film di propaganda (Nasta, 2013). Il lavoro dei registi non era libero, bensì monitorato da un commissariato dipendente dal Ministero della Cultura. Si trattava di burocrati nominati senza particolari connessioni con il mondo del cinema ed i suoi ambiti correlati. Dal loro canto, non tutti i cineasti erano intenzionati a soddisfare le richieste del Partito. Film documentari e cinegiornali erano ugualmente impiegati per promuovere i valori e l'ideologia appoggiata dal partito comunista.

Il 1950 vide la fondazione dello Studio Alex Sahia dotato delle migliori attrezzature allora disponibili sul mercato. Il 7 giugno 1950, grazie all'intervento del Consiglio dei Ministri, furono istituiti il Comitato per la cinematografia e la Direzione della rete di distribuzione cinematografica per fare fronte all'obsolescenza dell'industria nazionale e costruire una rete di sviluppo e distribuzione dei film con fondi statali che raggiungesse anche le regioni remote e le aree rurali dove si aprirono sale cinematografiche. Negli anni '50, a questo fine, furono importati dall'Unione Sovietica 1000 proiettori da 16 mm. Nel luglio 1952, fu fondata la Direcţia Difuzării Filmelor. Il direttorato del D.D.F. si fuse nel 1956 con la direzione della Rete di distribuzione cinematografica per formare la Direcţia Reţelei Cinematografice şi a Difuzării Filmelor (D.R.C.D.F) sotto il Ministero della Cultura (*Noul Cinema*, 1991, n.8: p. 5)[18]. Lo scopo di questa istituzione era sia di promuovere una politica unica che seguisse le fasi del socialismo, sia di realizzare un piano di sviluppo economico per l'industria cinematografica.

All'epoca della sua nazionalizzazione, l'industria cinematografica aveva a disposizione risorse limitate e attrezzature basilari: *studios* di dimensioni ridotte, poche sale di proiezione ed una sala di registrazione del suono (Tutui, 2011). Nel 1950, la mancanza di un'entità idonea a sviluppare le pellicole convinse il Partito Comunista a finanziare l'istituzione nella città di Buftea del Centrul de producţie cinematografic Buftea, noto anche come C.P.C. Buftea (oggi MediaPro Studios), creando i presupposti di uno organismo competitivo con gli altri studi cinematografici dell'Europa occidentale. Il progetto fu completato nel 1959. In questo periodo, lo studio Floreasca, divenuto dal 1956 centro della Televiziunea Română, ospitò la produzione di programmi di propaganda, tra cui il telegiornale e spettacoli di intrattenimento. Questo studio era di dimensioni molto più grandi, aveva una sala di registrazione, ulteriori annessi per le installazioni di attrezzature tecniche ed un laboratorio per lo sviluppo e la stampa delle pellicole in 35 mm, sia in bianco e nero, sia a colori. Un altro studio cinematografico fu allestito all'interno del cinema Tomis. Le innovazioni continuarono

[18] Il titolo *Noul Cinema* è un'evoluzione della rivista *Cinema*, successiva al 1989, anno della rivoluzione. È interessante notare che i periodi di pubblicazione della rivista coincidono con importanti cambiamenti politici nel paese: la caduta della monarchia, l'avvento del comunismo, il passaggio alla democrazia capitalista.

fino al 1970, anno in cui, aprendosi a scambi di import/export, fu fondata Centrala România-Film nell'ambito del C.P.C. Buftea (Tutui, 2011). Gli studi Buftea agevolavano co-produzioni con l'Europa tra cui l'Italia, la Francia, la Germania e la Gran Bretagna. Tra i film prodotti si annoverano *Dacii* (1966) di Sergiu Nicolaescu, e *Columna*[19] di Mircea Drăgan, girato nel 1968 (Nasta, 2013:512). Durante la seconda metà degli anni '60, gli studi Buftea aprirono le porte ai registi europei offrendo produzioni a costi molto ridotti. Negli *studios* si produssero *Les Fêtes Galantes* (1965) di René Clair, il film franco-italo-romeno *Les mariés de l'an II* di Jean-Paul Rappeneau e *Mayerling,* scritto e diretto da Terence Young, distribuito nel 1968 (Nasta, 2013: 512).

Per comprendere la storia del cinema romeno sotto il regime comunista, è importante riflettere sulla cultura che imperò nei venticinque anni della dittatura di Nicolae Ceauşescu, eletto *leader* del Partito Comunista nel 1965. Ceauşescu perseguì una politica autocratica, che mirava al distacco dall'Unione Sovietica, alla separazione istituzionale dagli altri stati aderenti al Patto di Varsavia e alla nazionalizzazione della cultura (Tutui, 2011). In Romania venivano girati film a carattere storico prodotti a soli fini di propaganda, secondo il progetto di una "cultura politica" da somministrare al popolo. Il dramma epico *Tudor* (1963)[20], di Lucian Bratu, il primo film in bianco e nero realizzato dopo la Seconda Guerra Mondiale, è l'opera più emblematica del cinema storico romeno, che, come genere, influenzò altri registi romeni quali Sergiu Nicolaescu e Mircea Dragan per opere nazionalistiche a carattere didascalico che ricevettero incentivi dallo stato (Tutui, 2011).

La storia ufficiale della nazione veniva reinterpretata dagli storici e dai registi al fine di legittimare il cambio di regime all'indomani della Seconda Guerra Mondiale, con il passaggio della Romania dalla monarchia di re Mihai I alla repubblica popolare di stile sovietico, agevolato dalla presenza di truppe russe stazionate sul suolo romeno. Il cinema popolare di quel periodo segnala un ritorno alla narrativa teleologica della storia romena. Lo storico del cinema, Onoriu Colacel, ha messo

[19] *Columna* (1968) presenta riferimenti all'Italia in quanto, nel film, l'imperatore Traiano conduce l'esercito romano verso la Dacia.
[20] L'epica del film *Tudor* (1963), ambientata nel diciannovesimo secolo, racconta la lotta per il trono, la sete di potere e gli intrighi alimentati dal dominio ottomano che produssero sconvolgimenti sociali nella Valacchia. In questo contesto, la personalità del rivoluzionario romeno Tudor Vladimirescu contribuì a mettere in atto la rivoluzione del 1821 contro la dominazione turca.

in evidenza il contributo del cinema nazionale all'esigenza di formare gli spettatori al nuovo credo politico, inducendoli ad identificarsi con un modello positivo di cittadino romeno. Questi modelli cinematografici, in realtà, erano del tutto falsificati e non aderenti alla percezione che il popolo aveva della propria identità nazionale: "L'imperativo di costruire la nazione, predicato dall'ideologia comunista, rimpiazzava la diffusa indifferenza verso l'identità nazionale" (Colacel, 2018: 19). Nel primo anno della *leadership* di Ceauşescu, i film storici *Dacii* di Nicolaescu*, Neamul Şoimăreştilor* di Mircea Drăgan e *Răscoala* di Mircea Mureșan, tutti girati nel 1965, ricevettero finanziamenti statali. Il genere storico continuò ad essere favorito dal regime e, nel 1968, uscì *Bătălia pentru Roma* per la regia di Robert Siodmak e Sergiu Nicolaescu, girato con una coproduzione tedesca, italiana e romena (Tutui, 2011).

Per quanto riguarda i rapporti con l'estero, prima che dilagasse il clima di claustrofobica oppressione che caratterizzò gli anni Settanta e Ottanta, il Ministero della Cultura consentì l'importazione di pellicole da paesi non comunisti, anche se con una drastica selezione dei generi e delle tematiche. In questa fase, gli scambi culturali furono agevolati dai rapporti tra il Partito Comunista Italiano (PCI) e il Partito Comunista dello stato romeno. La funzione degli scambi non era solo politica ma era impostata anche sulla "percezione dell'immagine dell'altro", in termini di affinità ideologiche (Santoro, 2007: 1119). Insieme ad alcuni film d'autori francesi, i migliori film italiani del periodo neorealista riuscirono ad ottenere il lasciapassare ed il pubblico romeno conobbe finalmente opere come *Roma, città aperta* (1945) di Roberto Rossellini, *Ladri di biciclette* (1948) di Vittorio De Sica e *Rocco e i suoi fratelli* (1960) diretto da Luchino Visconti.

Negli anni Settanta, lo Stato impose al cinema nazionale un nuovo taglio celebrativo del culto della personalità di Ceauşescu e delle sue idee di governo. Dal 1975 in poi, il dittatore iniziò ad impedire che i giornali esteri entrassero in Romania, vietò lo studio delle lingue straniere, riscrisse i testi di storia alla luce dell'ideologia marxista e sottopose a rigida sorveglianza gli stranieri in visita nel Paese, tenuti in alberghi sotto il controllo diretto della polizia di stato. La sorveglianza veniva condotta in modo capillare dalla *Securitate*, i servizi segreti istituiti nel 1974 in occasione della

vittoria di Ceauşescu alle elezioni della Presidenza della Repubblica (Cernat, 1982: 232). Oltre ai soliti film con funzione didascalica, – come *Pentru patrie* di Sergiu Nicolaescu (1977) e documentari che promuovevano il patriottismo e i valori socialisti imposti da Ceauşescu – tra il 1970 e il 1989, furono realizzati oltre cinquecento film; per lo più drammi, commedie, biografie storiche, film storici, e racconti d'avventura. I registi più prolifici furono Alexandru Tatos, Alexa Visarion, Andrei Blaie, Dan Pita, Elisabeta Bostan, Iulian Mihu, Lucian Bratu, Manole Marcus, Mircea Veroiu, Mircea Saucan, Sergiu Nicolaescu e Stere Gulea. Questo periodo, caratterizzato da un incremento di produzioni con una media di circa sessanta film l'anno, vide nuovamente nelle sale cinematografiche film che inneggiavano allo spirito patriottico e all'ideologia del partito (Sava, 1999). Molti registi si specializzarono negli adattamenti per il grande schermo di opere letterarie a soggetto storico e leggendario. Furono prodotti film sulle crociate (Sergiu Nicolaescu, *Mihai Viteazul*, 1970), sul Conte Dracula (Doru Nastase, *Vlad Tepes,* 1979) e sul potere dell'Impero (Mircea Dragan, *Vaslui 1475,* 1974).

Accanto al filone storico-letterario, i registi di questo decennio produssero, con molta versatilità, film di generi diversi: commedie, *musical* e molti film destinati ai minori (Mircea Saucan, *100 Lei*, 1973; Alexandru Tatos, *Mere Rosii*, 1975). Il tema della migrazione è già presente in un film di Tatos, *Ratacire* (1978), la cui protagonista (romena) pianifica di sposare un cittadino tedesco pur di lasciare il suo Paese, salvo poi pentirsene per una sopravvenuta nostalgia delle sue origini e della sua terra (Tutui, 2011: 52).

I film destinati ad un pubblico più colto, invece, come il dramma di critica civile, *Proprietarii* (1973), di Serban Crenga, traevano ispirazione dai modelli italiani post-neorealisti e dai soggetti della *Nouvelle Vague* francese. I nessi con il Neorealismo si identificano, soprattutto, nelle tematiche sociali che parlano di condizioni di spaesamento esistenziale e indigenza economica, disoccupazione, separazione dalla famiglia, emigrazione, rimpatrio dopo anni di lontananza, criminalizzazione e prostituzione, accattonaggio, usura e autocommiserazione della condizione plebea in città affollate e degradate. Registi come Dan Pita, Lucian Pintilie, Mircea Daneliuc e Mircea Veroiu preferivano

effetti di chiaroscuro, atmosfere intriganti, l'uso dell'allegoria, e una tendenza alla verosimiglianza (Tutui, 2011: 52). Queste opere veicolanti messaggi di dissidenza, tuttavia, venivano quasi sempre bloccate dalla macchina della censura in quanto ritenute polemiche verso il governo (Fulger/Ippolito, 2014). Alcuni film furono bocciati in partenza, altri sottoposti a tagli e revisioni, altri ancora, dopo lunghe avversità legali e burocratiche, riuscirono ad eludere la censura del regime (Cernat, 1982, Mocanu, 2001). A proposito dei procedimenti di censura, il regista Mungiu, in una intervista con Emiliano Morreale, pubblicata in *Bucarest-Roma. Capire la Romania e i rumeni in Italia* (2011), ha ricordato le conseguenze delle revisioni e dei tagli sul cinema romeno:

> La censura comunista ha influenzato il cinema romeno: i registi iniziarono a praticare uno stile molto metaforico, perdendo gradualmente contatto con la realtà. La mia impressione è anche che all'epoca, temendone le forti personalità artistiche, non siano stati ammessi nelle scuole di cinema romene artisti con un potenziale di originalità (Mungiu/Morreale, in Bajani e Perrotta, 2011: 56).

La censura dello stato comunista, che manteneva una stretta vigilanza su tutti i settori della vita pubblica, dall'economia alla politica, dalla religione alla cultura e allo spettacolo sospettava soprattutto dei film di registi politicamente indipendenti che venivano boicottati anche a livello finanziario e privati delle sovvenzioni che lo Stato assegnava alle varie case di produzione (Mocanu, 2001). Questo fu il caso per il film *Glissando* (1982), di Daneliuc, accusato di dissenso e prosciolto dall'accusa nel 1984. Anche i programmi televisivi di argomento politico-culturale subivano restrizioni dagli organi della censura governativa (Marino, 2000). L'unica forma di evasione dal cinema e dalla TV di propaganda del regime era rappresentata dai film stranieri (Fulger/Ippolito, 2014). Nel clima di inflessibili provvedimenti restrittivi contro il cinema dissidente, che continuarono fino alla caduta del dittatore, nel 1981, la censura colpì il regista Lucian Pintilie sequestrando il film *De ce trag clopotele, Mitică?* [21] (1982) per diretto ordine di Ceaușescu. I tre precedenti film di Pintilie, *Duminică la ora 6* (1965), *Reconstituirea* (1968), e *Salonul numărul 6* (1978), avevano

[21] Il film di Pintilie, *De ce trag clopotele, Mitică* (1982), sul soggetto del Carnevale, fu prosciolto dal provvedimento di censura nel 1990.

precedentemente superato gli ostacoli della revisione preventiva.

Non solo i registi ma anche le case di produzione lottarono per dissociarsi dalle direttive del Partito ed evadere il controllo degli organi ufficiali della censura governativa. Il mercato cinematografico era molto limitato nelle sue possibilità e le opere non riuscivano ad essere esportate. Tali elementi di dissenso insieme al desiderio di affrancamento artistico e morale permangono nei film romeni odierni[22].

Durante il periodo che intercorre tra il 1977 e il 1981, anni da considerarsi appartenenti alla fase fortemente autocratica del regime di Ceauşescu, le casse dello Stato accumularono un forte debito estero verso la Banca Mondiale e il Fondo monetario internazionale, contratto dal dittatore per progetti ambiziosi di sviluppo nazionale (Guida, 2015: III/5). Questo "mega-prestito" determinò gravi misure di austerità al popolo di cui risentì anche l'industria cinematografica.

L'aggravarsi della condizione di isolamento della Romania dagli altri stati dell'Europa divenne progressivamente più pesante non solo per il popolo, ridotto alla fame sotto i colpi di severe tassazioni e mancanza di disponibilità di prodotti alimentari, ma anche per artisti ed intellettuali, gradualmente privati di ogni minima occasione di scambio con le realtà esterne alla nazione (Tutui, 2011: 54). Descrivendo lo stato di miseria del popolo, nel 1988, il dramma sociopolitico, *Iacob*, per la regia di Daneliuc, incentrato su una storia di oppressione ambientata negli anni Trenta durante la monarchia, venne prevedibilmente censurato e dovette superare procedimenti di revisione (Tutui, 2011: 56-57). Daneliuc, che aveva già dovuto lottare per la distribuzione di *Vânătoarea de Vulpi* (1980), impiegò, per la sua allegoria, specchio delle condizioni reali della gente comune sotto il potere, il protagonista, Iacob, un minatore costretto ad una esistenza isolata ed angosciante per sopravvivere e sostentare la moglie e quattro figli. In questo periodo, la carenza pressoché totale di contatti tra la Romania e gli altri Paesi, determinò una sorta di *blackout* culturale, tanto che gli eventuali rapporti tra cinema romeno e cinema italiano non sono registrati in nessuna forma ufficiale.

[22] I seguenti film contengono riferimenti storici alla caduta del regime comunista o alla vita in Romania durante la dittatura*: Hârtia va fi albastră* (2006) di Radu Muntean; *Cum mi-am petrecut sfârşitul lumii* (2006) di Cătălin Mitulescu; *4 luni, 3 săptămâni si 2 zile* (2007) di Cristian Mungiu e *Portretul luptatorului la tinerete* (2010) di Constantin Popescu.

Le gravi tensioni socioeconomiche, in seno alla nazione, determinarono la diminuzione drastica del carisma di Ceauşescu fino a minarne totalmente l'autorità. Nei drammatici eventi della sanguinosa sommossa iniziata nella città di Timișoara tra il 16 e il 17 dicembre del 1989, che presto raggiunse la capitale Bucarest tra il 21 e il 22 dicembre, si contarono un centinaio di vittime, tra rivoltosi morti e feriti, allorquando Ceauşescu, che aveva imposto la legge marziale, ordinò all'esercito, ancora sottomesso alle sue disposizioni, di sparare veri proiettili contro i rivoltosi, a quel punto affiancati dai poliziotti della Securitate.

Tra le accuse per le quali Ceauşescu, il giorno di Natale del 1989, fu arrestato, processato con un giudizio sommario e fucilato insieme a sua moglie Elena, ci fu quella di genocidio per miseria e fame della popolazione romena. Molti osservatori esteri ritennero che l'arresto ed uccisione del dittatore fosse un "colpo di stato" ordito dai servizi segreti delle potenze straniere coordinate da Washington; altri la giudicarono una genuina "rivoluzione popolare" (Mutti, 1996). Claudio Mutti ha notato che la fine di Ceauşescu fu il primo evento, dopo 25 anni di segregazione, ad oltrepassare i confini della Romania attraverso un mezzo di comunicazione di massa:

> Gli eventi romeni di dicembre, monopolizzando gli schermi televisivi di tutto il mondo, costituirono la cortina fumogena dietro cui gli USA poterono tranquillamente commettere quell'abuso che fu il rapimento di Noriega, il quale era comunque un capo di Stato, fosse o non fosse un narcotrafficante; gli americani violarono la sovranità di Panama con un vero e proprio atto di pirateria, approfittando dell'intensa mediatizzazione dei fatti romeni (Mutti, 1996).

La parabola del regime, culminata nella violenta rivolta di Timișoara, è ancora oggi argomento di indagine. Questa sintesi di fatti riassume la sofferta storia politica ed il travagliato passato civile della Romania che, come si vede nella tesi, molto di frequente riverbera nelle opere dei registi di questa nazione, come una memoria dolorosa non facile da dimenticare per un popolo a lungo vessato dal potere. Ed infatti, nel 2006, furono girati ben tre film sull'argomento della rivoluzione, *Cum mi-am petrecut sfârşitul lumii* di Cătălin Mitulescu, la commedia *A fost sau n-a fost* di Corneliu Porumboiu ed il dramma *Hârtia va fi albastră* (2006) di Radu Muntean.

La graduale abolizione dalla censura cinematografica prese il via in concomitanza con la

fucilazione pubblica di Ceauşescu, mandata in onda senza filtri censori (Nasta, 2013). Anche Dominique Nasta, nel suo volume sulla storia del recente cinema romeno, *Contemporary Romanian Cinema: The History of an Unexpected Miracle,* ricostruendo i procedimenti con cui i registi romeni hanno trattato materiale di repertorio, sanando la dicotomia tra storia e immaginazione, ritiene che la caduta del dittatore, filmata e mandata in onda sugli schermi, ispirò la rinascita cinematografica della Romania, stimolando una produzione senza precedenti di materiale audiovisivo (Nasta, 2013: 236). Il documentario *Piața Universității* girato nel 1991 da Gulea, prodotto negli studi cinematografici del Ministero della Cultura e distribuito a livello nazionale attraverso i canali della TV di stato, fornisce un esempio di come la censura venne ridimensionata in epoca successiva alla rivoluzione del ’89.

La fine della dittatura ebbe come conseguenza la chiusura dei sette studi cinematografici del regime, tra cui gli *studios* Sahia Film e Animafilm, generando la necessità di un nuovo ente per la produzione cinematografica. Istituito nel 1990 a Bucarest, il “Centrul Naţional al Cinematografiei” (CNC) fu posto sotto la presidenza di Radu Gabrea. L’obiettivo del Centro era quello di abbattere i criteri di revisione dei prodotti cinematografici, ereditati dal vecchio sistema e ristrutturare l’industria cinematografica nazionale (Fulger/Ippolito, 2014). Per i cineasti, uno degli effetti del cambiamento fu la possibilità di promuovere progetti di collaborazione e ribenevalersi su un passato fatto di veti e limitazioni (Pop, 2014).

Gli anni ’90 videro crescere la partecipazione dei registi a movimenti di critica sociale: si iniziarono a produrre storie che raccontavano di decadenza civile, delinquenza comune, sfruttamento del lavoro minorile, migrazione, e prostituzione, tutte conseguenze della dittatura, riletta liberamente in chiave politica. Queste tematiche erano attinte dalle realtà socioeconomiche della nazione. Gli anni ’90 furono, infatti, segnati ancora da una protratta situazione di povertà e disorientamento sociale. L'industria cinematografica romena ne patì le conseguenze, registrando poca affluenza nelle sale cinematografiche, come attestano i dati che nel 1990 contarono solo 97000 biglietti venduti al botteghino (Leontescu/Ippolito, 2014).

Sul fronte dei finanziamenti dei film in produzione, il CNC dipendeva ancora dallo stato come *sponsor* principale del cinema nazionale, proprio come era avvenuto negli anni antecedenti alla fine della dittatura di Ceauşescu, quando la repubblica socialista aveva il controllo totale delle arti e dei settori culturali. Per aiutare la ripresa economica dell'industria cinematografica, dagli anni '90, gli studi Castel Films e MediaPro contribuirono alla promozione della Romania per le ambientazioni in esterni, come accadde per i film *Callas Forever* (2002) di Franco Zeffirelli e *Cold Mountain* (2003) del regista Anthony Minghella (Leontescu/Ippolito, 2014).

In questo decennio, i registi continuarono ad ispirarsi a momenti critici della vita culturale, politica e sociale del Paese, cercando di rivisitarli ed interpretarli, ma con un progressivo spirito di europeizzazione e transnazionalismo democratico. Nel 1993, Daneliuc girò *Patul conjugal*, un film che portava sugli schermi personaggi realistici, attinti dalla storia recente, ritratti in situazioni esistenziali di totale smarrimento e circostanze economiche disperate. L'adozione di queste tematiche potrebbe suggerire che il cinema romeno post'89 sia stato costruito su un modello narrativo storiografico e sociologico, idoneo a portare, finalmente, dinanzi ad un pubblico internazionale quelle dure e violente realtà della storia del popolo romeno troppo a lungo taciute e filtrate attraverso la censura (Pop, 2014).

Si è visto come la storia dell'industria cinematografica di una nazione è spesso influenzata dalle sue vicissitudini politiche e sociali. Negli anni successivi al 1989, con l'inversione di rotta impressa dalle nuove politiche di Mikhail Gorbaciov nell'Unione Sovietica e la caduta del Muro di Berlino nella notte tra il 9 ed il 10 dicembre del 1989, anche il cinema romeno conobbe una progressiva ripresa in cui ebbero parte i contatti crescenti con le altre cinematografie europee e mondiali. A pochi anni dalla svolta del Millennio, autori, critici e pubblico romeno rivolsero nuovamente il loro sguardo verso l'Italia e l'Europa. Doru Pop ha sottolineato, tuttavia, che questa attenzione non è stata esattamente "reciproca" in quanto in Italia il cinema romeno non avrebbe ancora ottenuto il pieno riconoscimento (Pop, 2014). Malgrado i presupposti di entusiasmo e progettazione, il 2000 fu il periodo più scoraggiante per il cinema romeno in quanto la Romania in quell'anno non produsse

nemmeno un film. Nonostante questo dato deludente, la nuova strategia del CNC, adottata dal subentrante direttore del centro Decebal Mitulescu, iniziò a promuovere le opere di giovani registi emergenti, tra cui Cristi Puiu, associato successivamente alla corrente della *Noul Val*, e Cristian Mungiu, autore di *4 luni, 3 saptamani si 2 zile* (2007), un film sullo scottante problema degli aborti clandestini.

La nuova conduzione del CNC, ad ogni modo, si impegnò a garantire una certa ripresa del settore (Portugues, Hames, 2013). Tutti i critici riconoscono l'impatto positivo dello spazio offerto a Cannes, Venezia e Berlino ai giovani registi romeni e alle loro storie di realismo minimalista dalla svolta del Millennio in poi (Zeitchik, 2010)[23]. Una tendenza al minimalismo predomina, infatti, nei tre film romeni del campione selezionato di cui si tratta nei capitoli di analisi filmica.

Il critico Lucian Georgescu ritiene che il nuovo cinema romeno sia emerso nel 2005 sul palcoscenico cinematografico mondiale, proponendo rappresentazioni realistiche e cupe della vita nella Romania contemporanea, al tempo in cui i cittadini disillusi iniziarono a spingersi in massa verso l'Europa occidentale (Georgescu, 2015: 148-158). Similmente, Pop, che ha inquadrato questi film all'interno della corrente *Noul Val*, sottolinea che si tratta di opere di "contenuto" neorealista: "Questo nuovo realismo del giovane cinema romeno si scontra con lo stile di propaganda del *vecchio* cinema romeno, il quale si basava su elementi simbolici, per cui la significazione era generata da significati nascosti o riferimenti impliciti" (Pop, 2010: 131)[24]. La *Noul Val*, invece, ritiene Pop, mira alla realizzazione di un cinema diretto che denuncia vizi, tabù e malcostume. Secondo Pop, in queste storie di realismo sociale emerge obliquamente soprattutto la commistione di dramma e satira (Pop, 2014: 57). Queste caratteristiche sono ispirate ai migliori film della cosiddetta "commedia all'italiana" che ha raggiunto le sale cinematografiche della Romania mediante le opere di autori del

[23] Sarà utile contestualizzare il cinema romeno anche in rapporto al cinema europeo che tratta tematiche esiliche e diasporiche (Iordanova, 2010), includendo nelle storie narrate fatti storici che hanno condizionato la cultura Europea e mondiale, come ad esempio, la caduta del muro di Berlino (1989), la riunificazione tedesca (Deutsche Wiedervereinigung, 1990), la dissoluzione dell'Unione Sovietica (1990-1991), la guerra in Jugoslavia (1991-1995) e l'adesione di nuovi paesi all'Unione Europea. Tra i film ispirati ad eventi storici, realmente avvenuti, si ricorda l'opera di Wim Wenders: *Der Himmel über Berlin* (1987).

[24] Dove non specificato, mia la traduzione da citazioni e stralci di interviste in lingua straniera.

secondo Novecento, quali Ettore Scola, Luigi Comencini, Luigi Zampa, Mario Monicelli e Vittorio De Sica.

Parlando dei film romeni di taglio realista, Rodica Ieta ha notato che le storie di vita quotidiana siano le più difficili da rendere, con i loro banali "ingredienti" presenti in scena "a priori" come in una "attesa perpetua" di essere rappresentati (Ieta, 2010: 22). Ne sono un esempio film come C*um mi-am petrecut sfârşitul lumii* di Mitulescu, una storia di denuncia sociale e *Hârtia va fi albastră* (2006) di Muntean. Ieta ritiene che il realismo dei nuovi registi romeni sia una sintesi stilistica del rapporto tra esperienza e memoria. Questa nuova ondata di "realismo delle impressioni", presente tanto in Paunescu quanto in Mungiu, Muntean e Puiu, si sta diffondendo anche nel cinema dell'Ungheria e della Bulgaria, destando un interesse internazionale senza precedenti verso il cinema dei Balcani (Ieta, 2010: 22-24).

Il critico italiano Francesco Saverio Marzaduri, in *Noul Val: Il nuovo cinema romeno 1989-2009* (2012), sostiene che questa nuova generazione di cineasti, dal 2005, stia cercando di porre rimedio alla marginalizzazione del cinema nazionale romeno, affrontando storie in cui prevalgono i problemi e le ambizioni di personaggi romeni che vogliono rifarsi una vita fuori dai vecchi impedimenti legati, ad esempio, all'esclusione della Romania dall'Europa e dagli svantaggi economici precedenti al 2007 (Marzaduri, 2012)[25].

Come in altri Paesi scampati a brutali forme di totalitarismo, anche in Romania i registi tendono a ricordare i tempi in cui il regime aveva determinato indigenza e disoccupazione, scontri generazionali e perdita di fede nella famiglia e nelle istituzioni. Si tratta di problemi che i tre film *Francesca*, *Dincolo de calea feratã*, e *Eu cand vreau sa fluier, fluier* non intendono risolvere con la semplice critica sociale o politica, ma piuttosto acuiscono e drammatizzano, con esiti che inducono i protagonisti a considerare l'esilio, la condizione diasporica e l'eventuale rimpatrio come conseguenze di un pervasivo malessere che li sovrasta.

[25] Il critico Pop fa riferimento ad una *Noul Val Românesc,* includendo nella corrente registi come Mitulescu, Mungiu, Muntean, Porumboiu, Puiu e Serban (Pop, 2014: 67). Alcuni registi romeni come Mungiu hanno espresso riserve rispetto all'essere associati alla corrente *Noul Val* la cui definizione sarebbe generica e determinata a posteriori.

A differenza dei registi degli anni '60, quali Florin Mihăileanu, Gabrea, Liviu Ciulei e Pintilie[26], che beneficiavano di fondi statali, Paunescu, Mitulescu e Mungiu, tendono ad autofinanziare le proprie produzioni o si appoggiano alle opportunità di fondi europei per il cinema, tra cui Eurimages[27], messi a disposizione dall'Unione Europea come incentivo per le co-produzioni tra nazioni europee. In tali occasioni di contatto, l'Italia ha assunto la veste di Paese interlocutore privilegiato, specie per le storie che raccontano dei problemi dei migranti romeni nelle città della Penisola. L'attuale situazione del mercato cinematografico della nazione romena è stata argutamente commentata dal regista Mungiu:

> In Romania si producono circa dieci film all'anno, ma solo uno o due sono buoni – la qualità comunque non sta nei numeri. Credo che questo successo relativo sia dovuto alla capacità di alcuni recenti film romeni di apparire diversi, freschi, astenendosi dall'uso di alcuni modi superati di racconto cinematografico. C'è un certo numero di spettatori colti che hanno imparato a identificare i meccanismi consueti con cui si crea l'emozione al cinema e a percepirli come manipolatori. A loro bisogna offrire qualcosa di diverso; spesso ciò comporta una certa onestà nei modi che il regista usa per raccontare la propria storia. C'è un gruppo di autori romeni di successo che hanno più o meno la stessa età; non hanno cominciato per forza condividendo le stesse idee sul cinema, ma oggi si possono trovare alcune somiglianze nei principi filmici in cui credono (Bajani e Perrotta, 2011: 58-59).

In questa citazione, Mungiu mette in risalto il contrasto tra un mercato ancora povero e la realtà di un pubblico pronto a sostenere il nuovo cinema romeno. Molti studiosi di cinema romeno contemporaneo si sono impegnati a definire in cosa consista esattamente questa nuova ondata di autori e film (Elena Popan, Mihai Fulger, Nasta, Pop). In un'intervista condotta per questa tesi, anche il critico cinematografico Fulger ha confermato che il punto di svolta verso la corrente *Noul Val* ebbe inizio ufficialmente nel 2005 con il film *Moartea domnului Lazarescu*, di Cristi Puiu (Fulger/Ippolito, 2014). Il critico precisa che il termine *Noul Val* definirebbe registi e sceneggiatori indipendenti che si sono incontrati sempre più spesso a rassegne e premi, o in ambiti collaborativi. A sua volta, Pop

[26]Lucian Pintilie è un autore fondamentale della storia della cinematografica romena appartenente alla seconda metà del Novecento, riconosciuto, insieme a Mircea Daneliuc, come fonte di ispirazione principale per i registi della *Noul Val*.

[27] Tra i fondi che promuovono la coproduzione, distribuzione e digitalizzazione di opere cinematografiche europee merita una particolare menzione "Eurimages", del Fondo del Consiglio d'Europa. "Eurimages" riguarda progetti europei valutati sulla base della "Convenzione Europea sulla Coproduzione Cinematografica". Disponibile su: http://www.europacreativa-media.it/ [ultimo accesso: 5 aprile 2018].

ha sottolineato che uno degli elementi determinanti della *Noul Val* è la tendenza alla collaborazione tra registi e sceneggiatori che lavorano insieme su più progetti e coproduzioni (Pop, 2014). Ad esempio, Puiu ha prodotto *Francesca* di Paunescu nel 2009 e Paunescu ha prodotto *Aurora* di Puiu un anno dopo. Entrambi i registi hanno girato dei film con Monica Birladeanu, l'attrice principale del film *Francesca* e tendono a richiamarsi intertestualmente.

A distanza di quindici anni dall'inizio della *Noul Val*, ogni catalogazione troppo restrittiva di "corrente" è respinta dai registi Caranfil, Mungiu, Puiu e Serban, i quali affermano di non essersi mai costituiti come "gruppo" (Pop, 2014). Per quanto riguarda questa corrente, – che designa opere prodotte tra il 1945 e il 1948-50 – inizialmente si parlò di un progetto comune di recupero del rapporto tra arte, società e realtà che sembrava mettere insieme artisti molto diversi tra loro, come, ad esempio, Roberto Rossellini, Luchino Visconti e Vittorio De Sica. Di questo movimento ideologico ed artistico gli studiosi del fenomeno misero progressivamente in luce il succedersi di valutazioni non di rado diverse e contraddittorie, come emerse in una *querelle* postuma, riportata nel volume antologico del 1980, edito da Claudio Milanini, *Neorealismo. Poetiche e polemiche*. Milanini notava: "Se scendiamo nello specifico, rischiamo addirittura di giungere alla dissoluzione di qualsivoglia nocciolo centrale ed unificante" (Milanini, 1980: 9-11). Nel 1977, ad esempio, il critico Giovanni Falaschi, nel volume *La letteratura del neorealismo italiano*, mise in evidenza "i momenti della discontinuità, o le differenze, piuttosto che il fenomeno complessivo" (Falaschi, 1977: 6.) Se ne desume che il Neorealismo, tra cinema e letteratura, sia stato un fenomeno artistico e culturale molto vario e ramificato e che la comprensione della sua complessità sia prioritaria a qualsiasi considerazione del movimento come qualcosa di monolitico. Lo stesso si dice possa essere valido per la *Noul Val*.

Sull'opportunità dell'adozione del termine stesso *Noul Val* si sono aperti crescenti dibattiti tra critici e registi per puntualizzare le caratteristiche stilistiche associate a questa definizione relativamente cumulativa e certo riduttiva delle differenze tra gli stili degli autori categorizzati come appartenenti a questo fenomeno cinematico (Pop, 2010). Laddove Pop è d'accordo con i critici Alex

Leo Serban, Fulger, Ieta, Nasta e Popan, nel riconoscere l'esistenza di una "nuova ondata" nel cinema romeno, l'autore ne complica la definizione denominandola "il nuovo nuovo-cinema romeno", una tendenza artistica accolta favorevolmente dal pubblico europeo in occasione di rassegne cinematografiche internazionali (Pop, 2010). Secondo Pop, lo stile dei registi della *Noul Val* racchiude un carattere europeo che rispecchia l'ideologia del Trattato di Maastricht. Pop spiega: "Il desidero di creare un mercato cinematografico europeo comune di un sistema di produzione e distribuzione che possa competere con l'industria americana è stato a lungo un tema incentrato sulla costruzione teorica e pratica del cinema europeo" (Pop, 2010: 7). Detto questo e senza nulla togliere alle ragioni per le quali questi autori romeni si dissociano da questo tipo di caratterizzazione stilistica, questa tesi adotta il termine *Noul Val*, facendo riferimento ai film selezionati come appartenenti ad una nuova ondata artistica che condivide una serie di tecniche innovative per rappresentare due realtà sociali europee.

2.2. Nuove forme di dialogo tra cinema italiano e cinema romeno

Prima di addentrarsi nell'analisi comparativa delle sei opere del campione selezionato è opportuno fare un breve cenno ai collegamenti esistenti tra le due culture a confronto. Va chiarito innanzitutto che la Romania è presente in Italia con due enti di cultura molto attivi: l'Accademia di Romania in Roma e l'Istituto Romeno di cultura e ricerca umanistica di Venezia. Diverse sono anche le iniziative culturali di scambi tra artisti del settore, come la rassegna cinematografica Italia/Romania, Procult. Mostra del cinema romeno a Roma, organizzata da ProEvent con il sostegno dell'Accademia di Romania a Roma e dell'Istituto Culturale Romeno. Citare l'esistenza di queste iniziative è utile e pertinente, se si considera che questa tesi si basa sulla ricerca dello sguardo dialogico tra cinema romeno e cinema italiano anche in ragione del loro incontrarsi e confrontarsi a rassegne e premi cinematografici in diversi climi politici e fasi storiche che hanno attivato discussioni teoriche e progetti di coproduzione tra registi e critici (Jäckel, 2000; Fulger, 2006; Burcea, 2013; Nasta, 2013; Pop, 2014).

Sin dagli anni ’30, il cinema romeno ha dedicato particolare attenzione alla cultura italiana. I film girati in quegli anni presentano riferimenti alla musica, al teatro, all’opera lirica e alla storia dell’Impero Romano. L’incontro sullo schermo tra i due paesi ha inizio nel 1938 con la partecipazione della celebre attrice e cantante lirica Maria Ciubotariu. Ciubotariu ha interpretato film di produzione italiana diretti dal regista Carmine Gallone tra cui si ricordano *Solo per te* (1938), *Il sogno di Butterfly* (1939), *Amami Alfredo!* (1940), *Catuse Rosii* (1942), una coproduzione italo-romena, premiata alla Biennale di Venezia nel 1942 e *Maria Malibran* (1943) del regista Guido Brignone. Tra i film ispirati alla storia e alla cultura italiana si annoverano *Escadrila Albă* (1944) di Ion Savan e *Badaranii* (1960) per la regia di Gheorghe Naghi e Sica Alexandrescu, tratto dalla commedia di Carlo Goldoni *I rusteghi* (1760).

I primi veri contatti si sono verificati negli anni 60, quando alcuni film del Neorealismo sono stati importati in Romania per iniziativa del Ministero della Cultura romena, che cercava di agevolare gli scambi con le altre industrie cinematografiche, anche se con restrizioni e controlli sui contenuti. L’influenza dei film italiani emerge con chiarezza nei film romeni prodotti negli anni Novanta, quando, caduta la censura restrittiva sulle tematiche cinematografiche, i registi romeni hanno potuto rappresentare storie con dei soggetti esteri. Basti citare due film romeni dai titoli in lingua italiana come *È pericoloso sporgersi* (1993) e *Dolce Far Niente* (1998), entrambi per la regia di Nae Caranfil, considerato un autore di transito tra i due momenti del cinema romeno, quello pre e post caduta del regime nel 1989.

Dal 2000, l’Italia compare come destinazione del fenomeno migratorio in *Italiencele*[28] (2004) del regista Napoleon Helmis, *Cele Ce Plutesc* (2009) di Daneliuc, *Loverboy* (2011) di Mitulescu e *Bacalaureat* (2016) di Mungiu e il citato *Cum mi-am petrecut sfârsitul lumii* (2006) di Mitulescu. I riferimenti all’Italia sono, altresì, riconoscibili in *Occident* (2002) di Cristian Mungiu, e nel cortometraggio di genere comico *Grand Hotel Italia* (2011) di Rodi Cotenescue. Questi film contengono dei riferimenti intrecciati sia alla storia italiana sia romena, specie in relazione alle

[28] Le due protagoniste di questo film non riescono a raggiungere l'Italia ma ritengono, mentendo, di esserci state.

passate esperienze comuni di un regime totalitario e al desiderio dei cittadini di evasione culturale. Dai soggetti trattati dai registi della *Noul Val* emerge, infatti, l'aspirazione al benessere che induce il migrante ad abbandonare la madrepatria, generando il conflitto cardine della storia e spostando l'azione in Italia o sognando di andarvi. Tra i film romeni che raccontano storie di crisi nazionale e desiderio di migrare nei modi che attengono a questa tesi, si annoverano, inoltre, pur non essendo esaminati, *Weekend cu mama* (2007) di Gulea, *Felicia, înainte de toate* (2009) di Razvan Radulescu, e *Marilena* (2009) di Daneliuc.

Il rapporto più forte del cinema romeno contemporaneo con il cinema italiano è la tendenza a rivalutare il reale per raccontare storie di ordinaria follia, violenza o squallore. Si tratta di una tendenza che è stata appresa dalla lezione del Neorealismo, ma con una più incisiva articolazione della sua asprezza. Questa tendenza, ritiene Ieta, farebbe a meno del *comfort* dell'estetica e, altrettanto, del messaggio edificante. Tale nuova passione per la verosimiglianza apre la porta ad un realismo totale e senza limiti: tutto è adeguato a diventare il soggetto di un film e tutto può essere rappresentato all'occorrenza senza curarsi delle conseguenze legali e politiche, come la censura, o le possibili stroncature dei critici (Ieta, 2010: 25).

Nelle opere degli autori della *Noul Val*, dunque, l'influenza dei temi sociali tipici del Neorealismo e della inquietudine dei film della *Nouvelle Vague* si manifesta con la presenza di soggetti legati a storie di disperazione, corruzione e miseria o gravi disagi psichici, vicende che il critico Pop definisce della "sub-umanità della nuova democrazia romena"[29] (2014: 57). Naturalmente, non si tratta di una vera e propria adesione a questi vecchi modelli, quanto di citazioni, perché, come nota Marylin Fabe: “nella nostra era postmoderna, ovviamente, guardiamo con scetticismo all’affermare che qualsiasi film o gruppo di film possa riflettere la realtà. Tutte le immagini del film sono rappresentazioni, diversi modi di significare il mondo” (Fabe, 2004: 100-

[29] Pop ritiene che nel cinema romeno *New Wave* l'ultima generazione di registi romeni stia creando un tipo di Neorealismo *made in Romania* con riprese in loco mediante l'uso di fotocamere digitali semiprofessionali (Pop, 2010). Questo approccio si differenzia dal cinema tradizionale romeno della metà degli anni '60, dove i registi Florin Mihăileanu, Liviu Ciulei, Lucian Pintilie e Radu Gabrea, si appoggiavano interamente ai fondi statali per produrre i loro film negli studi cinematografici.

101).

Discutendo del rapporto tra cinema e attualità per riflettere sull'influenza negativa dei *mass media* sull'opinione pubblica, nel saggio "L'immigrazione al cinema. Il caso italiano" (2013), Burcea ha definito un atto di "solidarietà storica" il contributo dei registi a correggere le informazioni fuorvianti sulla migrazione dai Balcani: "Il ruolo rilevante dei media nel processo di (in)formazione richiede una riflessione critica proprio sulle immagini e su ciò a cui rimandano" (Burcea, 2013: 103). Indubbiamente, quali interpreti di primo piano di vicende che hanno radici in questi movimenti epocali, l'inventiva dei cineasti, su storie che attengono al movimento di capitale umano da nazioni economicamente meno sviluppate verso i centri del capitalismo occidentale, sta contribuendo ad una sistemazione più esaustiva dell'esperienza del viaggio migratorio. A proposito di tali movimenti di lavoratori, nello scritto *Il capitalismo e l'immigrazione operaia* (1913) l'ideologo della rivoluzione sovietica, Vladimir Lenin, aveva anticipato come il capitalismo determini un tipo particolare di migrazione dei popoli, assorbendo centinaia di migliaia di individui nel vortice delle ondate migratorie e sradicandoli dai luoghi di origine per immetterli di forza nel movimento storico internazionale (Lenin, 1913).

L'evidenza è che il nuovo cinema di migrazione stia facendo dialogare due nazioni già interconnesse da situazioni passate e presenti *ex facto* in circostanze partecipative dell'attualità. Il critico Thomas Elsaesser, in *European Cinema. Face to Face with Hollywood* (2005), ha posto in evidenza l'importanza degli immaginari storici e culturali ed il continuo migrare del cinema oltre le frontiere nazionali. Elsaesser descrive questa interconnessione culturale – che ha luogo soprattutto attraverso l'industria cinematografica – come un viaggio, gioco di compresenza, confronto tra diverse realtà e concezioni dell'arte. Ed in effetti, come i migranti reali, migrano anche le forme artistiche con il loro bagaglio tematico e formale verso i mercati esteri ed i festival internazionali. I viaggi culturali e di mercato con cui le industrie cinematografiche nazionali migrano verso i mercati *mainstream* internazionali determinano occasioni di negoziazione e coproduzione. Da questa prospettiva della comunicazione intercinematica, l'accostamento dei film italiani e romeni che

parlano di migrazione aiuta non solo a conoscere e sistemare un genere in via di sviluppo, ma chiarisce l'interconnessione tra registi e realtà concrete con il riverberare di tematiche e messaggi in direzione transnazionale grazie ai mutati rapporti di produzione e fruizione dei prodotti filmici[30].

Per quanto riguarda l'Italia che racconta della migrazione delle altre nazioni verso la sua penisola, vale fare qualche cenno storiografico per questo genere. L'Italia è terra di migranti e il cinema italiano ne ha rappresentato senza interruzioni le (dis)avventure, specialmente a partire dall'ultimo decennio del Novecento (Ambrosini, Abbatecola, 2009). Nel parlare di migrazione in una cornice comparativa, bisogna ricordare che la cinematografia italiana ha mostrato un interesse costante per la condizione di chi lascia il paese di origine in cerca di lavoro. Il tema della migrazione è stato trattato ben prima degli anni Novanta da registi che affrontano storie di espatrio di lavoratori italiani all'estero in Australia, in Germania o negli Stati Uniti. Vanno ricordati, in questo filone, film come *Il cammino della speranza* (1950), di Pietro Germi, *I magliari* (1959), di Francesco Rosi, *Bello onesto emigrato Australia sposerebbe compaesana illibata* (1971) di Luigi Zampa e *Pane e cioccolata*, di Franco Brusati (1973), che parlano di italiani migranti in cerca di guadagno, quindi caduti nella rete di circostanze di disagio o criminalità.

Alla svolta del Terzo Millennio, con una inversione di marcia, non pochi registi hanno rappresentato l'Italia come terra di destinazione dei migranti provenienti dall'Europa dell'Est e dall'Africa del Nord. Di conseguenza, il cinema italiano è diventato crocevia di poetiche esiliche e diasporiche e centro culturale di co-produzioni, specialmente di quelle sponsorizzate dall'UE. Il critico Matteo Bruzzese ha notato:

> Nelle sale cominciano a essere proiettate storie di emarginazione e di integrazione, di arrivi e di speranza, ispirate a vicende reali o frutto della fantasia dei registi. Non mancano le riflessioni sulle contraddizioni della politica e della società civile, capace di solidarizzare con lo straniero e allo stesso tempo di criminalizzarlo o di inserirlo a pieno titolo nei processi produttivi e industriali, sfruttandolo e tenendolo ai margini della comunità. Nel 2011 sono una ventina le pellicole che hanno come tema l'immigrazione (Bruzzese, 2016).

[30] L'approccio storico-sociologico al cinema diasporico è meglio esemplificato dalle teorie del cinema autobiografico di migrazione negli scritti di Naficy nei volumi *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking* (2001) e "Multiplicity and multiplexing in today's cinemas: Diasporic cinema, art cinema, and mainstream cinema" (2010), *Journal of Media Practice*, vol. 11, n. 1, pp. 11-20.

Le opere che nell'ultima decade del Novecento e la prima del Terzo Millennio hanno ripreso tale soggetto sono innanzitutto *Lamerica* (1994) di Gianni Amelio, *L'assedio*, di Bernardo Bertolucci (1998), *Ospiti*, di Matteo Garrone (1998), *L'Italiano* (2001) di Ennio De Dominicis, *Saimir* (2004) di Munzi, *Quando sei nato non puoi più nasconderti* (2005) di Marco Tullio Giordana, *Dietro la porta*, di Karlotta Ehremberg (2007), *Scontro di civiltà per un ascensore in Piazza Vittorio*, di Isotta Toso (2010) e *Into Paradiso*, di Paola Randi (2010)[31].

Tematiche quali la criminalità organizzata, la corruzione, la migrazione forzata dei minori fuori i confini dei luoghi di origine e l'abbandono del nucleo familiare hanno nuovamente ispirato l'immaginario degli artisti, stimolando progetti di co-produzione come nel caso di *Mar Nero* (2008). Le opportunità di contatto tra i registi attivi in questo filone sono innumerevoli: si citano, per sintesi, la "Rassegna cinematografica "Migrazioni. Diritto e diritti nello sguardo del cinema", "CineMigrare" e "REMIX"[32], e l'opera di enti come l'European Convention on Cinematographic Co-Production[33], che hanno tutti contribuito a costruire l'effetto dello sguardo dialogico tra il cinema romeno ed italiano, favorendone gli scambi interculturali[34]. Come si è accennato, oltre al dibattito critico-teorico sulla migrazione, una delle influenze che determina questa convergenza intercinematica è, infatti, la disponibilità di fondi europei messi di recente a disposizione di autori e case cinematografiche, operanti su tematiche esiliche e diasporiche[35]. Tra i progetti che hanno beneficiato di questi fondi europei si annoverano *La giusta distanza* (2007) di Carlo Mazzacurati, *Riparo* (2007) di Marco

[31] Un elenco *ulteriore* di opere sulla migrazione verso l'Italia, prodotte da registi italiani e stranieri, è incluso nell'Appendice di questa tesi.
[32] REMIX è una rassegna cinematografica in collaborazione con il CNR (Consiglio Nazionale delle Ricerche), che coniuga racconto cinematografico e approccio scientifico sul tema delle migrazioni e della convivenza civile. Disponibile su: http://www.thewalkman.it/remix/ [ultimo accesso: 5 aprile 2018].
[33] La "European Convention on Cinematographic Co-Production" è un trattato stabilito nel 1992 dal Consiglio Europeo. L'ente ha lo scopo di promuovere coproduzioni e proteggere la libertà di espressione e la diversità culturale delle varie nazioni europee. Disponibile su: http://www.coe.int/en/web/conventions/full-list/-/conventions/treaty/147 [ultimo accesso: 5 aprile 2018].
[34] Informazioni disponibili su: https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/ Cfr. anche Unione Europea: Audiovisivi e Media. Disponibile su: https://europa.eu/european-union/topics/audiovisual-media_it [ultimo accesso: 4 aprile 2018].
[35] Si vedano i progetti EACEA. Education, Audiovisual and Culture Executive Agency. Disponibile su: https://eacea.ec.europa.eu/creative-europe/actions/media_en Cfr. anche EACEA. Fondi. Disponibile su: https://eacea.ec.europa.eu/creative-europe/funding_en [ultimo accesso: 4 aprile 2018].

Simon Puccioni, *La prima Neve* (2013) di Andrea Segre, e *Anime Nere* (2014) di Munzi, sovvenzionati da Eurimages.

I film italiani contemporanei, che, nello specifico di questa cornice comparativa, contengono la prospettiva dello sguardo dialogico tra Italia e Romania, includono *Cover-Boy: l'ultima rivoluzione* (2006) di Carmine Amoroso, *Mar Nero* (2008) di Federico Bondi, *Il resto della notte* (2008) di Francesco Munzi, *Fratelli d'Italia*, di Claudio Giovannesi (2009), *La nostra vita* (2010) di Daniele Luchetti, *Razzabastarda* (2013) di Alessandro Gassman, *Hai paura del buio* (2010) di Massimo Coppola, *La soluzione migliore*/*E mai bine aşa* (2010) di Luca Mazzieri, *Sette Opere di misericordia* (2012) di Gianluca e Massimiliano De Serio, *Italy Amore Mio* (2013) di Ettore Pasculli.

2.3. La Romania dei migranti e le frontiere italiane

Storicamente la genesi del flusso migratorio dalla Romania è fatta risalire alla fine del regime comunista del dittatore Nicolae Ceauşescu nel 1989, che ha reso possibile ai cittadini di migrare anche senza il supporto iniziale di rapporti diplomatici stabili tra lo stato italiano e lo stato romeno, necessari a garantire la sicurezza della condizione migrata. Gli esili di massa, come quello romeno verso l'Italia, tuttavia, provocano resistenza nei paesi di arrivo, determinando tensioni che si traducono in una complessa rete di preconcetti su base etnica. Questa negatività scaturisce dalla paura generalizzata di tutto ciò che è straniero, come sottintendono i film selezionati, in cui è allusa la precondizione storica dell'ondata esodante di cittadini provenienti dalla Romania, incrementata dall'entrata di questo Paese nell'Unione Europea (Mai, 2010). Questo esodo ha cambiato l'assetto demografico della penisola italiana e, continuamente evidenziato dai media, è percepito come una invasione, creando un "senso di panico ed allarme generalizzato" tra gli italiani (Angelescu, Easterlin, 2009). Soprattutto gli episodi di cronaca nera riferiti dai media hanno aggravato il clima di ostilità e paura reciproca tra migranti ed autoctoni.

Dall'indagine del contesto sociopolitico, in cui sono ambientati i film di finzione dei registi selezionati, si apprende che la percezione della migrazione massiva dalla Romania come "problema"

sia iniziata dopo la caduta del Muro di Berlino, nel 1989, data in cui i cittadini dell'Est iniziarono a migrare verso l'Europa occidentale, giungendo anche in Italia, non sempre provvisti della documentazione necessaria a risiedervi e a trovare lavoro (Lăzăroiu, 1998). L'ondata di clandestini provenienti dai Paesi dell'area dei Balcani, come l'Albania e la Romania, determinò non poca confusione e disordine anche a livello istituzionale. Fissando un preciso riferimento legislativo della recente storia italiana, si ricorda che nel 2002, la legge Bossi-Fini conferì il potere alle Forze dell'Ordine di attuare provvedimenti di espulsione immediata dei migranti non in possesso di permesso regolare[36]. Statistiche sui reati di violazione delle regole di espatrio extra-comunitario o di condotta criminale dei migranti, prima dell'entrata della Romania nell'Unione Europea come Stato membro, nel 2007, suggeriscono un nesso tra la crescita del pregiudizio nazionale nei confronti dell'esodo romeno verso l'Italia e la condizione di prolungata clandestinità degli extracomunitari romeni (Ruggeri, 2008: 21). Questi pregiudizi su base etnica sembravano originare dalla tipologia del migrante passata attraverso i *media*, che riferivano quotidianamente di casi di clandestinità di albanesi e romeni, o dei loro reiterati comportamenti illeciti ai danni di cittadini italiani, venuti alla luce in circostanze criminose. Tali informazioni si traducevano in un timore crescente della società civile italiana verso gli stranieri immigrati in Italia, ritenuti non solo disposti a lavorare per salari molto più bassi, ma anche pronti a delinquere.

Nel 2008, un sondaggio condotto dall'"Osservatorio sulla percezione reciproca d'immagine tra italiani e romeni" (ITRO) rivelò aspetti essenziali delle tensioni in atto tra migranti romeni e cittadini della nazione d'accoglienza, trattati come problematiche nei sei film presi in esame. Questi dati sono ovviamente in costante evoluzione, coinvolgendo artisti, sociologi, politici, ma anche osservatori non specialistici delle due società di arrivo e destinazione. Si tratta di informazioni che aiutano a disegnare un quadro più preciso della migrazione romena verso l'Italia nei suoi complessi aspetti, da quello prettamente lavorativo (*Dincolo de calea ferată*, *Il resto della notte*, *Mar Nero*), a quello dei

[36] La legge del 30 luglio 2002, n. 189, nota come la Legge Bossi-Fini, è una normativa della Repubblica italiana che regola l'immigrazione, andata in vigore durante il governo di Silvio Berlusconi. La legge Bossi-Fini è stata elaborata sulla base delle precedenti leggi Martelli (L. 39/1990) e Turco-Napolitano (L. 40/1998).

traffici internazionali di lavoratori e della criminalità organizzata (*Francesca*, *Il resto della notte)* e, infine, all'aspetto più delicato della questione, che riguarda la migrazione delle madri, l'abbandono della famiglia ed il trasferimento forzato all'estero dei minori (*Eu când vreau să fluier, fluier*, *Il resto della notte*).

L'allarme per i flussi migratori extra-europei, che hanno preso il via dal 2000 in poi e l'affluenza mensile incontrollata di barconi sovraccarichi di migliaia di migranti dall'Africa settentrionale, ha posto in secondo piano la presenza preponderante di migranti romeni, ormai regolari, sul territorio italiano. L'entrata della Romania nell'Unione Europea ha, inoltre, attutito la reazione nazionalistica dei partiti politici conservatori nei confronti di questa popolazione con molte comunità diasporiche lungo tutta la penisola. Tra il 2006 e il 2016, i comuni italiani hanno redatto statistiche, che mostrano un incremento notevole dell'affluenza di romeni in tre regioni principali, con residenti pari a 229,702 unità (Lazio, 2016), 148,136 (Piemonte, 2016) e 167,891 (Lombardia, 2016)[37]. Tuttavia, anche dopo l'entrata della Romania nell'Unione Europea e l'inizio della normalizzazione di questa migrazione, molti film continuano a mostrare le difficoltà dei rapporti tra italiani e romeni e a sottolineare i problemi di integrazione di questi stranieri, che ancora subiscono i difetti di realizzazione delle clausole fissate dal trattato dell'Unione Europea per la parità di trattamento civile e occupazionale dei migranti EU (Vulpiani, 2010).

Quella romena emerge, dunque, come la collettività diasporica più cospicua in Italia per numero di individui e serie di ondate migratorie, anche in rapporto alle altre nazioni dell'Est-Europa. Tra il 2008 e il 2009, la relazione "Indagine sulle forze di lavoro e la popolazione straniera residente in Italia", condotta dall'Istat (2010), fece emergere dati salienti sulla presenza dei migranti romeni nelle varie regioni italiane impiegati nell'agricoltura, nell'industria alimentare e l'imprenditoria edile, tre settori che maggiormente assorbono manodopera straniera. Nel 2011, Norman Manea, nella *Prefazione* del volume *Bucarest-Roma. Capire la Romania e i romeni in Italia*, osservava: "La

[37] Nel 2016 si sono registrati 91,226 residenti romeni a Roma, 52,988 a Torino e 14,689 a Milano. *Romeni in Italia*. [online] Disponibile su: http://www.comuni-italiani.it/statistiche/stranieri/ro.html [ultimo accesso: 10 aprile 2018].

minoranza romena è attualmente la più numerosa in Italia […] ed è disseminata in tutte le regioni italiane; scopriamo inoltre che 25-30mila italiani sono quotidianamente presenti in Romania e che ogni settimana ci sono 426 voli diretti tra 28 città italiane e 23 aeroporti romeni" (Bajani e Perrotta, 2011: 5)[38]. Le cifre elevate ed il traffico stesso di treni, aerei e autobus tra Italia e Romania rendono chiaro non solo l'intensificarsi delle relazioni tra Italia e Romania, ma anche l'incremento di film a soggetto migratorio che fanno luce su questi nuovi scambi intereuropei.

Verosimilmente, ed in accordo con i dati delle ricerche citate, in *Cover-Boy*, *Il resto della notte* e *Mar Nero*, le diaspore romene vivono condizioni ancora travagliate. In *Mar Nero*, per esempio, gli emigranti di cittadinanza romena, che la protagonista Angela incontra nei momenti di pausa lavorativa, sono ripresi seduti intorno ad una tavola imbandita in una modesta casa, in discoteca o dinanzi al bancone di un fumoso bar alla periferia di Firenze con il desiderio di tenere insieme un sentimento di appartenenza ed avere un ruolo all'interno della propria comunità diasporica. I personaggi di questi film provengono tutti da categorie di lavoratori sottosalariati e sottoinquadrati. In effetti, questi personaggi, arrivando in Italia spinti dalla necessità, o si trovano ad accettare posizioni inferiori a quelle che avrebbero in patria, o decidono di guadagnarsi la vita in modo non del tutto lecito. Si tratta, a questo punto, di considerare le componenti drammatiche delle sei storie selezionate che raccontano sia del timore di emigrare, sia dell'angoscia degli emigrati e della loro esperienza di migrazione.

[38] L'andamento demografico della popolazione romena residente in Italia dal 2001 al 2017 ha registrato un incremento da 57 mila a 60 mila unità di stranieri di nazionalità romena. Per statistiche aggiornate sulla popolazione romena presente in Italia, è possibile consultare la pagina online "Tuttitalia". Disponibile su: https://www.tuttitalia.it/statistiche/cittadini-stranieri/romania/

CAPITOLO 3. IL VIAGGIO DELLA MEMORIA

3.1. Introduzione

Nel cinema e migrazione ogni narrazione e forma di intreccio, rappresentante un dato movimento nello spazio da un punto x a un punto y, postula l'esistenza di due poli interagenti, due storie, due culture, due visioni del mondo che diventano interdipendenti sul piano della proposta estetica ed ideologica. Questi poli, nel rapportarsi, determinano quello che qui si definisce l'effetto dello sguardo dialogico. In questo capitolo incentrato sull'analisi del film di migrazione *Cover-Boy: l'ultima rivoluzione* (2006) di Carmine Amoroso, tale effetto emerge dalle scene in cui il regista costruisce occasioni di diretto confronto/scontro sia tra individui italiani e romeni sia tra gli spazi urbani da cui il migrante parte o in cui l'incontro con l'Altro si verifica, presentati come luoghi significativi di identità culturale e memoria storica. Il confronto rileva processi di auto-valorizzazione della cultura del protagonista romeno e svalorizzazione dell'identità nazionale del protagonista italiano. Amoroso organizza il proprio linguaggio filmico come dialogo sui problemi sia del migrante romeno in Italia in cerca di esperienze lucrative (Ioan), sia dell'autoctono che soffre condizioni di emarginazione e sottoccupazione (Michele). Questa dinamica contrastiva tra la Romania post-regime e l'Italia del Terzo Millennio è resa metacriticamente da un viaggio irto di ostacoli e conflitti, che si risolve in un ritorno in patria del migrante. Mediante l'impiego dell'analessi*,* il film connette alla decisione di migrare un momento pregnante del passato del protagonista. Il punto di partenza è il momento in cui il bambino Ioan promette al proprio padre, un medico di pronto soccorso, dissidente contro il regime comunista del dittatore romeno Ceauşescu, che un giorno avrebbe intrapreso quel "giro del mondo", che il genitore non riuscì mai a realizzare. L'espediente retorico determina una "disseminazione di indizi" tramite cui si comprende che la migrazione di Ioan è la realizzazione di una passata aspirazione di suo padre, frustrata dall'autoritarismo del regime. Nell'intervista con Amoroso (2014), condotta per questo capitolo, il regista ha tenuto a precisare che, per comprendere il carattere del suo protagonista romeno, bisogna considerare la sua migrazione come intimamente connessa ad un

momento significativo della sua infanzia in cui il padre gli confessò di avere sempre sognato di visitare il mondo ma di non averlo potuto mai fare perché il regime non gli avrebbe permesso di ritornare in patria (Amoroso/Ippolito, 2014).

3.2. *Cover-Boy: l'ultima rivoluzione* (2006)

L'analisi formale e tematica della prima storia di migrazione, in *Cover-Boy*, rintraccia l'effetto dello sguardo dialogico che si manifesta nella relazione prima di conflitto e poi di amicizia tra i due protagonisti, Ioan e Michele. Per condizione sociale ed economica, i due uomini coetanei rappresentano una generazione alla disperata ricerca di una collocazione esistenziale e lavorativa nell'Europa globalizzata. L'analisi ravvicinata delle scene ne segue le disavventure e, allo stesso tempo, rileva lo sviluppo di un processo di empatia tra i giovani, piuttosto che di opposizione, ovvero di un incontro positivo che va oltre lo scoglio della conoscenza dello straniero nel suo costituirsi come "diverso". Il film, infatti, visto attraverso la lente delle teorie etiche di Todorov, suggerisce che, posti l'uno dinanzi all'altro, il migrante romeno e il disoccupato italiano pervengano al riconoscimento anche della propria "alterità" (Todorov, 1998). Lo sguardo dialogico che si determina nella dimensione sociale dell'intreccio si stabilisce tra due solitudini, che trovano un punto simbolico di unione nel corso di un bagno notturno nel mare di Ostia, il quale agevola la comprensione reciproca e, infine, un legame di solidarietà.

Ioan, un ventenne romeno senza regolare permesso di soggiorno, approda nel cuore della Capitale, dove si imbatte in un coetaneo proveniente dalla regione Abruzzo, trasferitosi da qualche anno a Roma, il quale vive una vita di incertezze sul piano esistenziale ed occupazionale. Dal burrascoso prologo fino a metà del film, la vicenda segue la resistenza di Michele a fidarsi del migrante romeno fino a riconoscersi gradualmente simile a lui nelle sue speranze e nel suo incerto destino.

Amoroso ha affermato di avere tratto ispirazione per l'intreccio dalla vita di un romeno, di nome Eduard, incontrato in Italia. Il giovane gli disse che dopo avere appreso della morte di sua

madre, non essendo tornato in Romania a visitare la sua tomba, aveva iniziato ad immaginarsela viva (Amoroso/Ippolito, 2014). Commosso da questo toccante racconto personale Amoroso si offrì di accompagnarlo in automobile in patria a cercare la tomba della madre al cimitero. Il viaggio di ritorno in Italia fu irto di difficoltà avendo un clandestino a bordo: "ed è da lì che è partito il film" (Amoroso/Ippolito, 2014)[39].

La storia dell'incontro tra il romeno clandestino Ioan e l'italiano Michele, che lavora per un'impresa di pulizie appaltata dalla stazione Termini di Roma, affronta innumerevoli problemi legati allo spazio e al tempo del movimento migratorio dalla Romania verso l'Italia. Amoroso presuppone la complementarietà di queste due nazioni culturalmente compatibili entrate in una dimensione di scambio e racconta di due vite che, infine, si incontrano nel microcosmo di una relazione fondata sulla compassione reciproca. Il primo incontro tra i protagonisti avviene nei bagni dello *staff* nei sotterranei della stazione dove Ioan si è infiltrato illecitamente per rinfrescarsi. Tra i due protagonisti, quest'amicizia si sviluppa gradualmente malgrado l'iniziale sospetto di Michele verso Ioan, accusato di aver rubato il suo *walkman* lasciato sull'armadietto del bagno.

La vicenda suggerisce che chi parte alla ricerca di un futuro migliore, nello sforzo di ambientarsi nella società ospitante, si trova inevitabilmente ad affrontare le complicazioni scaturite dall'impatto politico e legislativo con la terra raggiunta. Il messaggio civile della vicenda suggerisce che gli autoctoni, dinanzi alle ondate di migranti, non abbiano occasioni di contatto interpersonale e dunque canali di dialogo con l'Altro. La svolta avviene quando Ioan si rende conto che in Italia il proprio volto sarà sempre quello di uno straniero e che la propria identità nazionale sarà fraintesa o sconosciuta, o per lo più connessa a pregiudizi su base etnica[40] e decide così di tornare a casa.

La condizione di precarietà del migrante si manifesta specialmente attraverso la scenografia degli ambienti, la fotografia ed i costumi. A tal proposito potrebbe essere utile pensare agli oggetti di

[39] Il migrante incontrato da Amoroso ha riferito, al regista, le circostanze tragiche della sua vita durante la rivoluzione dell''89 definendola un "colpo di stato" (Amoroso/Ippolito, 2014).
[40] A questo proposito, per comprendere il fenomeno rappresentato nel film, è interessante fare riferimento ai rapporti del Prof. Stefano Rolando, Direttore scientifico dell'Osservatorio ITRO sulla reciproca percezione d'immagine tra italiani e romeni (2008).

scena legati alla costruzione del personaggio romeno in viaggio per l'Italia. Ioan parte per Roma senza giacca e solo con uno zaino. Il particolare sembra sottolineare sia che la decisione di andare in Italia sia stata presa avventatamente sia che Ioan sia partito in condizioni di grande approssimazione senza intenzione di restare durante l'inverno. Il peso irrisorio dello zaino che Ioan porta con sé è contrapposto al peso della memoria, come fardello emotivo di conflitti e traumi[41].

L'altro bagaglio invisibile che Ioan porta dietro con sé è quello delle sue competenze tecniche come elettrotecnico e meccanico. Figurativamente, Ioan sembrerebbe muoversi agevolmente senza troppe incombenze, ma ben presto la storia rivela che la patria lasciata alle spalle è un bagaglio ben più pesante da trasportare, contenente tutto il greve passato della dittatura comunista, la rivoluzione e la memoria tragica della propria famiglia. Ioan impara che il suo passato in Romania ha un considerevole impatto psicologico rispetto alle sue aspettative di migrante. Questa considerazione lo induce a rimpatriare insieme alla percezione che la sua avventura non si è conclusa positivamente. Come chiarisce la parte iniziale del film composta da un montaggio di foto e materiale di archivio, la memoria storica nazionale della guerra civile scoppiata nella notte nella città di Timişoara, in Romania, il 17 dicembre del 1989, è l'esperienza che ha più segnato la personalità di Ioan. La rivolta a cui il film si ispira, portò alla caduta del regime comunista. In quella tragica occasione, cento dimostranti persero la vita, uccisi dall'esercito (Cristea, 2007).

Parlando del suo coinvolgimento ideologico ed insieme amicale nella scrittura scenografica e successiva direzione registica del film, nel corso di un'intervista concessa per questa ricerca, Amoroso ha precisato:

> Io sono stato uno dei primi registi, se non il primo, a raccontare questa problematica della situazione romena, poi le circostanze storiche sono cambiate, ovvero questa affluenza di popolazione romena è aumentata, quindi è chiaro che ciò ha influito nell'immaginario degli altri registi (Amoroso/Ippolito, 2014).

Amoroso discute qui della popolarità che può acquisire un film, specie se presenta un argomento

[41] Infratestualmente, il viaggio in treno rimanda ad un altro film romeno di migrazione, per la regia di Nae Caranfil, dal titolo *È pericoloso sporgersi* (1993), girato prevalentemente su un treno in movimento con personaggi in fuga dalla dittatura comunista.

inedito e sottolinea l'influenza che *Cover-Boy* è riuscito ad esercitare, entrando in una rete di rapporti interculturali che hanno aiutato un soggetto di grande attualità come la migrazione dalla Romania a ricevere la dovuta attenzione di pubblico e di critica:

> Io ho affrontato il problema in modo più oggettivo e reale, mentre gli altri lo hanno fatto da esterni al problema ed in maniera quasi giornalistica, senza esaminare la questione. Mi sono posto il problema del *perché* i romeni vogliano migrare in Italia. Per approfondire la conoscenza del fenomeno e cercare di raccontarlo, sono andato in Romania per tre mesi ed ho vissuto sulla mia pelle questa situazione. Non so quali altri registi abbiano fatto la stessa cosa. […] Noi possiamo raccontare un fenomeno quando non lo conosciamo veramente, altrimenti la verità viene sempre un poco annacquata, all'acqua di rose! Ho visto pochissimi film che sentivano l'urgenza di raccontare veramente la vita dell'immigrato romeno (Amoroso/Ippolito, 2014).

Nel descrivere la produzione del suo film *Cover-Boy* come un "Calvario", Amoroso, come regista indipendente, ha sottolineato che l'approvazione del decreto Urbani[42], emanata sotto il governo Berlusconi, gli avrebbe causato ostacoli nel ricevere i finanziamenti non facendo parte dei circuiti di Mediaset e 01 (Amoroso/Manicone, 2008)[43]. Dicendosi precursore nell'affrontare il problema dell'immigrazione dalla Romania e della difficile integrazione dei romeni giunti in Italia, Amoroso teneva a sottolineare il ruolo che nella genesi del film ebbe il suo crescente interesse per la condizione dei romeni senza permesso di soggiorno prima dell'ingresso della Romania nell'UE[44] e di come venissero non solo sfruttati *in nero* da datori di lavoro senza scrupoli ma socialmente discriminati su base etnica nei rapporti con gli autoctoni[45]. L'intervista con Amoroso offre interessanti spunti di riflessione ed entra nel vivo del dibattito critico sui film aventi a soggetto storie di migrazione. L'impegno del regista che opera sul tema della migrazione è condiviso da Marco Simon Puccioni,

[42] Il decreto Urbani, approvato dal Consiglio dei Ministri il 16 gennaio 2004, è stato concepito per tutelare i prodotti cinematografici. Cfr. https://www.iusinitinere.it/genesi-ed-evoluzione-della-legge-cinema-16459. [ultimo accesso: 5 giugno 2019].

[43]Si vedano le affermazioni del regista Amoroso circa il *budget* del suo film. Disponibile su: https://film.cinecitta.com/public/dump_media/pb_%20cover%20boy.pdf [ultimo accesso: 25 marzo 2018]

[44] Amoroso si riferisce all'ingresso della Romania nell'Unione Europea nel 2007, quando ebbe inizio il grande esodo di tre milioni di romeni verso le nazioni europee (un milione risiede in Italia), equivalente al 13 % della popolazione romena partita alla ricerca di un lavoro fuori i confini nazionali. Questi dati fanno della Romania la nazione che ha esportato verso l'Italia il maggior numero di cittadini impiegati come forza lavoro. *Romania, Italia, Spagna. Un progetto di ricerca* (Nastasa Alina, 2012). Disponibile su: https://www.youtube.com/watch?v=kymiHml3TwI [ultimo accesso: 5 aprile 2018].

[45] A proposito dello sfruttamento dei lavoratori romeni "in nero", si veda Dario Fo e Florina Cazacu, *Un uomo bruciato vivo. Storia di Ion Cazacu* (Fo, 2015).

autore di *Riparo* (2007) e *Il colore delle parole* (2009):

> Il cinema deve raccontare il migrante come una risorsa, il cinema deve avere questo ruolo, il cinema non può mancare nella sua funzione di esplorare tutte le diverse umanità che compongono la comunità. Le deve mettere a contatto, le deve mettere a confronto, le deve far dialogare, deve raccontare storie, deve far vedere tutte le differenze e quanto questo ci arricchisce e poi la conoscenza dell'altro permette anche di aver meno paura (Gianturco, Peruzzi, 2015:131).

L'attenzione di Puccioni e di Amoroso al rapporto tra autore, opera e fruitore è utile ad analizzare quei film la cui testimonianza civile è esplicitata. *Cover-Boy*, come si vedrà, ha contribuito a rafforzare un'esistente categoria paradigmatica, presentando agli spettatori le difficili condizioni di chi migra dalla Romania, facendo sviluppare la vicenda di Ioan attraverso scene e sequenze che definiscono ambientazioni di instabilità e transito e ribadiscono stagnanti circostanze di scontro socioculturale. Per contrasto, i due personaggi Ioan e Michele provano la crescita di una solidarietà reciproca. Esprimendo il suo rispetto per il cinema romeno contemporaneo, Amoroso ha tenuto a precisare di non avere messo in scena solo le tensioni tra la società italiana e gli stranieri in Italia, ma di avere voluto anche sottintendere i rapporti di collaborazione e reciproca valorizzazione che il cinema italiano può avere con il cinema della Romania (Amoroso/Ippolito, 2014). L'arrivo del migrante Ioan in Italia ha, per questo, un ampio preambolo di antefatti storici e personali che contestualizzano la sua ragione per tentare la fortuna oltre i confini della sua terra.

I primi sette minuti del film *Cover-Boy* sono ambientati nel 1989, anno della cosiddetta "rivoluzione" del popolo romeno contro la dittatura comunista, all'epoca in cui il protagonista Ioan è ancora un bambino. Il successivo racconto si svolge nel periodo immediatamente antecedente al 2007, anno dell'entrata della Romania nell'Unione Europea. La narrazione filmica si apre con una sequenza di materiale di repertorio in rapida successione, che realizza un montaggio di momenti e personaggi chiave delle rivoluzioni europee del secondo Novecento (scena 1: min. 00:00:15 - 00:03:00). La ricostruzione include immagini fotografiche alternate a *footage* dalla fase della guerra fredda fino alla caduta del muro di Berlino, con spezzoni dei pubblici discorsi di Nicolae Ceauşescu, Michail Gorbačëv e Ronald Reagan. Dalla distanza della riflessione critica, la strategia di questo

montaggio suggerirebbe che i fatti ricostruiti sulla base di frammenti con funzione testimoniale sono necessariamente distorti allo scopo di conferire alla storia narrata la coerenza originale ormai perduta. Questo espediente didascalico-memorialistico definisce la collocazione spazio-temporale del protagonista nel suo passato familiare e nazionale.

Il *collage* di filmati metadiegetici non appartiene direttamente alla storia di Ioan, ma compone il prologo della vicenda. Questi frammenti agiscono da serbatoio di informazioni per il fruitore e stabiliscono un sostrato epico e semiotico utile alla comprensione della *fiction*. La strategia comunica a chi osserva un punto preciso di partenza, enunciato separatamente. Questa prima parte stabilisce una concatenazione di riferimenti diacronici di attendibilità documentaristica. La contrapposizione tra l'ultima rivoluzione romena contro l'oppressore interno e le nuove ondate migratorie che il film rappresenta attraverso la storia di Ioan mette in evidenza il cambiamento della percezione di frontiera che la fine della dittatura ha contribuito a ristabilire. Il sintagma[46] che riporta sullo schermo il passato della guerra civile, suggerisce che il migrare per i romeni rappresenti una "fuga" da una nazione percepita come carente di sbocchi. Al *prologo,* segue la prima scena domestica ambientata in una sala da pranzo, in cui il piccolo Ioan guarda il telegiornale insieme a sua madre in attesa che suo padre, medico all'ospedale, rincasi dopo un lungo turno. Lo stacco che introduce la *fiction* si apre sulla diegesi "continua" all'interno dell'appartamento dei genitori di Ioan, mentre fuori è in atto la "rivoluzione". Nel contesto figurativo di queste sequenze iniziali, il televisore (che è un elemento centrale anche in altre scene) rappresenta un sema iconico. Con la sua forza testimoniale, la TV collega la *fiction* in corso con la dimensione realistica della "diretta", consentendo l'irruzione nella storia di importanti dettagli extra-diegetici. L'espediente dello *zoom* estensivo consente alla mdp di allargare il campo di ripresa, che mostra l'azione circoscritta dentro il quadro del televisore, con un effetto *mise en abyme* nel momento in cui la dimensione domestica è inondata dagli effetti degli accadimenti della rivolta civile. Lo *zoom* si allarga ulteriormente a rivelare il campo medio della sala

[46] Nella struttura di un film la ricerca dell'ordine della realtà interna al film si interseca con la realtà evocata mediante unità descrittive del montaggio. Tali unità si possono trovare in condizioni di continuità, simultaneità, successione, alternanza con altre unità descrittive in uno stesso spazio scenico e tempo narrativo (Metz, 1974).

da pranzo. La sequenza lineare e consequenziale del campo e controcampo a tre piani, tra Ioan, la madre ed il padre, mostra il "significante" frammentato in diversi livelli; uno dei quali è di continuità spazio-temporale e comunica stabilità affettiva della famiglia tradizionale di Ioan prima della disintegrazione politica della nazione e l'inizio della crisi migratoria verso l'Europa occidentale.

Con queste due parti intrecciate e sovrapposte nella forma del prologo costituito dall'insieme di piani autonomi non diegetici di natura documentale e sintagmi cronologici narrativi, Amoroso rappresenta la Romania come una nazione a lungo privata della libertà. Il dialogo a seguire tra padre e figlio chiarisce come in emergenze storiche un bambino possa interrogare il genitore su questioni politiche. Ioan: "Papà, hanno arrestato già Ceauşescu?". Quando il padre precisa che l'arresto è imminente, Ioan chiede se dopo la cattura potranno acquistare una Mercedes, sottolineando gli impedimenti a cui erano sottoposti i cittadini sotto il regime. Il padre annuisce, sorridendo: "Certo! E con quella ce ne andremo a fare il giro del mondo".

3.2.1. Semiotica dello spazio chiuso: il "quadro scenico" del viaggio

In questa sezione, l'analisi si concentra sul protagonista ripreso all'interno di spazi chiusi, specialmente di spazi in movimento (l'abitacolo dell'automobile, lo scompartimento nel vagone del treno). In questi spazi, l'enfasi è sugli occhi di Ioan che osserva ciò che accade all'esterno in due fondamentali momenti interconnessi della sua vita. Il primo spazio che lo ritrae come protagonista è allo stesso tempo esterno ed interno. La prima dimensione esterna/interna è quella urbana del quartiere cittadino in piena rivolta popolare osservato da Ioan dall'interno dell'automobile, al sicuro dietro il parabrezza. La seconda dimensione esterna/interna è costruita nella scena in cui Ioan, dietro un finestrino di un treno che lo porterà in Italia, perlustra con lo sguardo il paesaggio romeno che si allontana. Il reiterato impiego di momenti metacritici e metastorici in *Cover-Boy* emerge dalla visione dei macro-insiemi e delle costanti tecnico-espressive costruite da Amoroso, indicative della rilevanza delle strategie estetiche nell'opera.

La scena 3 mostra padre e figlio in automobile diretti verso la casa della nonna fuori città dove il bambino sarà tenuto lontano dalla rivolta. Attraverso l'uso del campo e controcampo, tuttavia,

non sono rappresentati più insieme (eccetto nell'inquadratura di ambientazione). Questa sottile scelta registica anticipa il distacco e la separazione imminente tra padre e figlio. Questa situazione drammatica è enfatizzata dalla scenografia della strada in fiamme, dove infuria la rivolta iniziata nella città di Timişoara. Una tonalità d'illuminazione arancione, suoni diegetici di arma da fuoco, grida e scene fumose comunicano che è in atto una guerra civile.



Figura 1: Il padre di Ioan a terra ucciso dai cecchini

Nel tragitto della fuga, la mdp a spalla (soggettiva del bambino) riprende il padre in figura intera mentre presta soccorso ad una donna anziana ferita dal fuoco sparato dai cecchini contro i civili. Stabilendo, dunque, piani interagenti tra il ricordo traumatico dell'assassinio di suo padre, la memoria storico-politica della Romania ed il viaggio avventuroso di Ioan da adulto, Amoroso crea un punto di svolta nella storia della migrazione dei romeni verso l'Italia come smarrimento dei singoli individui e crisi post-regime della loro identità collettiva. Qui, come in altre scene evocative del trauma della dittatura nella notte dell'ultima rivoluzione, si evidenziano quegli aspetti tecnici di ripresa e montaggio tramite i quali prende forma lo sguardo dialogico. Ciò avviene con la contrapposizione implicita di momenti che fungono da specchio tra il passato politico dell'Italia e della Romania intorno al fulcro discorsivo sugli esiti delle dittature sulle nazioni e sui destini dei singoli individui.

Da solo nell'abitacolo della vettura ferma nell'oscurità della strada, il piccolo Ioan segue con terrore la sagoma in controluce del padre, sceso dall'auto per soccorrere una donna ferita, mentre viene colpito da una pallottola di un franco tiratore, barcolla e cade a terra morto. L'obiettivo della mdp inquadra dall'esterno dell'auto il volto di Ioan che guarda svolgersi allo stesso tempo una tragedia personale ed un grande evento storico. Questa scena si connette al materiale di repertorio mostrato all'inizio del film con soldati che sparano sulla folla e arrestano cittadini. L'abitacolo dell'automobile ha un significato metacinematico, laddove la posizione di Ioan rispetto allo svolgimento dei fatti è la stessa posizione dello spettatore dinanzi allo schermo del cinema.



Figura 2: Ioan bambino vede suo padre morire

Il primo piano di Ioan bambino in automobile è seguito da un *match cut* che introduce Ioan da adulto nell'attualità del film. Questa strategia rende tecnicamente possibile vedere il protagonista riemergere dal suo passato, dieci anni più tardi, rivelando il suo volto fuori dal cofano di una vecchia vettura il cui motore si accinge a riparare. I *flashback* ed il *match cut* rendono interamente, dunque, il dramma di Ioan che, tramautizzato, sembra avere rinunciato a tentare l'espatrio e che infine si lascia convincere a partire al seguito del suo male intenzionato amico, Florin. Amoroso parlando dei due attori che hanno interpretato il ruolo dei migranti, ha sottolineato:

Il film nasceva dalla difficoltà di questi due ragazzi di venire in Italia; poi non sono

> riuscito a fare il film subito e quindi mano a mano ho dovuto cambiare la sceneggiatura. Inizialmente il problema dell'ingresso in Italia era vissuto nella sceneggiatura in maniera cruenta perché i personaggi si nascondevano dentro le intercapedini della volta del treno, in un viaggio molto faticoso e doloroso (Amoroso/Ippolito, 2014).

Come evidenzia la citazione, la misura del desiderio di migrare di Ioan e Florin è resa appunto dalle difficoltà ed i rischi che sono pronti ad affrontare. Da ciò si desume che perfino il traumatico contenuto di memoria di Ioan aggiunge valore al viaggio a lungo ideato dalla Romania verso l'Italia.

Cover-Boy è un film che si articola sul ritmo del movimento che avviene con qualsiasi mezzo di trasporto a disposizione: a piedi, mediante pullman, treni, automobili, motorini, su banchine di stazioni ferroviarie e portuali. Questo continuo spostarsi traccia una mappa che segna il viaggio del protagonista da Bucarest, a Roma, da Roma a Milano, da Milano di nuovo verso Roma, fino alla tappa finale che allude al ritorno in patria dell'esule. Si è dinanzi ad uno sguardo solidale, mai avverso, che segue gli spostamenti di Ioan dall'arrivo alla partenza e lo presenta come modello positivo del migrante in un'avventura che gli procura soldi e fama, ma a cui rinuncia.

Nella scena 6, ambientata nelle strade di Bucarest, i due giovani discutono dei pochi soldi a loro disposizione, dicendo che se li faranno bastare: la meta del viaggio, l'Italia, non è menzionata (min. 00:08:32). Le battute di dialogo di Florin esplicitano l'intenzione del ragazzo di darsi al malaffare e di indurre Ioan alla prostituzione. Nel suo viaggio migratorio verso l'incognita "Italia", si vedrà, infatti, come Ioan mantenga una faccia onesta.

Inizialmente, Ioan ammette a Florin di avere paura di trasferirsi all'estero, proprio mentre l'audio fuori campo segna l'arrivo di un lungo tram su delle rotaie qui simbolo del viaggio (min. 00:08:47 - 00:09:12). Le rotaie, infatti, compaiono in altre scene significative del film, ambientate a Roma.

Nelle sue innumerevoli accezioni, il viaggio su rotaie appartiene all'immaginario socio-antropologico e, in merito a questo espatrio di massa, indica il passare la frontiera a costi popolari in genere molto ridotti. Il treno è il mezzo per eccellenza del viaggio migratorio di Ioan dalla Romania fino a dentro la stazione di Roma Termini. Rumori di treni sferraglianti si percepiscono in ogni scena ambientata nell'appartamento che Ioan condividerà con Michele, ubicato accanto a delle rotaie. Un

treno appare molte volte nel film presentato insieme a forti effetti ottici e sonori, anche perché il movimento veloce, insieme al rumore assordante delle vetture e dei vagoni sulle rotaie ricorda lo stato emotivo del protagonista scosso da situazioni migratorie di grande instabilità. Amoroso ha chiarito: "Per me utilizzare stilisticamente il treno per trattare il tema del viaggio dalla Romania verso l'Italia era fondamentale. Per gli immigrati, il treno, la stazione rappresentano un po' la loro casa. Diventano il loro piccolo territorio" (Amoroso/Ippolito, 2014). Tramite i movimenti nello spazio del protagonista, lo spettatore può condividere l'esperienza del migrante, seguendo sullo schermo il suo tentativo di assecondare il sogno di suo padre di esplorare il mondo. Da questa angolazione, consistente è la presenza di mezzi di trasporto, innanzitutto di treni su binari che vanno in direzioni opposte, a rappresentare il processo stesso con cui si costruisce la memoria di casa del migrante nella sua condizione diasporica.

Nell'assenza di una chiara idea del futuro, il giovane in attesa che il suo destino prenda una direzione, è inaspettatamente coinvolto in avvenimenti che lo spingono verso direzioni accidentali ed obiettivi sconosciuti. Per questo motivo, occorre a questo punto identificare nella struttura della narrazione filmica l'evento determinante, o *inciting incident* (Field, 2005: 137-138), che motiva Ioan a lasciare la patria in direzione della sua meta, l'Italia. Qui entra in scena l'altro giovane romeno, Florin, istigatore al viaggio della emigrazione. Alla domanda di Florin: "Che ti aspetti da questo paese di merda?", interrompendo la riparazione del motore della vecchia auto, Ioan risponde: "Qui sono nato e questo so fare". Questa affermazione stabilisce una corrispondenza tra la condizione del romeno e quella del suo futuro amico italiano, Michele, che affermerà di soffrire i problemi occupazionali causati dalla sua stessa patria, ma di non riuscire a reagire, emigrando altrove.

Il personaggio di Ioan esibisce tutta una serie di aspetti fisici e comportamentali che lo rendono un viaggiatore esistenziale diretto verso la mitica Roma. I primi piani di Ioan, che intervallano i movimenti di macchina a seguire, con cui il regista accompagna i due amici per le strade di Roma, suggeriscono, infatti, che Ioan sia bene intenzionato e voglia andare all'estero per soddisfare un vecchio progetto, non per delinquere. Una volta sul treno diretto in Italia, Florin

suggerisce a Ioan di cambiarsi di abito, perché con quei suoi indumenti ha l'aspetto di "un disgraziato romeno" e si sarebbe messo nei guai con la polizia. Si attua qui un momento di auto-pregiudizio. Ioan segue il consiglio e indossa gli abiti che gli presta Florin, che è invece partito debitamente provvisto di valigia. Ma mentre i protagonisti dormono al buio nel compartimento, due poliziotti che ispezionano i vagoni sorprendono Florin, già noto clandestino, alla frontiera e gli impongono di scendere dal treno e di seguirli. Il ruolo della polizia è centrale in questa sequenza di scontro con le autorità in quanto indica l'entrata dei due migranti dentro l'Europa occidentale oltre i confini della loro area territoriale dove non sono ammesse violazioni della legge. La perdita improvvisa del compagno di viaggio sottolinea la condizione obbligata del migrante ad affrontare qualsiasi imprevisto. Florin si allontana scortato dai poliziotti e Ioan gli grida dietro: "…che ci faccio da solo in Italia?" (min: 00:12:13). Queste parole hanno il tono di un'auto-interrogazione messa dinanzi alla riflessione dello spettatore.

Mentre il treno procede nella sua corsa, Amoroso introduce inserti non diegetici, per mostrare un momento del passato remoto di Ioan quando da bambino aveva detto al padre che un giorno sarebbe ritornato in Romania per raccontargli le sue avventure di viaggio (min. 00:12:46 - 00:13:02). Lo stato emotivo di Ioan è comunicato dai movimenti della *steadicam*, che si avvicina in maniera intrusiva al suo volto, mantenendo l'angolatura del campo medio piuttosto ravvicinata. L'inquadratura ad altezza fissa simula il movimento e la percezione dell'occhio umano di un osservatore invisibile, in grado di guardare Ioan negli occhi. Grazie a questo espediente, lo spettatore riesce ad occupare una prospettiva di vantaggio rispetto a Ioan, ignaro persino della geografia della nazione verso cui si dirige. In questa inquadratura, Ioan è filmato in un fotogramma dai toni scuri che lo trasporta attraverso lo spazio e la memoria: un *flashback* nel vagone in corsa lo riporta al ricordo del padre fermo insieme a lui dinanzi ad una banchisa portuale a fare progetti per il futuro.

L'immagine che prende forma sul treno in movimento realizza una connessione tra il mondo intimo (il racconto) ed il mondo esterno. Il ricordo che si immette nel presente rappresenta, infatti, una sorta di stimolo al viaggio in atto. Qui il viaggio di Ioan inizia ad assumere la fisionomia di una

parental legacy. Il tempo passa: due notti e due giorni di viaggio in treno. Stacco, buio sul futuro imminente.

3.2.2. Lo spazio urbano: Roma caput mundi

Il film sull'Odissea del migrante inizia quando Ioan raggiunge finalmente la sua meta dopo un lungo viaggio in treno. L'uso del teleobiettivo ed una ridotta profondità di campo mettono in risalto il senso di spaesamento di Ioan arrivato sul binario nell'affollata stazione Termini circondato da un fiume sfocato di persone anonime[47]. Il soggetto in primo piano ha un'espressione smarrita mentre coglie tra i rumori dell'ambiente il lamento di una straniera che chiede l'elemosina ai passanti. Al contrario, nella ripresa successiva eseguita dall'alto, lo sfondo nitido del campo lungo mostra Ioan mentre si dirige fuori dalla stazione. Questa tecnica, impiegata da Amoroso, toglie importanza al soggetto principale, che si amalgama al contesto urbano della metropoli. Nella scena 15 (min. 00:15:07 - 00:16:57), Amoroso inserisce un *montage* in cui il tempo appare condensato. Una sequenza cronologica ad episodi vede Ioan vagare per Roma. La mdp lo segue con una ripresa fuori dalla stazione verso il centro della città dove, dopo pochi stacchi, si apre una inquadratura del Colosseo. Il punto di vista sull'Italia del neo-migrante è espresso con la soggettiva di un gladiatore, che spinge Ioan ad andare via con la sua spada di plastica.

Successivamente, Ioan ritorna alla stazione Termini per rinfrescarsi. Intanto che perlustra i sotterranei della stazione in cerca di un bagno dove lavarsi, Ioan si imbatte nel co-protagonista, Michele, che lavora come inserviente alla stazione. Il regista presenta questo incontro attraverso l'utilizzo di un sintagma narrativo alternato mostrando Michele alla guida di un veicolo elettrico per le pulizie dei pavimenti. Quando Michele entra in scena, un'inquadratura frontale che mostra un mezzo sorriso di gratificazione lascia trapelare che egli si accontenti di questo lavoro. La presenza di Michele in questa sequenza di apertura articola lo sguardo dialogico tra Italia e Romania nel lento

[47]Questa scena contiene riferimenti al ragazzo romeno, Eduard, a cui il regista si è ispirato (Amoroso/Ippolito, 2014). La consuetudine dell'impiego del teleobiettivo in una folla è ricordato da Steven Katz nel suo manuale *Film Directing Shot by Shot* (Katz, 1991: 217).

processo della conoscenza delle reciproche diversità e somiglianze. L'intero film è, infatti, impostato sullo scontro/incontro tra questi due rappresentanti delle loro nazioni in quanto meta e destinazione dei flussi migratori più consistenti verso l'Italia tra il 2000 e il 2007. Già dal primo incontro tra Ioan e Michele nell'aspra luce al neon dello spogliatoio dei facchini, situato nel sotterraneo, il regista presenta Ioan accanto ad un altro clandestino mentre dopo essersi intrufolati nei bagni dello *staff* si lavano a petto nudo. Michele scaccia via i due intrusi e grida loro di non farsi sorprendere mai più da quelle parti. Qui Michele ha il ruolo del garante dell'ordine, fedele al suo lavoro, ma anche tollerante verso gli stranieri che vagabondano per la stazione Termini, ospiti sgraditi. Una scena successiva, coerentemente, mostra la stazione di notte ridotta a dormitorio per senzatetto e migranti di ogni età ed etnia. La polizia che la pattuglia trova Ioan a terra addormentato sotto una coperta, lo sveglia e gli intima di allontanarsi. Il piano autonomo (piano sequenza) e l'inserto esplicativo di Ioan che si alza da terra, conferiscono al film un taglio realistico, ripreso nello stile di *dossier* che riporta situazioni e dati di fatto.

Ioan e Michele si incontrano nuovamente, questa volta in modo violento: Michele aggredisce Ioan accusandolo di avergli rubato il walkman, sgraffignato in realtà dall'altro personaggio di clandestino, intravisto all'opera in una scena precedente. Amoroso qui presenta un italiano che giudica negativamente il romeno migrante dando per scontato che sia un ladro. In base a questi preconcetti, Michele colpisce e insulta Ioan, minacciando di chiamare la polizia e denunciarlo come clandestino. A sua volta, Ioan cerca di convincere Michele di non esser stato lui a derubarlo e di essere innocente. La porta che viene spinta da entrambi e che divide i personaggi indica l'ostacolo da abbattere per sfondare le barriere culturali che impediscono la comunicazione e l'incontro. Lo spingere la porta con forza può essere interpretato come un tentativo di contatto con l'Altro che cerca di abbattere le barriere. Dopo lo scontro ripreso in campo e controcampo per enfatizzare la differenza comportamentale dei personaggi, i due si riconciliano incrociando il loro sguardi in un'improvvisa accettazione reciproca. Questo alterco che si traduce in incontro dà il via ad un'amicizia solidale che va tuttavia verso un futuro ignoto. Per Ioan il peso è quello della memoria storica della Romania del

regime, per Michele è quello di appartenere ad una realtà nazionale globalizzata in una Italia che sta perdendo la sua identità e memoria. Ioan cerca il suo primo lavoro in Italia mentre Michele non si fa illusioni sul proprio futuro occupazionale. In effetti, la comune instabilità lavorativa ed esistenziale li porterà a diventare amici.

Malgrado queste difficoltà, il nuovo amico italiano è in fondo più affidabile del vecchio amico di Ioan, Florin. Il volto aperto di Ioan rompe le resistenze di Michele che inizia a familiarizzare con la sua relativa diversità. Michele offre a Ioan di condividere il suo appartamento e le spese di affitto. La presenza di Ioan a casa di Michele è rivelata nella scena in cui la finestra si apre dall'esterno, tramite una panoramica a schiaffo, che mostra la sua vicinanza alla stazione dei treni, indice di imminente spostamento di luogo (scena 20; 00:23:23 - 00:25:00). Mentre alloggia presso Michele, la vicina (Luciana Littizzetto), che è anche la proprietaria dell'appartamento del giovane italiano, spia i movimenti dei due uomini e origlia con sospetto le conversazioni che provengono dal piano sottostante, subodorando l'illecito del subaffitto.

Lo straniero che arriva in Italia, suggerisce il film di Amoroso, si espone a qualsiasi tipo di variabile, dalla più negativa (l'essere emarginato e sfruttato) alla più positiva (fare incontri decisivi per la propria fortuna), ma soprattutto di finire intrappolato nelle consuetudini della propria diaspora. Questo è il caso di Ioan che, mentre vive a casa di Michele, un giorno per strada si imbatte nell'amico Florin, il quale ricomincia ad indurlo alla prostituzione. Florin rappresenta lo stereotipo dello straniero malintenzionato a caccia di guai, che non esita a delinquere in vista di facili guadagni e tende a corrompere i suoi connazionali migranti con la pretesa di fare loro da mentore nella terra straniera. Il personaggio di Florin ha la caratteristica e funzione di rendere il film di Amoroso un effettivo lavoro di denuncia sociale, così come inteso dall'autore. Ioan rifiuta le offerte di malaffare di Florin e procede per la sua strada, determinato a vivere onestamente in Italia. La solidarietà tra Michele e lo straniero è un faccia a faccia tra due destini che si incontrano in un travaglio condiviso anche dal pubblico e dallo stesso regista. Nell'intervista con Michela Manicone, Amoroso ha spiegato che usare il cinema è impiegare "un altro sguardo", che vada oltre le regie del "privilegio" e le loro

visioni, che decidono la chiusura di un certo altro sguardo capace di dare voce a chi il privilegio non lo pratica o non ce l'ha:

> Io il film l'ho fatto apposta. Voglio dare un'immagine giusta di quella che è la Romania oltre i fatti di cronaca che hanno condizionato l'opinione che si ha di un popolo, spesso facendo molta confusione tra zigani romeni, i Rom, che costituiscono un problema europeo, un'etnia che è stata fortemente criminalizzata, cioè discriminata, ghettizzata, anche durante, appunto, il comunismo e chiaramente una volta che si sono aperte le frontiere si è sparsa un po' dovunque in Europa, a differenza dei romeni che invece vengono qua in Italia per lavorare. Sono ingiuste le discriminazioni contro questo grande popolo con una grande, bellissima cultura, anche rispetto al cinema romeno che io stimo tantissimo e che io penso sia la nuova frontiera del cinema (Amoroso/Manicone 2008)[48].

Nei termini della dinamica dello sguardo dialogico in questa affermazione di Amoroso c'è tutta la convinzione della protagonista Francesca, del film di Paunescu ("Voglio contribuire a cambiare la percezione della Romania!"). Amoroso, rivelando la sua idea del film d'autore, non crede possibile l'estraneità del regista alla realtà di una crisi che conosce e per questo ritiene che l'artista debba rinunciare ad uno sguardo privilegiato.

3.2.3. Lo sguardo dialogico come esperienza dell'Altro

Tra i sei film in esame che si offrono ad un'analisi multidisciplinare sui fenomeni migratori nel mondo contemporaneo, in *Cover-Boy* una sequenza in particolare tocca il significato delle interazioni umane intorno ad oggetti di vita quotidiana contenitori di identità sociale. La sequenza in questione porta avanti, al contempo, spunti di critica dei media.

L'ambientazione è domestica. A dimostrazione della sua disponibilità verso lo straniero, Michele invita Ioan nella propria casa. Si analizza come gli sguardi dei due protagonisti si incontrino per riconoscersi nelle reciproche differenze all'interno dello spazio simbolico che la *mise-en-scène* costruisce in una cucina dove si nota, tra gli altri oggetti, una vecchia TV. Le inquadrature portano l'attenzione su diversi codici iconici del linguaggio filmico, collocati all'interno della scenografia, da leggersi come unità comunicative dell'incontro privato tra Ioan e Michele[49].

[48] Intervista del 2008 di Milena Manicone con Carmine Amoroso per RB CASTING sull'uscita di *Cover-Boy*.
[49] La sequenza è analizzata alla luce dei codici iconici intercettabili nella *mise-en-scène*. Si tratta di codici legati al tempo e al luogo della migrazione di Ioan nel presente, dunque di codici riconoscibili agli spettatori. La percezione dello

Un'inquadratura mostra Ioan alle prese con un televisore non funzionante che ripara, mettendo in pratica le sue competenze di elettrotecnica per il reciproco beneficio (min. 00:28:41). La presenza centrale della TV nel campo di scena sottolinea il ruolo dei *media* all'interno di un film che parla di flussi migratori, globalizzazione e attualità. Ma i due uomini non hanno bisogno della mediazione di una TV per comunicare. La TV è presentata, infatti, smontata ed in uno stato di disuso, come segno iconico del passato che raggiunge il presente (Eco, 1975). La TV, nella scena iniziale di Ioan bambino in Romania, in effetti, provvedeva a relegare le notizie all'interno dei confini nazionali del regime. Qui, lo schermo acceso diventa veicolo di una transizione simbolica, che dal passato traumatico (la rivoluzione romena, seguita da Ioan in diretta sulla TV nel 1989) interferisce con l'attualità del migrante. Michele, che inizia a mostrare responsabilità verso lo straniero, è disponibile ad offrire a Ioan del cibo e subito dopo propone di condividere l'appartamento e le spese.

In un'altra scena sempre ambientata nell'appartamento di Michele, i due attori compaiono prossemicamente sistemati l'uno di fronte all'altro: Michele è a suo agio in casa propria, mentre Ioan appare timido e rispettoso. L'obiettivo segue il crescere del contatto che aiuta i due uomini a superare l'iniziale reciproca diffidenza. Lo svolgersi del contatto sociale tra i due uomini continua a tavola (min. 00:31:09) dinanzi ad una ciotola di spaghetti al pomodoro. I maccheroni, l'alimento italiano più noto all'estero, sono evocati dispregiativamente nel film *Francesca*, caratterizzando stereotipicamente i "maschi italiani" definiti "maccaronari". La difficoltà con cui Ioan arrotola gli spaghetti per portarli alla bocca sollecita un moto di tenerezza in Michele. Il dialogo mette in risalto lo sforzo di Ioan a rappresentarsi attraverso la lingua italiana ancora da apprendere. Il dettaglio tocca, in tal modo, la tematica dello svantaggio nella comunicazione dei migranti, dovuto ad una condizione di "perdita" e "dislocazione" linguistica (Ghirelli, 2012).

Tra i due commensali si inizia a percepire un interesse reciproco, che implica uno scambio di

spettatore è qui molto importante per veicolare il messaggio dell'autore ed inquadrare il tempo globalizzato dei flussi migratori. Spiegando i fenomeni della comunicazione, ne "La frontiera semiologica", un capitolo de *La struttura assente*, Eco sottolinea il rapporto tra emittente e destinatari. L'emittente del messaggio, nel porre un dato soggetto rappresentato in un contesto culturalmente e storicamente denso di tradizione ed innovazione, fa perno su determinati segnali visivi, non verbali, che attengono alla sfera della semiosi e sono interpretabili da chi li riceve a diversi livelli di competenza (Eco, 1968: sez.5).

informazioni biografiche. Ioan non conosce l'Italia geograficamente e Michele gli indica su una mappa immaginaria dove sia la sua regione di provenienza: l'Abruzzo. Da questa scena, si apprende che anche Michele vive i disagi dell'emigrato a Roma.

Sullo schermo del televisore riparato da Ioan appare in onda la scritta "Global" ad evidenziare il macro-contesto che connette i due Paesi dei protagonisti. Il televisore all'interno del *medium* cinematografico è un codice iconico autoriflessivo e metanarrativo. La TV ha un doppio senso: può essere intesa come mezzo per diffondere l'informazione e come veicolo di preconcetti (Dinoi, 2008). In questa scena, Amoroso costruisce l'occasione per passare una critica ai *media*, raccontando dell'incontro con lo straniero su un piano più profondo ed intimo di quanto non avvenga nelle trasmissioni televisive che sfruttano il sensazionalismo delle notizie sui flussi migratori per aumentare l'*audience*.



Figura 3: Ioan e Michele mangiano gli spaghetti

In contrasto con il dialogo, la presenza del video ibernato della TV – laddove la sua normale funzione di diffondere informazione e intrattenimento è catalizzatrice, – segnala l'importanza della interazione sociale diretta. L'immagine "Global" persiste sullo schermo del televisore mentre si espande il sentimento di accoglienza, condivisione e gratuita ospitalità dello straniero. Anche qui, l'uso del campo e controcampo enfatizza lo sguardo reciproco tanto tra i due uomini quanto tra le loro culture

di appartenenza. In questa scena, dunque, è rilevante anche lo sguardo dello spettatore, che può spaziare nell'ambiente dove i due personaggi sono collocati tra lo schermo del televisore e quello dell'obiettivo della mdp.

Lo sguardo dialogico si determina con l'inquadratura in cui Michele scruta Ioan, essendone scrutato. La *mise-en-scène* include in modo descrittivo degli oggetti di uso quotidiano. Nell'appartamento si notano anche indici di istruzione e cultura: libri, riviste, fumetti e giornali. Un piccolo poster del quadro di Pablo Picasso, "Guernica" del 1937, indicante la guerra civile spagnola, oggi forse da considerarsi una citazione *vintage*. Amoroso affida a queste presenze la funzione di avvicinare lo spettatore al processo di costruzione dell'implicito, mediante indici visivi apparentemente irrilevanti. Parlando delle dinamiche dei punti di vista che si attivano all'interno di un film, Sandro Bernardi ha notato: "Lo scambio continuo fra punto di vista oggettivo e punto di vista soggettivo, e fra i vari punti di vista possibili, è la base per la costruzione del discorso filmico; tale complessa architettura costituisce lo sguardo del film (Bernardi, 2004). Per Bernardi, la posizione che lo spettatore guadagna lo colloca al centro di un mondo che genera, come in questa scena, differenti visioni del mondo.

Nello svolgimento del film, Amoroso inserisce una sequenza dinamica, che accresce la vicinanza di Michele e Ioan. L'azione inizia con una gita in Vespa dei due amici verso Ostia Lido, oltre il raccordo anulare di Roma. Nel portarsi fuori città, una panoramica sottolinea il frenetico carosello della vita metropolitana a cui i due si sottraggono. Sulla spiaggia di notte, Michele pone una domanda personale a Ioan: "Tu ci credi in Dio?" e Ioan risponde: "Mi fido", come a sottolineare lo spirito di un viaggio affrontato con fede nella Provvidenza. Alla luce del fuoco, un primo piano dei due uomini sdraiati insieme sulla sabbia sottolinea un contesto isolato ed intimo. La regia ritaglia questo spazio con un'implicazione omoerotica.

Nella scena successiva di nuovo i due sono dinanzi al mare sotto una grande luna che impallidisce nelle prime luci dell'alba. Il nuovo giorno è anche l'inizio dell'integrazione di Ioan nella società romana che ha raggiunto. Il movimento di integrazione include anche un bagno iniziatorio

nel mare di Ostia Lido. Michele avanza verso la sponda e si getta nel mare quindi incita Ioan a fare lo stesso con grida di entusiasmo (scena 16; min. 00:16:59 - 00:19:11). Ioan si denuda e corre verso Michele. Mentre avanza, ammette di non saper nuotare.

Lo sviluppo del contatto amicale tra Ioan e Michele, fino ad ora presentato per mezzo di un sintagma narrativo alternato, diventa fisico nell'acqua del mare. Il tuffo di Ioan rappresenta un gesto di fiducia e socializzazione, ma il ragazzo in un attimo non tocca il fondo con i piedi e rischia di annegare. La ripresa sott'acqua permette allo spettatore di vivere la *mimesis* del pericolo dell'annegamento. Michele prontamente s'immerge e porta in salvo Ioan, afferrandolo. In questa immersione con riferimenti cristologici al bagno battesimale, Michele è nuovamente un appiglio concreto per lo straniero smarrito. Michele: "T'insegno io a nuotare. Non ti muovere!" (min. 00:37:29 – 00:38:55). Il corpo di Ioan inizia a galleggiare leggero tra le braccia dell'amico che lo sorregge. Laddove Michele è un sostegno per Ioan, nessuno riesce a salvare l'italiano dalla sua disperazione, come suggerisce l'epilogo del film.



Figura 4: Michele insegna a Ioan a nuotare

In merito al valore di questo contatto rispetto al significato del film, Amoroso ha tenuto a precisare che si tratta di una epifania personale del rapporto con lo straniero: "Questa scena è nata da una mia esperienza vissuta e dal volere portare sullo schermo il desiderio dell'italiano di aiutare e proteggere

il romeno" (Amoroso/Ippolito, 2014). Questa scena presenta un esempio del tipo di strategia dialogica che Amoroso impiega per rappresentare il suo personaggio italiano Michele nel ruolo di compartecipe della storia come complice e testimone.

Il timore di Ioan di nuotare ha implicazioni che riflettono le ragioni di Michele per non avere avuto il coraggio di lasciare l'Italia. Imparare a nuotare, come migrare, è metafora della condizione di rischio di una umanità in viaggio verso frontiere sconosciute. In merito a questo uso metaforico del viaggio del migrante, Ioan e Michele sono uniti in un cammino verso una meta ignota, in un percorso di scoperta del sé e conoscenza dell'Altro irto di ostacoli e denso di punti di svolta da scoprire sullo schermo insieme allo spettatore.

Nella sequenza successiva, un'inquadratura di ambientazione, mostra la spiaggia affollata di Ostia Lido. Ioan suggerisce a Michele di aprire un locale italiano in Romania, simile a quello in cui si trovano, e chiamarlo "Ioan e Michele". La conversazione realizza una istanza di sguardo dialogico (min. 00:39:50 - 00:41:33). La scena suggerisce l'inizio del movimento migratorio inverso dall'Italia verso la Romania di imprese italiane in cerca di condizioni più vantaggiose di tasse e fisco. Rispettando rigidamente la regola dei 180 gradi, l'effetto dello sguardo dialogico sul tema della migrazione qui si determina a livello tecnico con la continuità visiva dello sguardo dei personaggi (*eyeline match*), la continuità di movimento, la divisione bilanciata delle battute di dialogo e l'assenza dello scavalcamento di campo.

L'interlocuzione tra Italia e Romania attraverso l'ipotesi del progetto finanziario ritorna in un'altra sequenza, esemplificativa del metodo dello sguardo dialogico (min. 00:44:54). Michele scorrazza nuovamente Ioan per Roma in Vespa per mostrargli i monumenti della Capitale. Roma è osservata da due sguardi di forestieri, diversi ed insieme simili. Gli sguardi che i due protagonisti posano sui quartieri romani del centro storico mentre girano in Vespa attuano una perlustrazione topologica e semiotica della Capitale[50]. In particolare, una scena ambientata a Piazza di Spagna, dove dinanzi alla famosa fontana è parcheggiata una Mercedes, raffigurazione del benessere capitalistico,

[50] Riguardo all'uso registico d'icone generazionali, il giro in Vespa per i colli e i quartieri di Roma capitolina è evocativo dell'uso che Nanni Moretti fa di questo mezzo di trasporto nel film *Caro Diario* (1993).

stimola Ioan a volere parlare di un luogo della sua nazione "più bello di Venezia", dando forma ad uno sguardo semiotico comparativo sullo spazio urbano (Barthes, 1991; Eco, 1968)[51]. Ioan (a Michele): “Quando me la compro [la Mercedez], andiamo in Romania. Ti faccio vedere il posto più bello del mondo. Il Delta del Danubio” (min. 00.45.55). Il dialogo tra Ioan e Michele qui mostra una dinamica che sta per riequilibrarsi, dove la Romania inizia a comparire nel suo valore di nazione con le sue attrattive. La Mercedes, che nelle tre parti del film Ioan insiste a dire di volere acquistare, rappresenta il ponte tra presente e passato, laddove da bambino aveva chiesto al padre se all’arresto del dittatore avrebbero potuto permettersi l’acquisto di questa automobile. I due protagonisti si chinano ad osservare l’automobile, che rappresenta uno *status symbol* sovranazionale. La sua presenza nella scena è simbolica di un punto di incontro tra i due uomini oltre la loro condizione lavorativa e sociale, un veicolo che porta avanti il suo discorso retorico. La Mercedes ha, dunque, una posizione centrale come "unità culturale" (Eco, 1984: 107-108) di una più ampia struttura cognitiva che interconnette i due protagonisti con gli spettatori nella rete di significati della conoscenza comune del mondo.

In una scena successiva, la perdita improvvisa del lavoro di Michele e Ioan porta i personaggi a sentirsi ancora più vicini. Michele annuncia di essere stato licenziato e Ioan, esperto meccanico, che già lavora presso un *garage* dove è pagato ad ore porta con sé Michele ad incontrare il suo datore, con la speranza di riuscire a fargli avere qualche ora retribuita in nero. Mentre camminano affiancati lungo dei binari, Ioan suggerisce a Michele di fingersi romeno: “Basta che non parli, che fai finta che non capisci” (min. 00:52:49). Con una retorica inversa, in questa sequenza, l'essere straniero è un vantaggio. Nei contesti dell'assoldamento illegale di mano d'opera, infatti, lo straniero clandestino, che si aspetta di essere sottopagato, e che tollera perfino di essere denigrato sul piano personale per la sua nazionalità, sa, tuttavia, che sarà preferito agli italiani e considerato competitivo sul piano dei più bassi salari che è disposto ad accettare. In questa parte del film, pertanto, Ioan diventa la cartina al tornasole dell'avversione degli italiani verso i migranti che tolgono loro il lavoro.

[51] Per il concetto di sguardo semiotico sulla città, si veda il saggio di Barthes dal titolo “Semiologia e urbanistica” (1991). Cfr. anche la sezione C de *La struttura assente* di Eco (1968).

Mentre il personaggio di Ioan si fa largo a Roma nei settori dove sa di essere impiegabile in nero, Michele decide di sbarcare il lunario con lavoretti solitamente riservati agli extracomunitari come quello del "lavavetri". In una scena, girata in esterna ad una pompa di benzina, Amoroso ricorre alla satira per rappresentare la meschinità degli italiani che si mostrano ostili agli stranieri sulla base di stereotipi etnici. Michele e Ioan, muniti di secchio e straccio, si danno da fare a lavare i vetri di un'auto, ma vengono insultati dal padrone della vettura che li crede degli extracomunitari e li attacca con insulti xenofobi (min. 00:54:00)[52]. Michele, reagendo all'attacco, rovescia interamente sulla testa dell'uomo il secchio con l'acqua sporca. A questa aggressione, segue una comica corsa attraverso i campi dove Ioan e Michele sono inseguiti dal rozzo padrone dell'autovettura, dalla sua compagna, e da un gruppo di italiani, tutti intenzionati a picchiarli[53]. La fuga dei due amici si conclude nei pressi dell'Acquedotto Romano. Una carrellata a seguire mostra Michele e Ioan che si stagliano nella calura estiva del tramonto contro lo sfondo di un paesaggio di periferia. Amoroso così giustifica questa sequenza:

> Il sottoproletariato italiano teme che il romeno possa rubargli il lavoro, ma è chiaro che siamo noi a sfruttare i romeni. Ci sono forze politiche che cavalcano questo problema. In realtà, in caso di disoccupazione, per me c'è una identità tra il ragazzo disoccupato italiano e il disoccupato romeno: era quello che volevo dimostrare nel film" (Amoroso/Ippolito, 2014).

La citazione mostra chiaramente la dimensione di impegno civile del film nel suo essere critico nei confronti del paese di arrivo e protettivo verso lo straniero migrante. La ripresa dei due amici che corrono affiancati mentre il paesaggio scorre veloce intercetta un elemento vistosamente simbolico – la cupola di San Pietro – indice di una egemonia che sovrasta questo genere di antagonismi. La corsa termina in un campo incolto, delimitato da una rete dove, gettandosi a terra tra l'erba secca, Michele e Ioan iniziano a riflettere sulla loro condizione esistenziale. Inizia, con questa parità raggiunta, uno scambio più evidente di sguardi dialogici. Il crescere della solidarietà è reso non solo

[52] Questa sequenza è attinente a *La ballata dei lavavetri* (1998) di Peter Del Monte, regista di un film sulla migrazione dall'Europa dell'Est, la Polonia, con tematiche di mancata integrazione, intolleranza e sfruttamento.
[53] Pietro Basso, in *Razzismo di Stato* (2006), suggerisce l'esistenza in Italia di una xenofobia pianificata dai governi di destra, avversi all'immigrazione (Basso, 2006:114).

dalle riprese dinamiche nelle disavventure quotidiane, ma da scene imperniate su attimi di pausa meditativa e sui dialoghi. In questa sequenza, dall'ampia panoramica, accentuata dal lento movimento di macchina a scoprire lo sfondo di alcune rovine antiche, la mdp inquadra un dettaglio di una formica. L'insetto cerca di allontanarsi dalla mano di Michele che ne ostacola la fuga con un rametto, mentre l'uomo rivolgendosi a Ioan, ma parlando anche della sua condizione, riflette sulla paura di morire di tutti gli esseri viventi, quel timore che l'incontro con lo sconosciuto acuisce (Lotman, 1990).

La lunga sequenza delle peregrinazioni dei due amici si chiude con l'inquadratura della strada deserta dove Michele e Ioan avanzano verso la mdp sotto il chiarore di una luna posta a sinistra del quadro sul profilo scuro dei colli romani. Il quadro sottolinea una dimensione metafisica di unione dell'umano con i grandi simboli della storia e del mito. L'andatura lenta dei personaggi ripresi in figura intera, mentre avanzano in posizione simmetrica su una linea diagonale rispetto all'obiettivo di ripresa, consente di osservarne le somiglianze. Il senso di unione, nella solitudine, è accentuato dal suono diegetico dei passi, dai rumori di ambientazione e dall'abbaiare lontano di un cane.

L'intreccio lineare della reciproca scoperta tra i due uomini si complica a partire dall'incontro fortuito di Ioan con Laura, una fotografa milanese quarantenne, conosciuta per strada. L'attrazione tra i due è immediata: Laura, visibilmente colpita dalla bellezza fisica del biondo straniero, lo seduce e gli chiede di seguirla al Nord. Il punto di svolta della vicenda amicale tra l'italiano e il romeno è dato, dunque, dall'arrivo di un elemento perturbativo: una *love story* eterosessuale. Ioan approfitta di questo nuovo incontro per lasciare la casa di Michele e spostarsi da Roma a Milano nella capitale della moda dove la fotografa gli trova lavoro come modello. La lunga sequenza ambientata a Milano, costruita su sintagmi a-cronologici, indicativa di come il caso fortuito (McKee, 2006: 53) possa rovesciare le sorti di un individuo, fa luce anche sulla strumentalizzazione dell'umano da parte del mondo degli affari. Per Ioan, quest'occasione rappresenta un mutamento decisivo di rotta migratoria, tuttavia, siccome nel tempo della vicenda filmica la Romania non è ancora entrata nell'UE, Ioan non si sente ancora a suo agio. Milano e Bucarest qui rappresentano poli di una vistosa differenza di

benessere e possibilità di lavoro. Il salto di qualità e tenore di vita è reso da un montaggio veloce, alternato a scene con forti contrasti cromatici, con un effetto antinaturalistico che riproduce il flusso della vita e delle relazioni negli ambienti dell'industria del vestiario.

Nella sequenza girata in una *hall* dove sta svolgendosi una sfilata di moda, si notano assembramenti di fotografi, pubblico, stilisti e modelli in passerella contro sfondi luminosi. Il nuovo abbigliamento elegante di Ioan non muta la sua condizione spaesata ripresa per lo più in primo piano. Tra Laura e Ioan si avverte, infatti, lo spartiacque del loro diverso *status* sociale. Mentre Ioan si integra nel nuovo contesto mondano milanese, il montaggio parallelo rivela come le cose vadano male per Michele, il quale, senza lavoro, non è più in grado di provvedere a se stesso. Passando dalla condizione di clandestino ai margini di Roma a quella del "Cover-Boy" nel cuore di Milano, il romeno esule entra di getto nella società capitalistica italiana di cui aveva sentito parlare dai *mass media* romeni. Ma questo incontro è destinato a rivelare un fondo di incomunicabilità culturale tra la spregiudicata fotografa milanese ed il romeno che si trova nella necessità di proteggere la sua identità e provenienza.

La relazione di Ioan con Laura si interrompe bruscamente nel momento in cui il ragazzo si accorge che l'artista ha sfruttato un suo nudo scattato in intimità per ricavarne un manifesto pubblicitario a sfondo storico-politico, nello stile di denuncia di Oliviero Toscani veicolato attraverso le foto ideate per le campagne pubblicitarie della marca Benetton. Il *poster* rappresenta Ioan con le mani in alto mentre è sotto il tiro del fucile di un soldato con uniforme ed elmetto. Rispetto all'operazione di iconizzare eventi storici e sociali drammatici per uso commerciale, parlando del messaggio politico, Amorosodichiara:

> Secondo me il cinema deve avere un ruolo politico nel senso puro del termine: deve fare cambiare un poco il pensiero. Se vado a vedere un film ed esco esattamente come ero, è una esperienza inutile: è chiaro che il cinema ti deve cambiare, come fa la letteratura (Amoroso/Ippolito 2014).

Amoroso affronta la questione dell'impegno e nel suo film introduce molti spunti metacritici per intervenire sull'idea che possa esservi un antagonismo tra etica ed estetica. Le sue osservazioni

riguardo all'attuale popolarità e diffusione delle storie di immigrazione come genere, già diventato maniera, fanno riflettere sulla differenza tra opere prodotte, da una parte, con un occhio agli incassi al botteghino e, dall'altra, ideate con un'attenzione alle implicazioni politiche e sociali del messaggio.

La fotografa Laura abusa del suo amante straniero, manipolando la sua immagine ai fini della comunicazione mediatica con la provocatorietà dello *slogan* "Wear the Revolution" in contrasto con la marca "Exile".[54] Questa operazione è realizzata all'insaputa di Ioan, in tal modo destabilizzando la fiducia reciproca. Il montaggio che la fotografa realizza, stabilendo un ponte tra passato e presente, modernità e memoria, estetica della proposta commerciale e realtà dell'esperienza, è vissuto da Ioan come un abuso alla sua dignità umana. Il cambiamento che si determina nel racconto dopo la rottura del rapporto sentimentale conferisce una svolta decisiva al viaggio migratorio del giovane romeno.



Figura 5: Manifesto "Exile"

Nel manifesto, le parole "exile" e "revolution" contrastano vistosamente perché connesse dall'imperativo "wear", con possibili implicazioni derisorie.

In questo ordine compositivo, Ioan rappresenta il corpo sociale della rivolta civile. Per quanto attiene

[54] Nella storia di migrazione di Matteo Garrone, *Ospiti* (1998), che presenta come protagonisti una coppia di albanesi migrati a Roma, guardati con sospetto dagli altri personaggi della storia, il vero razzista è un ricco fotografo italiano, residente ai Parioli (Corrado/Mariottini, 2013: 101-145).

all'effetto visivo della foto in bianco e nero, si nota il contrasto cromatico dello slogan “Wear the Revolution” posizionato sotto il marchio rosso dominante della marca “Exile” (esilio, indossa la rivoluzione). Per Ioan vedersi posto sotto il tiro del mitra è evocativo dell’uccisione di suo padre per mano dei cecchini del dittatore romeno. Il ragazzo riscontra nell’immagine composta dalla fotografa dei significati dolorosi, che hanno radici nella sua esperienza personale traumatica della dittatura e della guerra civile.

L'operazione pubblicitaria spregiudicata di Laura pone, nella terza parte conclusiva del film, un problema etico. Il mondo dell’arte, la realtà allusa e lo spettatore qui interagiscono in maniera profonda, culturale, ideologica ed emotiva. Amoroso ha precisato:

> [La foto] è stata ripresa da una foto reale fatta durante la rivoluzione romena del 1989. Al posto del ragazzo nudo c'era un cittadino. La foto è stata realizzata con la mia regia (c'è anche un filmato) in una zona centrale di Bucarest durante le riprese del film. Il militare è il cognato di Eduard Gabia, il protagonista del film. A terra c'è un figurante. Sono stati realizzati pochi scatti: la polizia ci ha bloccati perché l'attore era nudo. La frase "Wear the revolution" è mia così come il finto brand “Exile” […] questa foto per me rappresenta un po’ l’anima stessa del film (Amoroso/Ippolito, 2014).

Risentito dalla violazione della propria dignità, Ioan lascia l'amante e si allontana dalla Milano degli affari con l'intenzione di ritornare a Roma da Michele. L'automobile ed il cellulare, visibili in questa scena ambientata nell'abitacolo dell'autovettura, sono qui simboli del benessere capitalistico conseguito dal migrante, lavorando come modello. Tuttavia, la decisione di Ioan è di abbandonare l'Italia. La sua speranza è convincere l'amico a mettere in pratica il progetto “Ioan e Michele” e partire insieme per la Romania così come accadde ad Amoroso ed Eduard. La vicinanza del regista all’amico romeno realmente conosciuto si traduce nella costruzione cinematografica di un incontro omofilo in cui l'effetto dello sguardo dialogico introduce un rispecchiarsi anche fisico ed emotivo tra i due personaggi, che rimane delicatamente sottinteso. Mentre guida in direzione di Roma, Ioan chiama con il cellulare Michele: il telefono squilla a lungo nell'appartamento in penombra, ma Michele non risponde.

L'ultima scena ambientata al porto presenta dinanzi agli occhi di Ioan un paesaggio freddo ed

un orizzonte vago oltre il molo, che rende il rimpatrio forse solo ipotetico o temporaneo. La prospettiva è indicativa del ritorno in atto verso la Romania per un rimpatrio motivato dalla nostalgia per un luogo che il migrante teme di avere perduto. La mdp riprende il luogo in direzione dello sguardo di Ioan, ma i suoi pensieri rimangono taciuti e così la triste sorte del compagno italiano di disavventure, Michele.

3.3. Conclusioni

In questo primo capitolo di analisi filmica, si è mostrato come, in *Cover-Boy: l'ultima rivoluzione*, il regista abbia stabilito dei forti legami interculturali tra il viaggio migratorio di Ioan, costruito attraverso procedimenti di memoria identitaria, storica e familiare, e la cruda realtà dell'Italia in cui il migrante approda. L'analisi ha evidenziato il passaggio contrastivo tra il passato della vita in Romania ed il presente vissuto in città italiane di turismo e *glamour* o in metropoli industrializzate immerse nel capitalismo dell'Europa occidentale. Il movimento da una nazione all'altra è stato interpretato come l'espressione stessa dello sguardo semiotico di Ioan su Roma che stimola il desiderio in Michele di fare lo stesso, realizzando un proprio viaggio migratorio verso la Romania dove spera di rifarsi una vita e salvarsi. Il ritorno in Romania, programmato da Ioan e Michele nella parte centrale del film, mette insieme immigrati romeni e precari italiani all'interno di una prospettiva di alienazione e sofferenza comune. Si è fatto riferimento, nello specifico, all'uso di materiale televisivo proiettato dai media durante il crollo del regime ed al manifesto pubblicitario "Exile", che riporta al presente l'uccisione di civili a Bucarest durante la rivoluzione del 1989. Le riprese memorialistiche che ritraggono il padre del migrante Ioan mentre viene ucciso dai cecchini del dittatore hanno messo in relazione il presente con il passato tragico, creando un'interrelazione che va nella direzione di una conoscenza reciproca tra gli spettatorati dei due Paesi. Lo sguardo dialogico in *Cover-Boy* è venuto delineandosi tramite l'uso di immagini ed oggetti con valenza iconografica, che rappresentano i valori della nazione ospitante, tra cui alcuni antichi – un gladiatore, l'acquedotto romano, il Colosseo – ed altri moderni – un piatto di spaghetti, la Vespa, la Mercedes. Di fianco al

tema della migrazione di Ioan, mantenuto tra speranze e delusioni, l'epilogo lascia riflettere su come la società italiana reagisca negativamente alle ondate migratorie. Vittima di discriminazione, l'esperienza di Ioan non è da considerarsi una sconfitta unicamente sua. Amoroso precisa:

> Quello che volevo dire nel film, è che per me non c'è nessuna differenza tra un ragazzo romeno che vive in Italia per cercare lavoro e un ragazzo italiano che ha gli stessi problemi, qual è la differenza? Per me sono due entità puramente paritarie, non esiste la differenza, ed era questo che volevo dimostrare nel film (Amoroso/Ippolito, 2014).

Determinando il fallimento di due aspettative di futuro, Amoroso riesce a fare forma alla speranza del contatto umano, e approfondisce il suo metadiscorso sulla *fiction* come organizzazione di una proposta di mondo da cui può anche emergere la verità. *Cover-Boy*, infatti, stabilendo un dialogo tra passato e presente della migrazione, porta la storia di Ioan sullo schermo e la offre alla riflessione critica di chi osserva il suo viaggio, ma senza la pretesa di fornire soluzione. La sua diversità rimane tale, ed è per questo che rimpatria. In *Bucarest - Roma. Capire la Romania e i rumeni in Italia*, Norman Manea sottolinea i particolari legami che intercorrono tra migranti romeni e cittadini italiani:

> Lo straniero è sempre stato percepito come diverso, spesso come una sfida, talvolta persino come una minaccia esplicita che mette in pericolo tutto ciò che la tradizione sedentaria ha strutturato come convenzione pubblica e unificante, come emblema nazionale. [...] (Ma) non sempre lo straniero è totalmente straniero. Ciò appare particolarmente vero nel caso dei romeni, i latini dell'est e dei loro cugini, gli italiani. Ci sono, nel bene e nel male, molte caratteristiche comuni – buone e non così buone – che possiamo trovare in entrambi i popoli e ciò non avviene per caso. Il talento artistico "genetico" di entrambi i popoli è sempre in stridente contrasto con la vita politica burlesca e spesso corrotta in entrambi i paesi. In entrambi i luoghi il passato ritorna nel presente (Bajani e Perrotta, 2011: 6-7).

Ne risulta che l'incontro/scontro tra cultura di partenza e cultura di arrivo sia stato anche qui presentato, come urto tra civiltà che raramente pervengono ad un autentico incontro. Uno dei meriti di questa storia è anche sollecitare lo spettatore a condividere sogni infranti attraverso il filtro della memoria personale e storica dei due protagonisti (O'Healy e Bardan, 2013: 69-74). La spinta della delusione e della rabbia induce un ripensamento sulle ragioni di migrare fabbricate su un progetto utopico. L'epilogo si connette a quanto osservato da Roberto Saviano: "guardare l'immigrazione

come laboratorio di *infelicità,* che nasce da una profonda voglia di felicità. [Io migrante] vado via sperando e quell'andare via è perché sono infelice" (Saviano, 2014).

L'analisi di questo primo film imposta l'argomentazione di questa tesi sullo sguardo dialogico non solo tra registi, ma tra opere, stimolando una riflessione sulla presenza di una rete di citazioni intertestuali, digressioni temporali, usi didascalici di materiali d'archivio su temi storici e politici che ruotano intorno al soggetto principale della migrazione transeuropea.

CAPITOLO 4. IL VIAGGIO DELL'IMMAGINAZIONE

"Ogni migrante ha i suoi problemi,
altrimenti se ne starebbe a casa".
Maksim Cristan, scrittore croato

4.1. Introduzione

Lo sguardo dialogico tra cinema italiano e romeno di migrazione ritorna nella seconda opera della rosa dei film selezionati, impegnati nella costruzione di storie di finzione ispirate agli aspetti problematici dei recenti fenomeni migratori. Il *Capitolo 4* identifica l'effetto dello sguardo dialogico come strategia narrativa di cui si è ampiamente discusso nell'introduzione. Questo effetto fa emergere in modo contrastivo i problemi della società contemporanea italiana e romena attraverso la lente del cinema. L'analisi discute come *Francesca* (2009) di Bobby Paunescu utilizzi questo sottile *modus operandi* di interlocuzione per fare in modo che i personaggi italiani e romeni guardino se stessi attraverso gli occhi dell'Altro. È possibile servirsi dello sguardo incrociato in un film non solo quando l'Altro è presente nella storia, ma anche in assenza dell'Altro come, infatti, avviene in Francesca, utilizzando forme di discorsi indiretti a scopo dialogico. L'analisi formale e tematica dell'opera intende dimostrare che l'Italia, sebbene sia nascosta nei diversi elementi simbolici ed iconografici del film, diventa la lente attraverso la quale Paunescu elabora una prospettiva critica verso il suo paese, la Romania.

Francesca e altri film che fanno uso della tecnica dello sguardo dialogico rivelano quali siano i punti di vista dei loro autori sulla condizione del migrante romeno in Italia attraverso l'impiego di tecniche cinematografiche contrappositive. Realizzato con il minimalismo della *Noul Val,* il film rientra nei modelli del genere drammatico e del filone cinematografico esilico e diasporico. Tuttavia, in quest'arena interdiscorsiva, la storia va oltre la rappresentazione del salto nel buio del viaggio migratorio. *Francesca,* un film in cui la protagonista non raggiunge l'Italia, si presenta denso di emozioni duplici e contrastanti tra cui l'ostilità e la compassione, la competizione e la cooperazione, l'intolleranza e l'accettazione che crescono intorno al progetto della protagonista di migrare a

Milano. Il viaggio di Francesca, proprio perché fallisce, rivela molto di più sulla Romania contemporanea che sull' Altrove italiano vagheggiato.

Le rappresentazioni cinematografiche della condizione del migrante attraverso lo sguardo dialogico possono emergere come reazione dei registi alle notizie diffuse per mezzo stampa, radio, notiziari televisivi, documentari o film di finzione. Paunescu ha confermato di aver trovato ispirazione per il suo film sia da episodi realmente accaduti che da opere di altri autori contemporanei. Inoltre, quando lo sguardo dialogico nel cinema di migrazione si costruisce in risposta ad eventi storici o come reazione alle loro rappresentazioni mediatiche, questi elementi vengono posti a loro volta all'interno di un discorso sintagmatico, diventando essi stessi oggetti di una rappresentazione meta-cinematografica, in una sorta di *mise en abyme* filmica. Raccolte da fonti extratestuali, queste informazioni sono puntellate di chiose come il riferimento, ad esempio, ai commenti contro la clandestinità pubblicati sul *blog* di Alessandra Mussolini. Tuttavia, in *Francesca* il problema della clandestinità è superato, poiché la vicenda è ambientata oltre il 2007, data dell'ingresso della Romania in UE. In questo senso, una riflessione va fatta sulla relazione tra tempo del discorso e tempo della rappresentazione. Quello che viene evidenziato da Paunescu è una situazione storica precaria occupazionale in Romania in una società vessata dalla presenza di organizzazioni criminali molto simili a quelle italiane, da cui l'ambizione di Francesca di fuggire verso un futuro migliore.

Nel film, la rappresentazione dei preparativi del viaggio del migrante è complicata da una serie di pre-condizioni sfavorevoli, tra cui il lavoro precario, la classe sociale ed economica dei protagonisti e la mancata consapevolezza culturale dell'identità nazionale del paese di destinazione. Ciascuno di questi fattori è messo in evidenza dallo sguardo dialogico in quanto i pregiudizi e gli aspetti di intolleranza reciproca che rendono più difficili i processi di integrazione avvengono sia tra connazionali sia tra romeni ed italiani.

Nelle interviste video disponibili sul *web*, Paunescu ha sostenuto di avere inteso presentare una prospettiva bilanciata e stabilire una comparazione tra le problematiche socio-economiche e

politiche dei due Paesi (Paunescu/Proto 2009). In questo capitolo si dimostra come questa affermazione sia in realtà una provocazione del regista verso il pubblico. Come discusso qui di seguito, il film attribuisce una prospettiva negativa all'opinione dei romeni verso gli italiani, macchiandola di giudizi italofobici radicali ed offensivi. Allo stesso tempo, il punto di vista italiano nel film, si limita ad essere espresso solo attraverso discorsi indiretti, aneddoti e notizie mediatiche. In *Francesca*, lo sguardo dialogico ha la funzione sottile di sottolineare i problemi e le colpe della società romena: i personaggi sono infatti rappresentati privi di empatia trovandosi intrappolati all'interno di una comunità segnata da un senso di stagnazione collettiva e di infelicità. Questo sguardo offre una prospettiva sull'emigrazione come qualcosa da evitare.

In *Francesca* tutti i personaggi vivono e lavorano a Bucarest senza mai uscirne; il film presenta l'Italia, la nazione *target* per la migrazione romena, solo *in absentia*, attraverso riferimenti verbali ed iconici alla cultura italiana e alla sua celebrata arte ed architettura. L'Italia è, in tal modo, un paese vissuto esclusivamente attraverso i media (la radio, la TV, la stampa ed il cinema sono tutti citati dai diversi personaggi del film) e gli aneddoti popolari. Nonostante l'assenza totale dell'Italia dalla messa in scena, tuttavia, il suo impatto è talmente pervasivo in *Francesca*, che l'omonima protagonista arriva a difendere gli italiani da ogni sorta di accuse ostili anche senza aver mai visitato il Paese o avuto alcun contatto diretto con il suo popolo. La rappresentazione dell'Italia come luogo iconico ed ideale comunica le ragioni per le quali i romeni vi vogliano migrare, ma il film non presenta solo le qualità dell'italianità: piuttosto discute molti dei sui proverbiali difetti che si scontrano con quelli della nazione interlocutrice, la Romania.

Lo sguardo dialogico, in *Francesca*, dunque, si realizza in assenza dell'altro e continua fino alla fine come discorso indiretto. Il film presenta l'Italia proprio in virtù della sua essenza attraverso simboli e segni che compongono la scenografia degli ambienti: Pinocchio, il burattino di legno di Collodi, le autorità politiche come Flavio Tosi e Alessandra Mussolini, le gondole e la laguna veneziana rappresentati in *souvenirs*, foto e quadri. La Romania, per contro, è vista realisticamente mediante la rappresentazione di una comunità di personaggi negativi e stereotipati fatta di ignavi,

sognatori, apatici, disillusi e corrotti, in una carrellata di ritratti non edificanti.

Il problema di rappresentare qualcosa *in absentia* è che ciò che è rappresentato esiste e persiste nei simboli e questi simboli di assenza acquistano una sostanza per diventare poi una presenza nel film (Pulli, 2015: 14). Così, anche se l'Italia non fa la sua apparizione nelle scene, la sua essenza è percepita ovunque all'interno del campo semiotico del film, che è denso di segni, quadri, foto, nomi e codici culturali che rimandano al contesto mancante dell'Italia. Tuttavia, nel film, i simboli si muovono simultaneamente in direzioni opposte. In primo luogo, dopo aver rassicurato la protagonista che il suo paese di destinazione, l'Italia, porta con sé un valore intrinseco, i simboli disseminati del testo filmico suggeriscono che il raggiungimento dell'oggetto del desiderio è in effetti possibile e può essere realizzato. Allo stesso tempo, questi simboli mostrano al pubblico quali siano i limiti del sogno di Francesca. I mali e le complicazioni che la protagonista incontra in Romania sono mostrati attraverso la retorica contrastiva impiegata, in grado di esporre la natura spinosa e dialettica della migrazione.

La funzione dello sguardo dialogico nel contesto della *mise-en-scène* del film di Paunescu esamina le strategie con cui il regista propone la forte caratterizzazione di Francesca, laddove la protagonista, entusiasta aspirante migrante, appare invulnerabile al contenuto degli aneddoti scoraggianti dei suoi connazionali romeni sul tema del migrare in Italia. La dimensione utopica dell'avventura migratoria così come la vive questa protagonista dal carattere forte e volitivo e insieme molto complesso e contraddittorio si scontra con i pregiudizi anti-italici dei suoi attanti. Infatti, il sogno di migrazione di Francesca è considerato dai suoi parenti come una sorta di tradimento della patria ed una forma di prostituzione simbolica. Il punto di vista polifonico sull'Italia che Paunescu costruisce, offre molti spunti di riflessione sull'impiego dello sguardo come metodo cinematico dialogico.

In un'intervista del 2009, il regista ha ricordato un'esperienza personale che ha ispirato l'ideazione della sceneggiatura:

Ho vissuto a Milano per molto tempo, poi sono andato all'università a Lugano. Nel

> 2007, i romeni in Italia erano diventati improvvisamente tutti ladri e criminali. Ho suggerito di fare un film su questo tema a Cristi. Abbiamo iniziato a pensarci a novembre 2007, e poi ho scritto la sceneggiatura ad aprile 2008 (Paunescu, 2009a).

In merito a questa precisazione autobiografica, Paunescu chiarisce di avere fatto in modo che il pubblico italiano *veda* cosa ci sia dall'altra parte dello schermo, in Romania. L'opinione di Paunescu si desume, in effetti, dai pregiudizi anti-italici che i tre antagonisti del progetto migratorio esprimono per dissuadere Francesca dal lasciare Bucarest, volendo anticipare i pericoli che potrebbe incontrare, persistendo nel suo intento. Infatti, i dialoghi di Francesca con il padre, la direttrice ed il padrino costruiscono uno scenario di pregiudizio abbastanza eloquente, in cui i romeni reagiscono negativamente alle notizie che presentano l'Italia come una nazione del *sex-trafficking*.

Il film di Paunescu sottolinea che la possibilità di trasferirsi in un Paese dell'UE con un documento valido, risiedervi e svolgervi un lavoro a pieno diritto è soggetto agli ostacoli posti dai pregiudizi interetnici e dalle discriminazioni interne della stessa nazione di partenza. Il paradigma contrastivo, qui descritta come sguardo dialogico, è utile a Paunescu per prospettare al pubblico, di entrambe le nazioni, quali siano le situazioni sfavorevoli alla partenza della protagonista: ostacoli che rivelano mali endemici sia della Romania, sia dell'Italia come nazione ancora priva dei presupposti per la corretta integrazione dei romeni migranti.

4.2. Approcci stilistici

La storia di *Francesca* si avvicina alla tradizione del cinema europeo sia da un punto di vista tematico sia estetico. Paunescu sembra avere tratto ispirazione, da una parte, dai registi del Neorealismo italiano, per quanto riguarda il suo interesse a rappresentare le dure condizioni economiche e morali di una Bucarest in declino, e, dall'altra, dalla *Nouvelle Vague*, per i risvolti inquietanti ed enigmatici della storia e l'aria di mistero che, ad un certo punto, inizia a circondare la condotta di Francesca.

In occasione della premiazione del film al Festival Internazionale del Cinema di Venezia del 2009, in risposta alla domanda se il suo stile fosse in debito verso il Neorealismo, Paunescu ha sottolineato che, se un'influenza può essere riconosciuta, questa opera sul piano teorico e non

stilistico, come si evince dai lavori di altri registi della *Noul Val* (Paunescu, 2009b)[55]. In un'altra intervista dello stesso anno, Paunescu ha evidenziato i nessi della *Noul Val* con il Neorealismo, individuabili nella rappresentazione del duro contesto sociale ed economico della Romania post-regime:

> Oggi, i registi [romeni] hanno trovato il coraggio di raccontare le difficoltà della propria nazione esattamente come scrittori e registi italiani, partecipi della corrente del Neorealismo fecero durante la Seconda guerra mondiale e nell'immediato dopoguerra. Naturalmente non tutti sono contenti del fatto che il mondo intero sia consapevole dei nostri problemi, ma la gente sta iniziando ad andare al cinema. Come sai, durante gli anni '90 i cinema erano chiusi. Insieme ad altri registi, mi sto battendo per risvegliare questa forma artistica culturale e aiutarla ad essere vista (Paunescu/Proto, 2009).[56]

Qui Paunescu fa riferimento agli elementi di cinema d'autore che presentano il duro contesto sociale ed economico della Romania post-regime attraverso l'utilizzo di uno stile cinematografico minimalista. Lo stile minimalista, che Pop, nel capitolo "Aesthetics of the New Wave Cinema" , ha definito teoricamente nel dettaglio come austero, semplice e realista (Pop, 2014: 42-73), è presente anche nelle cinematografie dei suoi colleghi romeni, tra cui si annoverano Andrei Ujica, Calin Peter Netzer, Corneliu Porumboiu, Tudor Giurgi, Radu Muntean e Radu Jude, che hanno partecipato a varie edizioni del festival "Making Waves: new Romanian cinema", a New York e all'annuale "Romanian Film Festival in London", a Londra. Nel film di Paunescu, come nei film di altri autori della *Noul Val* impegnati a svelare le controversie della storia tormentata della Romania durante e dopo il regime comunista, i drammi sociali sono colorati di una dose di ironia autoriflessiva, utile a rappresentare i confini di ciò che era effettivamente inaccessibile prima del 1989 in un'epoca antecedente alla caduta del Muro di Berlino[57].

---

[55] Nel volume *Romanian New Wave Cinema*, Pop afferma che il cinema romeno sperimentale degli ultimi dieci anni possa essere considerato un cinema *non-mainstream* con debiti nei confronti del Neorealismo, la *Nouvelle Vague* e il "kitchen sink realism" inglese del secondo dopoguerra. Molti dei nuovi film romeni tendono a rappresentare scene di domesticità della classe operaia in aree industriali povere e sottosviluppate.

[56] Jay Weissberg è stato il primo critico ad evidenziare dei tratti stilistici e tematici in comune tra i nuovi registi romeni, a partire da *Moartea Domnului Lazarescu* (2005) di Puiu, vincitore di 'Un Certain Regard' al Festival di Cannes e *A fost sau n-a fost?* (2006) di Corneliu Porumboiu (Weissberg, 2010). Weissberg ha notato elementi intertestuali in *Cum mi-am petrecut sfârşitul lumii (2008)* di Mitulescu e *Eu când vreau să fluier, fluier* (2010) di Serban (Bergan, 2008).

[57] Nell'articolo "On the New Romanian Cinema*"*, Marina Kaceanov sostiene che il cinema romeno si avvicini sia al Neorealismo italiano sia alla *Nouvelle Vague* francese per quanto riguarda i tratti stilistici e le corrispondenze tematiche,

Come accade nelle storie di altri autori della *Noul Val*, Paunescu offre uno spaccato realista della Romania che lascia intravedere i drammi della sua nazione, evidenti nel film *Moartea domnului Lăzărescu* (2005) di Puiu, che tratta dei problemi del sistema sanitario romeno e *Eu când vreau să fluier, fluier* (2010) di Serban, di cui si discute nel *Capitolo 5*, un film che presenta la storia di un giovane criminale la cui madre è emigrata in Italia. Il forte spirito di denuncia del regista porta sullo schermo i mali sistemici della Romania, mentre addita i difetti dell'Italia. La storia in *Francesca* si sviluppa attraverso un senso di progressivo declino. Parlando della sua preferenza per uno stile obiettivo, realista e minimalista, Paunescu chiarisce:

> È più importante mostrare un'intera scena piuttosto che concentrarsi sui sentimenti dei personaggi attraverso i primi piani. [...] Volevo tenermi a distanza per osservare la realtà com'è, e riprodurla in modo oggettivo. I miei personaggi subiscono un intenso *shock* emotivo; molte cose accadono nelle loro teste. Volevo contrastare questa agitazione con uno stile asciutto e distaccato (Paunescu/Proto, 2009).

L'autore sostiene che lo stile minimalista ispirato al Neorealismo italiano gli abbia consentito di effettuare un distacco stilistico dal flusso delle emozioni nella storia, mantenendo la macchina da presa fissa in una ambientazione interna e a netta distanza dagli attori fino al punto da eliminare completamente la presenza dei primi piani nel film. I protagonisti del cinema romeno sono spesso collocati dai cineasti in ambientazioni interne ad esempio in cucina, intorno ad un tavolo, o in edifici pubblici, come si vede in *Francesca*, *Moartea domnului Lazarescu* (2005) di Puiu o *4 luni, 3 saptamâni si 2 zile* (2007) di Mungiu. In *Francesca*, lo sguardo dialogico, fisso sulle sequenze di dialogo riprese in interna, mette in evidenza che per i personaggi romeni non c'è scampo o via di uscita. I personaggi del film contribuiscono a comporre una visione polifonica ovvero un *collage* di idee sulla migrazione, che stimola a domandarsi quale sia l'opinione dell'autore. Ciascun personaggio della storia rappresenta una prospettiva diversa ed illustra i pro e i contro dell'esodo dei romeni alla volta dell'Italia del benessere, in cerca di un lavoro remunerativo e di prospettive di vita migliori. Lo

ma con un tocco in più di sarcasmo dissidente. Kaceanov ha sottolineato che il regista Radu Jude, assistente alla regia di Cristi Puiu, nel film *Moartea domnului Lazarescu* (2005), non ritiene che questo nesso con il Neorealismo sia significativo nel cinema romeno precedente al Terzo Millennio, ma sottolinea che la "*Noul Val* sta recuperando il tempo perso" (Kaceanov, 2008).

scontro tra le due posizioni implica la presenza di due tipologie principali di personaggi o figure tipo. I personaggi onesti e positivi – gli amici di Francesca, Emmanuel e Fata e sua madre Ana – vedono la migrazione come un sogno da realizzare a tutti i costi e fungono, dunque, da attanti, offrendole un supporto concreto. Il sostegno emotivo all'avventura di Francesca viene principalmente dalla madre con cui vive e che le ha tramandato il sogno di migrare. Nel frattempo, l'altra parte della sua famiglia (quella divorziata) si oppone categoricamente al suo piano di avventurarsi in Italia da sola.

Gli antagonisti, padre e nonno, la direttrice e il padrino, presentano una prospettiva oppositiva che si evince nel film attraverso lo sguardo dialogico. I personaggi che vedono il progetto di Francesca come un futuro fallimento presentano allo spettatore una possibile versione di ciò che gli italiani davvero pensano dei romeni, e di ciò che i romeni in effetti pensano degli italiani. È soprattutto il padre di Francesca ad opporsi ideologicamente al progetto della figlia di accettare un lavoro in Lombardia, ritenendo che gli uomini italiani siano inaffidabili e xenofobi nei confronti dei migranti romeni. Entrambi i personaggi citano i notiziari televisivi e le memorie di guerra per evidenziare in quale terribile squallore italiano potrebbe andare a finire Francesca. La forte prospettiva dicotomica, posta nel cuore della famiglia di Francesca, mette in luce il sentimento di ambivalenza che molti romeni nutrono nei confronti dell'Italia come meta di migrazione. Con toni ironici, il regista bilancia le rappresentazioni di sfiducia del padre e del nonno di Francesca con le opinioni positive degli altri personaggi di supporto, rivolgendo l'attenzione della storia alla battaglia ideologica dei personaggi principali[58]. Le opinioni dei personaggi si interconnettono attraverso la ferma risoluzione di Francesca. Così, il padre di Francesca critica la madre ed è a sua volta criticato dal padrino, il quale è detestato dalla madre di Francesca, che lo presenta come il più corrotto di tutti. Adottando la prospettiva teorica di Bakhtin sulla presenza nelle opere di un elemento di polifonia come interazione di diversi punti di vista e di linguaggi anche non ufficiali interni alla narrazione, Cesare Segre ha notato: “Questo incrociarsi e sovrapporsi di voci si verifica spesso nel discorso autoriale, come se

[58] Tra questi due gruppi e prospettive antagonistiche, il coprotagonista Mita, migrante dalla Moldavia e partner di Francesca, è invece l'inetto che cade in un vortice di scelte sbagliate fino a restarne vittima.

l'enunciatore avesse alternato le diverse visioni, confrontandole frettolosamente, con effetti più ironici o smitizzanti" (Segre 1991: 5). Segre conferma l'ipotesi di un effetto di polifonia come espediente con cui l'autore dissemina la sua visione in uno o più personaggi e questo sembrerebbe accadere in *Francesca*. Anche lo sguardo dialogico, come effetto di un discorso, o come tecniche di ripresa e montaggio costruite nei modi del discorso, può veicolare una prospettiva tra poli contrastanti che guardano verso una questione comune.

Il movimento della mdp e l'angolazione delle inquadrature determinano il punto di vista autoriale di Paunescu. I lunghi piani sequenza catturano le attività quotidiane dei personaggi con una ripetitività ritualistica. La mdp fissa riprende i protagonisti intenti nelle azioni quotidiane. Il film aderisce ai canoni del minimalismo per l'illuminazione piatta, il suono di presa diretta, l'impiego di lunghe panoramiche esplorative e l'uso di campi totali a camera fissa dal tono impersonale e silenzioso. Sebbene la mdp rimanga immobile sul treppiede, il regista sceglie di adottare uno stile immediato per riprendere gli eventi nel momento in cui si svolgono nelle strade e negli appartamenti grigi di Bucarest. Nelle sequenze di dialogo, i diversi personaggi del film, che hanno personalità divergenti e punti di vista radicalmente opposti, sono collocati l'uno di fronte all'altro mentre partecipano ad una disputa dialettica sul tema della migrazione.

L'intenzione del regista di rimanere imparziale verso questa dualità si percepisce dal mancato utilizzo della tecnica del campo e controcampo. Nessun personaggio è, infatti, mostrato mentre guarda l'antagonista dal proprio punto di vista. Piuttosto, i personaggi sono ripresi solo attraverso campi lunghi e campi medi – con delle inquadrature a due e a tre – e attraverso lunghi piani sequenza, mentre sono impegnati in discussioni accese sugli stereotipi italiani e romeni. La totale mancanza di primi piani impone un certo grado di distanza tra lo spettatore e i personaggi rappresentati nella scabra *mise-en-scène*. Inoltre, Paunescu si avvale della strategia visiva e narrativa dell'inquadratura di ambientazione per contestualizzare le scene. Pertanto, le carrellate e le inquadrature di ambientazione sono utilizzate dal regista per presentare la scenografia in cui Francesca e Mita sono

ripresi mentre si spostano da un edificio all'altro nelle strade di Bucarest.

Lo sfondo urbano della città contribuisce in modo dinamico a creare un flusso lineare che collega gli esterni con gli interni, risolvendo il senso di stagnazione caratterizzato dall'immobilità conferita dalle scene di dialogo, girate solo ed esclusivamente negli spazi chiusi. Questa tecnica si nota già all'inizio del film: Francesca è ripresa attraverso una serie di inquadrature di ambientazione, mentre si sposta rapidamente da un luogo all'altro – in metropolitana, per strada, sugli autobus affollati e sui taxi. Questo movimento allude alla condizione di mobilità del migrante. Le scene ambientate negli interni sono altresì centrali all'approccio stilistico di Paunescu e sono girate in tre ambientazioni domestiche principali: l'appartamento di Mita, l'appartamento di Francesca e l'appartamento del padre di Francesca. Lo squallore di questi locali in affitto offre allo spettatore una serie di dettagli visivi che aiutano a comprendere quali siano le condizioni economiche di questi personaggi. Le inquadrature in strada presentano Bucarest come una città desolata e degradata. Gli abiti dei protagonisti sono modesti e quasi *démodé* e suggeriscono un ritardo del mercato romeno rispetto all'Europa occidentale.



Figura 6: Mita rientra a casa

Come in altri film di autori della *Noul Val*, anche in *Francesca* la mdp a spalla crea un senso di

istantaneità dei movimenti dei personaggi nello spazio scenico: i piani sequenza rappresentano i contenuti verbali e visivi della storia senza mediazioni. La mdp riesce ad accedere agli spazi domestici in modo indiscreto e, tuttavia, l'interiorità dei personaggi rimane ambigua. In *Francesca*, il *continuum* narrativo si radica negli elementi diegetici del film: dalle ambientazioni piatte, alle scene dei dialoghi aggressivi, orchestrate per riprodurre la realtà in modo oggettivo. L'assenza del suono non-diegetico conferisce autenticità al contesto.

Lo stile minimalista del montaggio mette in evidenza la condizione umana nella sua più totale desolazione. In tutto il film, gli stacchi sono minimi. Il ritmo delle riprese e del montaggio rappresenta Francesca nei suoi molteplici aspetti caratteriali, esprimendo così l'idea che il suo viaggio sia complesso, segnato da un inizio e da un finale indefiniti. Ciò significa che il regista non usa mai la soggettiva, una pseudo-soggettiva o il campo e controcampo. Questo espediente è evidente nella scena 4, ad esempio, quando Francesca racconta di Pandele a suo padre, prima di averlo incontrato (cosa che accadrà nella scena 6). L'analisi filmica condotta nel *Capitolo 4* esamina questa scena nel dettaglio.

4.3. *Francesca* (2009)

Questa sezione esamina gli espedienti espressivi tecnico-formali attraverso i quali il regista costruisce lo sguardo incrociato tra la Romania e l'Italia. Il *découpage* di cinque scene mostra come tramite l'espediente dello sguardo dialogico tra romeni (in scena) ed italiani (assenti), il regista rappresenti momenti di idealizzazione e demonizzazione reciproca, usando provocatoriamente una serie di stereotipi e luoghi comuni delle due culture a confronto. L'emergere dello sguardo dialogico è esemplificato nelle scene 4, 6, 10, 16, 21, 26[59] e nella sequenza finale di montaggio dalla scena 35 alla scena 40, in cui le due realtà, romena e italiana, sono portate su un piano di aperta contrapposizione. Vale osservare, inoltre, il dualismo della struttura retorico-narrativa, scena per

[59]L'analisi dello sguardo dialogico è qui condotta solo su scene salienti che ne rivelano l'effetto. Si discuteranno in modo più approfondito le scene 6, 21 e 26.

scena, con un'attenzione alle inquadrature, per dimostrare come Paunescu impieghi lo sguardo dialogico per interrogare il fenomeno della migrazione romena da un punto di vista dialettico, che presenti i pro e i contro della migrazione. Questa selezione di scene mette in luce anche la prospettiva dell'autore, che mostra come il film muova verso il suo triste epilogo in bilico tra dramma e satira. Prima di analizzare le scene individuali, questa sezione considera i momenti in cui Francesca e Mita vengono ritratti per la prima volta allo scopo di delineare i profili dei personaggi nel contesto sociale in cui vengono rappresentati, indispensabili per la comprensione della motivazione della protagonista a migrare.

A livello strutturale, il film si districa in quarantasei scene ambientate in sei scenografie diverse, tra cui la casa fatiscente di Mita (scena 1 e 13), l'appartamento di Francesca (scena 2, che mostra il cortile a casa di Francesca), la casa del padre di Francesca (scena 4) e diversi esterni della capitale in cui vivono i due protagonisti. Le riprese esterne, che mostrano il contesto urbano, contribuiscono in modo dinamico a creare dei collegamenti con gli ambienti esterni, cercando di contrastare il senso di immobilità delle scene di dialogo nei quattro angusti appartamenti ed uffici dove si affronta il tema della corruzione dei singoli cittadini e delle istituzioni.

Le prime due scene introducono i personaggi principali all'interno dei loro contesti domestici, l'uno squallido (Mita), l'altro molto modesto (Francesca). Nella scena 1, un campo totale introduce le condizioni di vita desolate di Mita, un trentenne emigrato a Bucarest dalla Repubblica moldava, che vive in un monolocale arredato con un materasso di plastica gonfiabile messo a terra, dei *poster* appesi al muro con la foto di due personaggi iconici, Rocky Balboa e Che Guevara. La scena è ripresa con un'inquadratura fissa, ad angolazione dal basso, che mostra un borsone da viaggio e delle scarpe. Questa ripresa senza stacchi chiarisce che Mita è un migrante in Romania. Per Paunescu, è importante che lo spettatore incontri Mita immerso nel suo mondo che riflette la sua condizione di migrante. Un campo totale mostra l'uomo sdraiato in *boxers* sul materasso gonfiabile mentre è impegnato in una lunga conversazione telefonica con suo figlio e l'ex moglie, rimasti in Moldavia. La conversazione sul cellulare accentua il senso di dislocazione dell'espatriato, che l'ausilio del telefono cerca di

colmare. La stanza squallida e disadorna di Mita comunica la condizione transitoria del migrante e la sua apatia verso la vita. Il dialogo telefonico mette in risalto il sentimento di preoccupazione dell'uomo, che cerca di fare fronte ad obblighi familiari a distanza. Mita dice all'ex moglie che le manderà soldi per il bambino, ma sottolinea di non sapere quando tornerà a casa. Nella scena 2 (Esterno. Notte. 00:01:18), una carrellata orizzontale presenta Francesca per la prima volta, mentre attraversa un cortile buio e cammina di fianco ad un mucchio di sacchi di rifiuti accatastati fuori all'appartamento dove vive con la madre. Questa giustapposizione visiva simboleggia che Francesca si trova in una condizione di deterioramento urbano dalla quale sta tentando di evadere.



Figura 7: Francesca cammina nel cortile di casa

Dal primo scontro verbale, tra la protagonista ed un'anziana signora che pretende da Francesca che le paghi l'affitto, si riconosce che la protagonista ha una personalità forte e non teme scontri frontali per difendere i suoi interessi. Dai dettagli ambientali e dai commenti contestuali si capisce che Francesca ha occupato abusivamente un appartamento nel condominio. Questa circostanza evoca una Bucarest post-dittatura, con appartamenti rimasti vuoti come effetto del processo di demolizione del rinnovo urbanistico programmato dallo stato comunista e mai realizzato (Suditu e Vâlceanu, 2013: 66). Nelle prime due scene, Paunescu stabilisce un parallelismo tra il debole e corrotto Mita, un

agente impiegato nella compravendita di terreni confiscati dal regime e Francesca, una maestra che sogna di aprire un asilo per i figli di migranti romeni in Italia, anche ella pronta ad ingannare per ottenere ciò che le serve. Da un'amica già migrata in Italia Francesca ha ottenuto un contatto che le consentirebbe di realizzare il suo sogno. Ha programmato per questo un incontro con Pandele, un agente che colloca badanti in Italia. Prima di partire, Francesca deve comunicare la sua decisione al padre e racimolare la somma necessaria. La scena 4 (min. 00:04:07 - 00:10:56) è significativa per l'equilibrio narrativo della storia, perché presenta l'Italia come la controparte assente contro cui disquisiscono i personaggi romeni. Questa scena, si svolge in un unico luogo interno (casa del padre di Francesca, 00:04:07) ed espone lo spettatore all'uso della dialettica negativa di Paunescu, che presenta la relazione tra due identità generazionali opposte, all'interno di uno spazio ristretto, senza possibilità di sintesi tra le loro posizioni. In questa scena, il conflitto visivo e verbale tra padre e figlia è sia legato all'età che alle opinioni divergenti; i due protagonisti sono seduti l'uno di fronte all'altra e offrono visioni contrastanti dell'Italia e degli italiani, rappresentati cinematograficamente come segue.

Il personaggio femminile di quest'avventura appare condizionato da molti fattori, tra cui la famiglia. Francesca va a fare visita a suo padre, Ioan, che vive in un modesto appartamento con la sua nuova compagna, Magda, suo figlio e il nonno. Francesca comunica al padre che le è stato offerto un lavoro in Lombardia, ma precisa che prima di accettarlo vorrebbe la sua approvazione. Il padre si oppone con veemenza al progetto puntualizzando che l'Italia è una nazione che umilia lo straniero. Paunescu, qui, presenta le tensioni generazionali tra gli anziani e i giovani, senza alcuna possibilità di incontro tra posizioni divergenti in merito alla scelta di Francesca di migrare in Italia. Padre e figlia trasmettono allo spettatore opinioni stereotipate ed antitetiche sull'Italia e sugli italiani, apprese dai *mass media* o da testimonianze opinabili. In questa lunga scena di dialogo, ripresa a macchina fissa, l'obiettivo puntato sui personaggi sottolinea l'opposizione tra i due punti di vista.



Figura 8: Francesca parla con suo padre

La mdp, lievemente più allineata alla posizione di Francesca all'interno del quadro, dà prevalenza alla sua idea positiva di migrazione. Per ottenere questo risultato, la mdp mantiene l'asse di ripresa perpendicolare alla linea virtuale che unisce i due personaggi. Per aumentare la tensione tra Ioan e Francesca, il montaggio realizza un'assenza quasi totale di stacchi di ripresa. La regia cerca di perseguire uno stile autentico, facendo a meno dell'ausilio della macchina a spalla. Paunescu trascura l'uso di effetti tridimensionali all'interno della messa in scena, rinunciando all'utilizzo della ridotta profondità di campo, una tecnica cinematografica, atta ad isolare i personaggi dallo sfondo del quadro e concentrarsi sulle loro opinioni individuali all'interno di una conversazione. Paunescu usa la crudezza dell'ampia profondità di campo per mostrare i profili spigolosi di due personaggi antagonisti, tenendoli impegnati in una diatriba, l'uno di fronte all'altra senza giungere ad una soluzione reale della questione. L'inquadratura statica mostra un padre che disapprova una figlia che vuole scappare dalla sua famiglia, usando l'Italia per fuggire dal proprio dilemma esistenziale. Mentre i dialoghi mettono in risalto i punti di vista dei personaggi sull'Italia, le inquadrature enfatizzano le loro diverse capacità di argomentazione e i loro stati d'animo. Il piano sequenza, ripreso a mezza figura, non solo conferisce un senso d'improvvisazione sul progresso della storia e la durata dei suoi eventi reali, ma sottolinea la sensazione di solitudine ed isolamento dei personaggi, intrappolati nel

loro dibattito contro gli italiani. Sebbene Paunescu abbia insistito sulla veridicità delle circostanze, bisogna ricordare che la realtà ha una sua fragile posizione all'interno del soggetto di una *fiction*. Se a livello ipotetico la mdp non si muovesse sull'asse dei 180 gradi, suggerendo la presenza di un regista dietro l'obiettivo, le inquadrature, come costrutto, stabilirebbero comunque che la storia non sia rappresentativa di una realtà oggettiva. In effetti, ciò che Paunescu non fa per lo spettatore è proprio fornire un senso di obiettività. Ad esempio, l'angolazione bassa della mdp, accompagnata da brevi e morbide panoramiche orizzontali, introduce una presenza esterna nel quadro, che guida ed accompagna lo sguardo dello spettatore, come se fossero degli occhi indiscreti che seguono i personaggi. Questo aspetto mette in evidenza un uso sofisticato dello sguardo dialogico, che fa incontrare lo sguardo dei personaggi con lo sguardo degli spettatori. La composizione dei piani, infatti, è carente di una dinamica bilanciata di dialogo tra i personaggi. Paunescu circoscrive i suoi personaggi all'interno di un singolo fotogramma, facendoli scontrare inevitabilmente e confinandoli in una dialettica audiovisiva impostata sull'opposizione, dove sono costretti a confrontarsi e a risolvere le loro differenze in tempo reale, senza stacchi. Come suggerisce la messa in scena, queste posizioni contrastive non sono facilmente risolvibili con un'unica inquadratura. Un punto di vista equilibrato si sarebbe potuto raggiungere, volendo, attraverso l'uso di un sistema di inquadrature a triangolo, in cui la mdp si muove attraverso l'asse di ripresa di 180 gradi per fornire una prospettiva equa. Un'altra soluzione sarebbe stata la tecnica del campo e controcampo, impiegata per costruire due punti di vista diversi in una discussione paritaria. L'introduzione di dettagli, o primi piani, avrebbe potuto contribuire a creare una sequenza di dialogo bilanciata tra i personaggi e conferire un senso di individualità alle inquadrature.

La prospettiva "equilibrata" che Paunescu ha sostenuto provocatoriamente di avere inteso adottare – "[Nel filmare *Francesca*] ero preoccupato di costruire un'immagine la più equilibrata possibile" (Paunescu/Falzone, 2009) – è, in effetti, contraddetta da forti prese di posizione anche ideologiche dei personaggi. Infatti, nel dialogo, la preoccupazione del padre verso la figlia in futura balia dei maschi italiani, collide con quello che è dato semplicemente notare a livello visivo: uno

scetticismo, una violenza maschilista ed una superficialità palpabile in ogni dettaglio della scenografia.

L'allestimento scenico essenziale della cucina mostra quali siano le condizioni economiche di Ioan come capofamiglia. Sul tavolo si nota un pezzo di pane, alcuni dolcetti fatti in casa e del caffè a costruire la sobrietà tipica di altri film di autori della *Noul Val*. La classe culturale di Ioan traspare dagli indici iconici affissi alle pareti, che indicano fanatismo calcistico. La conversazione procede con realismo espressivo attraverso luoghi comuni etnocentrici e vittimistici. Lo spettatore è portato ad identificarsi con l'occhio della mdp, messo dinanzi agli stereotipi anti-italici di Ioan, che presenta il Bel Paese come terra di un popolo arrogante e nazionalistico. Ioan, posto al centro del quadro, si rivolge direttamente al pubblico, contrariamente alla posizione di Francesca, che guarda il padre frontalmente, girata di profilo. Mentre un padre maschilista si confronta con una figlia avventurosa, il rumore di sottofondo della TV e dei videogiochi stabilisce una concatenazione semantica con la generazione tecnologicamente alfabetizzata di Francesca e il bambino presente in casa, ma non in scena. Al centro della discussione tra padre e figlia si solleva la domanda principale del perché Francesca preferisca immaginare il suo futuro in Italia, correndo il rischio di essere emarginata, piuttosto che rimanere in Romania con amici e familiari in una situazione a cui lei è abituata nonostante le varie complicazioni interne al Paese. Per vincere la contesa, Francesca non ha altra arma retorica che mostrarsi accomodante e ragionevole. Francesca: "Papà, ho calcolato tutto fino all'ultimo *leu* ... euro!", e assumere il ruolo dell'emigrante che intende contribuire a cambiare l'opinione negativa all'estero dei suoi connazionali. Francesca: "Voglio cambiare questa percezione. Non voglio che credano che tutti siano *zingari*" (min. 00:05:25 - 00:05:30)[60]. Ma il progetto di

[60] In *Romanian Migration Movements: Networks as Informal Transnational Organisations*, Potot spiega: "I Rom romeni, fortemente stigmatizzati dalla popolazione principale in Romania, rappresentano una vera minaccia per l'identità degli altri migranti romeni. Questo perché le società occidentali considerano spesso le migrazioni rumene come attività Rom, a seguito della quale i romeni della classe media potrebbero essere considerati all'estero come rom" (Potot, 2008: 95). Per la rappresentazione dei Rom nel cinema, si veda Yosefa Loshitzky, "Cities of Hope: The Cityscapes of Fortress Europe", in *Screening Strangers: Migration and Diaspora in Contemporary European Cinema* (2010): "Gli zingari, insieme agli ebrei, sono storicamente 'l'Altro all'interno' [...] Gli zingari rappresentano quelle zone liminali che la società reprime, rifiuta e ha bisogno di sradicare per potere esistere" (Loshitzky, 2010: 45-76).

Francesca continua a sembrare frivolo e rischioso a suo padre[61]. Per Ioan, l'Italia non è la terra promessa: Ioan: "Cos'è questa cazzata? E chi è questo Pandele? E cosa diavolo vuole da me quella stupida Maria? Ma stai scherzando? […] È tutta colpa di tua madre. Ti ha messo in testa tutte queste stronzate sull'Italia". A questo punto del lungo dialogo, Paunescu introduce diversi elementi di cronaca, opponendosi violentemente alla visione idealizzata che Francesca ha dell'Italia. Ioan chiama in causa volgarmente la politica reazionaria anti-immigrazione della parlamentare di destra Alessandra Mussolini, immettendo elementi del dibattito politico all'interno del mondo di finzione.

Una panoramica orizzontale da sinistra a destra introduce in scena il nonno di Francesca, mentre la mdp rimane fissa su di lui da un'angolazione bassa per sottolineare la sua importanza nella famiglia. Ioan, coinvolgendo il nonno nella disputa, si lamenta dell'intenzione della figlia di migrare. Ioan: "Questa vuole andare in Italia a battere". Nell'ostilità di Ioan verso l'Italia entrano in gioco ragioni connesse alla storia del rapporto coniugale negativo con la ex moglie, Ana[62]. Continuando le sue invettive anti-italiche, Ioan afferma:

> Questi idioti credono che siamo tutti zingari, criminali, ladri. Ma non guardi i telegiornali, eh? Non sai che i romeni vengono picchiati per strada da gruppi organizzati? Non hai sentito che quella puttana della Mussolini vuole uccidere tutti i romeni? Non hai mai sentito parlare di quel cretino del sindaco di Verona? Ha detto che vuole che la sua città sia liberata da tutti i romeni (min. 00:04:26 – 00:07:26)[63].

In questa battuta, Ioan impiega espressioni gergali piene di luoghi comuni, dove gli insulti danno voce alla frustrazione dell'uomo verso la nazione italiana, accusata di non riuscire a promuovere l'integrazione positiva degli immigrati. In questa scena Paunescu mette in atto una critica ai media e ai loro pregiudizi. Il cineasta suggerisce che la passione dei suoi connazionali per tutto ciò che è

[61] Questo dato è attinente a realtà statistiche. Nel 2013, circa 51,2 milioni di persone appartenevano a questa banda di migranti. L'argomento è trattato nel film di Francesca Fini, *Drop Everything and Go* (2007), che parla di giovani che hanno pensato di emigrare dall'Italia e tentare la fortuna in un paese straniero. Per storie di rimpatrio nel cinema, cfr. Hajnal Király "Leave to live? Placeless people in contemporary Hungarian and Romanian films of return" (2015).
[62] Ioan menziona l'Italia attraverso diversi aneddoti a partire dal minuto 00:04:24 fino al minuto 00:05:03; il nonno di Francesca menziona negativamente l'Italia dal minuto 00:07:31 fino al minuto 00:08:40; Pandele attacca l'Italia al minuto 00:14:20; la Preside, denigra l'Italia dal minuto 00:29:00.
[63] Anche il regista romeno Radu Jude, nel film *Aferim!* (2015), associa la discriminazione dei Rom con l'antisemitismo, l'omofobia e la xenofobia.

importato dall'Italia attraverso la radio e il cinema è stata danneggiata dai media televisivi italiani contemporanei che rappresentano la diaspora romena in modo riprovevole.

Al contempo, la paura di Ioan che sua figlia possa essere trattata come una zingara in Italia suggerisce che non solo gli italiani citati nella storia, ma anche i romeni discriminano l'etnia Rom. Gli zingari nel film simboleggiano non conformità ed alterità. Secondo l'opinione di Francesca, lo "zingaro" nel film è Remulus, che con la sua presenza dà voce all'opinione negativa dei romeni verso i Rom, associandoli inevitabilmente alla figura del criminale (di questo si discute in maniera più approfondita nella scena 21). Dal dialogo si evince un forte tono critico verso la classe politica italiana ostile ai migranti[64] e riferimenti sia alla demolizione dei campi Rom in Veneto (Paunescu/Proto, 2009). In questa scena, Paunescu schiera gli spettatori di fronte a tre generazioni, ciascuna con la propria visione pre-costruita dell'Italia. In questa sequenza, Paunescu circoscrive i suoi personaggi all'interno di un singolo fotogramma, facendoli scontrare in una cornice impostata sull'opposizione, dove sono costretti a confrontarsi e a osservare le reciproche differenze senza stacchi, quasi in tempo reale. La mdp si sposta sul nonno di Francesca mentre l'uomo inizia ad esprimere le sue idee preconcette sugli italiani, confermando un pregiudizio evidentemente diffuso e di vecchia data, che si tramanda di generazione in generazione.

Il nesso intergenerazionale è rafforzato da due uomini provenienti da periodi pre e post rivoluzione che condividono le stesse opinioni sul Bel Paese. L'intervento continua, rivelando non solo stereotipi nazionali, ma di genere. La descrizione fortemente ridicolizzante degli italiani maschi "maccaronari", venuti fino dentro i confini della Romania come "tori del villaggio" a molestare le donne romene, riesce ad alzare dinanzi al pubblico italiano lo specchio dei loro pregiudizi contro i migranti romeni. Questa discussione pone l'occhio critico di Francesca sulla propria identità nazionale rispetto al risentimento anti-italico sciovinista di suo padre e suo nonno.

[64]Il riferimento è alla minaccia della Mussolini di boicottare con una legge *ad hoc* l'assunzione di lavoratori stranieri in Italia.



Figura 9: Il Nonno di Francesca

Diversamente dal padre e dal nonno, Francesca appare come il paradigma di una nuova mentalità, figlia di una madre xenofila, che sognava di espatriare in Italia. È quindi evidente che il regista stia usando lo sguardo dialogico per rappresentare il tema della migrazione in Italia in modo provocatorio e tutt'altro che obiettivo. Nonostante Paunescu presenti i due Paesi in modo antagonistico, perfino questo modo negativo di relazionarsi in merito ai fatti della migrazione in fondo li accomuna nella sfiducia e paura dell'Altro, un sentimento che Lotman ha indicato come preponderante in *Universe of the Mind* (Lotman, 1990).

La scena successiva (6) contribuisce a creare un'altra immagine divisa tra il sogno di Francesca di ottenere un lavoro all'estero come fondatrice di un asilo nido per figli di migranti e il tipo di lavoro che è effettivamente disponibile in Italia tra gli impieghi che non necessitano di una qualifica professionale, laddove Francesca potrebbe aspirare ad un impiego da "espatriata" diplomata[65]. Un attacco per inquadrature simmetriche segue Francesca mentre è in compagnia dei suoi amici Fata ed Emmanuel, le cui etimologie dei nomi conferiscono un senso di speranza e

[65] Il film rappresenta la condizione del migrante non stanziale. Per una distinzione tra la condizione del "migrante" e quella dell'"espatriato", si veda METROCOSM: "Which EU Country Has the Most Citizens Living Abroad?" (2016).

sostegno[66]. Il trio viene ripreso in campo lungo con la macchina a spalla mentre cammina per una strada semi-deserta di Bucarest, affrettandosi ad andare all'appuntamento con Pandele, l'intermediario di una fantomatica agenzia di lavoro italo-romena, specializzata nel collocamento di badanti presso famiglie italiane. Pandele è un personaggio mediatore anche in senso strutturale perché a lui è affidata la funzione di rendere possibile l'opportunità del viaggio migratorio di Francesca. L'uomo chiarisce che la famiglia presso cui Francesca lavorerà le offrirà vitto, alloggio e uno stipendio di 900 euro al mese per prendersi cura di un anziano signore malato di Alzheimer che vive a Sant'Angelo Lodigiano, una piccola città vicino Milano.

La conversazione con Pandele tocca il problema della prostituzione a cui l'aspirante migrante potrebbe essere esposta. Secondo le informazioni fornite dall'intermediario, i datori di lavoro italiani si potrebbero aspettare che la badante condiscenda le loro richieste di "favori" sessuali. Per effetto dello sguardo dialogico, la sequenza mette in evidenza il problema comune del *sex-trafficking.* Lo scambio di vedute, presentato in questa scena per mezzo di una sequenza di dialogo "a quattro", evidenzia il lato oscuro di entrambi i Paesi in merito all'ingaggio di badanti. Ancora una volta, proprio come nella scena 4, Paunescu presenta i suoi personaggi in posizioni antagonistiche per mostrare opinioni divergenti sull'Italia. Qui si viene a sapere che certi datori di lavoro italiani approfittano chiedendo favori sessuali alle lavoratrici straniere. Francesca assume un atteggiamento stoico, pur nell'evidente timore. Per trasmettere questo senso contrastante, il regista posiziona Francesca di fronte a Pandele, mentre Fata si siede accanto a lui perché è amico di sua madre. Tra la possibilità di essere scambiata per una zingara e quella di essere indotta alla prostituzione, una volta raggiunta Milano, le ipotesi del padre e del nonno di Francesca non appaiono del tutto infondate[67].

[66] Nel loro ruolo di attanti i nomi dei due amici significano rispettivamente "Dea della fede" e "Dio è con noi".
[67] Questi fatti di cronaca si ritrovano nelle *fiction* che rappresentano le donne migranti dall'Est trascinate nella clandestinità o coinvolte nei giri della prostituzione come accade in *Saimir* (2004) di Francesco Munzi*, Quando sei nato non puoi più nasconderti* (2005) di Marco Tullio Giordana e *La sconosciuta* di Giuseppe Tornatore (2006).



Figura 10: Incontro con Pandele

In questa scena, Paunescu inserisce di nuovo un'informazione d'attualità sulla presenza dei Rom in Italia e sui loro coinvolgimenti in episodi criminali che rovinano la reputazione degli onesti cittadini romeni. Le considerazioni incalzanti di Pandele e il conseguente e rapido accordo tra lui e Francesca inquadrano il problema dei traffici di manodopera a basso costo ed il lavoro in nero tra Italia e Romania. Francesca non si ferma a considerare questi rischi e si impegna a versare 2.000 euro a Pandele, pur di partire verso Milano. La cifra appare alta in relazione alla vaghezza dei dettagli forniti da Pandele. Questo particolare induce lo spettatore a sospettare che il viaggio di Francesca sia più un azzardo fondato su un'urgenza di lasciare la propria nazione, sulla base di una fantasia, che una concreta esperienza lavorativa. Del resto, la mancanza di un ufficio e di carte legali conferma quanto approssimativa sia l'offerta che Francesca accetta e quanto impreparata ella sia sul piano delle competenze specifiche necessarie ad essere assunta come badante di una persona anziana affetta da uno stato avanzato di demenza. L'agenzia per la quale lavora Pandele è, dunque, truffaldina e così le badanti che ingaggia senza altro criterio selettivo che la loro richiesta di partire in vista di una vita di facili guadagni in Italia, una speranza aleatoria destinata a essere contraddetta dalla realtà dei fatti. Si vedrà nel finale violento che per essere indotta alla prostituzione, Francesca non ha bisogno di raggiungere l'Italia: provvederà il suo padrino romeno a Bucarest a metterla dinanzi al ricatto di

pagare con un atto sessuale un extra sul prestito richiestogli per affrontare i costi della sua sistemazione in Italia.



Figura 11: Pandele discute della prostituzione

Lo sguardo dialogico in questa scena funziona attraverso l'assenza del referente italiano: a Francesca non è permesso di scrivere il nome della destinazione italiana finché non sarà pronta a pagare Pandele e lasciare la Romania. L'ostacolo che Francesca incontra in questa scena è quello di trovare i soldi per pagare Pandele. Il problema inerente alle incombenze economiche del migrante rispetto alle agenzie di collegamento che impongono altissime tasse per i loro servizi è affrontato di petto. La prima difficoltà che la neo-migrante incontra è, dunque, rimediare a questa specie di estorsione. Francesca non pensa di chiedere l'eventuale aiuto economico della madre, di Emmanuel e del padrino, sicura di potercela fare con i soldi dello stipendio che vuole farsi anticipare dalla direttrice della sua scuola. Nella scena 4 (interno, casa del padre di Francesca) e nella scena 6 (Esterno, incontro con l'agente Pandele), la migrazione è costruita come una scelta facoltativa per Francesca. La sua famiglia e i suoi amici sono disposti a sovvenzionare il suo viaggio migratorio, come si evince da tre scene diverse, rendendo il viaggio un'ipotesi realizzabile per la protagonista. Uno degli elementi che blocca Francesca dal partire è l'ansia, quasi controproducente, di perdere il suo lavoro in Romania. Molto spesso, infatti, Francesca chiarisce che potrebbe voler tornare in patria (min. 59:24:00),

esternando la sua indecisione rispetto all'idea di partire, stabilendo così una posizione antagonistica alle sue stesse intenzioni di lasciare la Romania, espresse esplicitamente nella scena 4.

A seguire, al contrario, nella scena 10, lo sguardo dialogico è realizzato tecnicamente con l'attenzione ai dettagli della scenografia densa di simboli dell'italianità, primi tra questi il burattino di legno Pinocchio, di Carlo Collodi, emblema della letteratura italiana edificante, una gondola di legno dipinta appoggiata su un tavolino ed un'immagine di Venezia sul muro (Interno. Giorno. Min. 00:19:54). Queste presenze sono *souvenir* che racchiudono la pregnanza degli indici culturali dell'Italia nella vita di Francesca, trasmessi da sua madre.



Figura 12: Il burattino di Pinocchio nel salotto di Francesca

Paunescu fa coincidere il posizionamento di tali segni iconici con i punti di forza dello schermo nella zona aurea, suddivisa secondo i criteri della regola dei terzi, mentre la mdp segue la protagonista con una panoramica, in modo tale che gli occhi dello spettatore cadano più naturalmente sui punti di intersezione degli assi.

Mentre Francesca è filmata nella densità iconografica del suo salotto, sua madre Ana, che vive con lei, le porge un paio di scarpe e dice: "Questo è il tuo treno" (min. 00:20:21), significando che Francesca non deve perdere la preziosa occasione di andare via dalla Romania. Il gesto di passare le scarpe qui ha un duplice referente. Indica sia il mettersi in cammino verso l'Italia sia il mancato

viaggio della madre della protagonista.



Figura 13: Foto e gondola di Venezia nel salotto di Francesca

Un altro esempio dell'effetto dello sguardo dialogico si verifica nella scena 16, in cui Francesca va a parlare con la direttrice dell'asilo nido dove insegna per ottenere il permesso di lasciare il lavoro temporaneamente per perseguire un'esperienza lavorativa all'estero. In riferimento alla migrazione non stanziale dei romeni e di come sia considerata dalla prospettiva dei datori di lavoro italiani, Mimmo Perrotta ha argutamente notato: "Il consolidarsi di una definizione puramente economica della migrazione – tanto da parte della società di accoglienza quanto da parte degli immigrati – non lascia spazio per un attaccamento di tipo diverso nei confronti del paese d'immigrazione" (Bajani e Perrotta, 2011: 73). Perrotta, nel suggerire che oggi i migranti arrivino nel paese di destinazione soprattutto per guadagnare velocemente danaro e poi ripartire, continua:

> Vi è un più o meno tacito sfruttamento incrociato tra migranti romeni e società italiana: quest'ultima li accoglie soltanto perché ha bisogno di braccia per lavorare, cercando di trarne il maggior vantaggio possibile; i cittadini romeni, da parte loro, vengono in Italia soltanto per motivi economici, per guadagnare più denaro possibile in meno tempo possibile (Bajani e Perrotta, 2011: 73).

La scena nell'ufficio scolastico conferma questo genere di considerazioni. Francesca siede di fronte alla direttrice dall'altro lato del tavolo ed ascolta mentre la donna esprime forti pregiudizi contro

l'Italia e gli italiani. Il dialogo riprende i temi delle scene 4 e 6 in termini di costruzione di stereotipi negativi anti-italici. Il punto di vista dell'interlocutrice sull'Italia contrasta con quello apologetico di Francesca. Nel corso della conversazione, la direttrice mette in guardia Francesca su oscuri fatti criminali di cui sarebbero vittima i suoi connazionali migrati in Italia, paventando scenari di rapimenti di romeni per l'espianto degli organi: Direttrice: "L'Italia è molto pericolosa. Ho sentito che sequestrano i romeni per strada. Li operano e gli espiantano gli organi poi li lasciano andare senza che loro si accorgano di nulla" (min. 29:10 - 30:58). In effetti, questa scena sembra una reazione alla "romenofobia" dilagata in Italia nel 2007 in seguito alla morte della signora Giovanna Reggiani, rapita e assassinata nella periferia di Roma da Remulus Mailat, un Rom di provenienza romena[68].

Mentre il film cerca di risolvere il dilemma posto dalle opinioni contrastanti dei coprotagonisti sull'Italia – ossia, se per Francesca sia il caso o meno di migrare, in base a forti obiezioni anti-italiche di parenti ed amici, – la trama si biforca continuamente per seguire le disavventure di Mita, ricattato e malmenato dall'usuraio Remulus e dai suoi scagnozzi per non avere restituito del denaro preso in prestito (scena ambientata in un parcheggio)[69]. Mita tiene segreto a Francesca questo losco affare, intanto che cerca di corrompere un conoscente che lavora in un ufficio ministeriale, dove ha presentato un progetto per la compravendita di un terreno espropriato.

Nella seconda metà del film, il *demimonde* diventa particolarmente evidente nella scena 21, quando Remulus si reca inaspettatamente a fare visita a Francesca, spaventando sua madre con allusioni minacciose sull'identità di Mita. Qui il film assume i toni del *thriller noir* (min. 00:38:14 - 00:52:52). Una panoramica orizzontale precede il lungo piano sequenza di quattro minuti della scena 21 (min. 00:38:00 – 00:42:00) in cui il delinquente è seduto dinanzi alla donna sola in casa. Il dialogo tra Ana e Remulus rafforza l'idea che in Romania una donna non possa sentirsi al sicuro nemmeno a

[68] Sull'omicidio della signora Reggiani per mano dello zingaro Romulus Mailat, cfr. "Omicidio Reggiani, Mailat sconterà l'ergastolo in Romania", disponibile su:
https://roma.repubblica.it/cronaca/2015/04/09/news/rimpatriato_in_romania_mailat_uccise_a_roma_giovanna_reggiani-111557875/, 9 aprile 2015.

[69] Il film *Gomorra* è tratto dal romanzo omonimo di Roberto Saviano (2006). Un confronto è possibile tra la *gang* di Remulus che si aggira per le strade di Bucarest e le *gang* rivali nel film coevo, *Gomorra* di Matteo Garrone, del 2008, ambientato tra Napoli ed il quartiere di Scampia.

casa propria.



Figura 14: Remulus con la madre di Francesca

La tensione è resa dalla posizione dei personaggi filmati con un piano americano e collocati in modo oppositivo. Il posizionamento degli attori nel quadro con la mdp alle spalle della donna rende l'illusione che ella sia in controllo del suo ospite dalla sua posizione mobile, ripresa con un'angolazione bassa mentre il criminale è confinato in un angolo del divano. L'inquadratura, tuttavia, sottolinea la persistenza sinistra dell'intruso in casa.

Questa circostanza pericolosa suggerisce che anche la madre della protagonista è esposta a possibili molestie sessuali da parte di Remulus[70]. Coerentemente con la svolta *thriller*, Francesca rincasa e si rende conto con allarme della presenza del losco sconosciuto a cui sua madre ha fornito spiegazioni su Mita (min. 00:38:00 - 00:42:00). Una panoramica orizzontale accompagna il lungo piano sequenza per la durata di quattro minuti (min. 00:38:00 - 00:42:00). Il regista fa in modo che il rischio aumenti: Ana, ancora inconsapevole, prende la giacca e va a procurarsi delle sigarette, lasciando sola la figlia con Remulus. La scena posiziona gli attori in un modello di ripresa a "I" (Katz, 1991), con i due personaggi collocati in direzioni opposte per evidenziare i loro stati d'animo

[70] Nell'articolo "Rape and Sexual Violence in Contemporary Romanian Cinema" pubblicato su *Cine-Excess*, Pop sostiene che la molestia sessuale sia un tropo fisso nel cinema romeno contemporaneo a causa della frequenza degli stupri e degli abusi sessuali all'interno e all'esterno delle situazioni domestiche. Disponibile su: http://www.cine-excess.co.uk/rape-and-sexual-violence-in-contemporary-romanian-cinema.html [ultimo accesso: 25 aprile 2018].

contrastanti. Questo modello consente allo spettatore di individuare chiaramente tutti gli oggetti presenti nella scenografia che ricordano l'Italia. Il lieve tocco di Remulus al nastro rosa posto sulla lampada rappresenta indubbiamente una velata minaccia rivolta a Francesca. Il gesto, infatti, suggerisce l'inizio di molestie sessuali. Remulus: "La mia ex era esattamente come te e noi facevamo l'amore ovunque... Mi piace farlo come gli animali... Mi piacciono le leonesse come te" (min. 00:42:13). Francesca si rende conto di essere insidiata a porte chiuse in una situazione di totale vulnerabilità (min. 00:47:52). Remulus tocca minacciosamente la gondola sul tavolino come ad anticipare un danno inflitto al sogno migratorio di Francesca. Verso la fine della scena 5, la grammatica cinematografica indica che il punto di vista di Francesca si sta gradualmente uniformando con quello di Remulus. I due personaggi sono disposti, pertanto, sullo stesso asse in modo adiacente. Il senso di urgenza della situazione è comunicato dalla presenza del telefono cellulare tra le mani tremanti di Francesca che tenta di mettersi in contatto con Mita, che non risponde.



Figura 15: Remulus importuna Francesca

A questo punto, entrambi i personaggi si rendono conto che Mita non risponde alle ripetute chiamate. Remulus, avviandosi alla porta, allunga la mano per toccare la statuetta della gondola sul tavolino (min. 00:40:59), quindi si alza e, anticipando la sua intenzione di fare del male a Mita quando sarà

rincasato, si avvia alla porta, tirando le corde del burattino raffigurante Pinocchio. Remulus prospetta il suo ritorno punitivo, intenzionato a violare tutto ciò che è più caro a Francesca, persone e simboli. Qui ha inizio il *denouement* della vicenda migratoria.

Nella scena successiva (24), in cui Mita finalmente rincasa, Francesca descrive Remulus spregiativamente come uno "zingaro". Mita e Francesca sono seduti l'uno accanto all'altro sul divano. La luce bassa e piatta dell'ambientazione e gli attori in atteggiamento ripiegato comunicano una disgrazia incombente. L'inquadratura riproduce ancora una volta in modo essenziale una situazione teatrale, con l'obiettivo fisso focalizzato sulla coppia seduta là dove prima era Remulus. Rivelando il sostrato corrotto dell'ambiente sociale descritto, Mita confessa il suo debito con il delinquente Remulus e Francesca, accovacciata in atteggiamento demoralizzato, piange, vedendo minato il suo progetto di emigrare. Tuttavia, coerentemente con il suo personaggio dinamico, si offre ugualmente di aiutare Mita a recuperare 1000 euro da restituire immediatamente a Remulus per evitare ripercussioni potenzialmente fatali.

Nella scena 26, Francesca si affretta ad incontrare il suo padrino per chiedergli un prestito, e scaltramente finge che la somma di denaro serva a lei per partire alla volta dell'Italia. Dallo scambio di battute con la segretaria del facoltoso imprenditore si evince che Francesca otterrà facilmente il prestito, dovendo però ripagarlo a rate con degli interessi. Quindi Francesca è fatta accomodare nell'ufficio del *boss*, che la riceve a braccia aperte. L'inquadratura di Francesca al tavolo di fronte all'imprenditore è realizzata con la consueta tecnica che colloca la mdp in posizione statica e centrale dinanzi al tavolo dove i personaggi presentano i loro punti di vista sul tema "migrazione si, migrazione no". La scena priva di tagli, girata in piano americano, pone lo spettatore nella posizione di osservatore dello sguardo dialogico sull'Italia tra i due personaggi. Per darsi un tono, Francesca mente dicendogli che le è stato offerto un posto prestigioso come insegnante in una scuola della UE. Lo sguardo del padrino, tuttavia, sottolinea l'aperta sufficienza con cui egli accoglie la notizia che la sua pupilla stia per andarsene a lavorare in Italia.[71] La perplessità dell'uomo sottolinea il suo punto

[71]Per evidenti similitudini tra le migranti nel cinema italiano, si possono accostare i personaggi di Angela in *Mar Nero*, Luminita in *Sette opere di misericordia* e Marja in *Il resto della notte*.

di vista sarcastico sulle “great expectations” (min. 01:02:10) romantiche di Francesca e sua madre. Inaspettatamente, dato il tono formale della conversazione, l’uomo dice a Francesca di avere iniziato ad assumere il Viagra, quindi si alza, chiude a chiave la porta del suo ufficio, prende per mano Francesca e la forza a sedersi sulle sue ginocchia (min. 01:02:24): Padrino: “Adesso facciamo quel giochino...due minuti...stai ferma...vuoi farmi arrabbiare?”. A porte chiuse, il dialogo chiarisce un dettaglio inquietante del passato di Francesca, ovvero che sin da quando era ragazzina il padrino fosse solito darle dei soldi in cambio della sua condiscendenza sessuale. I dettagli del dialogo chiariscono che il padrino fosse l’amante della madre e che prestasse soldi anche a suo padre. Da cui la subordinazione di Francesca alle *avances* del padrino lascia emergere un aspetto corruttibile dell’intera famiglia. La macchina continua ad essere fissa con il sonoro a presa diretta mentre Francesca si tira sù la gonna ed inizia a cantare una filastrocca infantile, guardando in direzione dell’obiettivo, mentre l’uomo, ripreso di profilo, la molesta. Nella costruzione filmica globale, la scena fa coincidere le parole del padrino con quelle del padre e del nonno di Francesca: madre e figlia vivono di illusioni e sono disposte a farsi molestare. A un semplice giro di chiave, queste accuse si rivelano fondate. L'incontro nell’ufficio del padrino rappresenta, pertanto, un colpo significativo al nuovo modello di migrante dell’Unione Europea, a cui Francesca vorrebbe aderire.

Si è discusso fin qui di come la difficoltà di Francesca di emigrare autonomamente in Italia sia identificata nelle circostanze oppressive e nei problemi endemici della nazione e della società romena. Paunescu qui getta uno sguardo trasversale sul destino di altri personaggi filmici di donne dell’Est migrate in Italia come Alia (Mazzacurati, *Un’altra vita*, 1992), Vesna (Mazzacurati, *Vesna va veloce*, 1996) e Irena (Tornatore, *La sconosciuta*, 2006), entrate a caro prezzo nel fenomeno della migrazione al femminile (O’Healy, 2009). Con una riflessione sulla doppia faccia delle migrazioni, si comprendono ora meglio i presupposti negativi del migrare. La storia si avvia verso il finale drammatico che, come si vedrà, imporrà a Francesca di rinunciare al suo viaggio in Italia.

Prima che Francesca salga sul pullman che la porterà verso il Bel Paese, il regista introduce una scena di apparente *relax* in cui, all’interno di un bar moderno al centro di Bucarest, Francesca

saluta gli amici Fata e Emmanuel insieme al suo ragazzo Mita. I dettagli della *mise-en-scène* allestiscono una serie di presenze iconiche descrittive della nuova cultura giovanile mitteleuropea, dall'illuminazione al sottofondo musicale, dal *design* del bar agli abiti dei personaggi. Paunescu qui mostra che a Bucarest si possa condurre lo stesso stile di vita che a Milano, Parigi, Roma o Londra. In quest'ambientazione contemporanea e *trendy,* di piena mondanità, il gruppo di amici parla del viaggio in Italia di Francesca mentre brinda alla fortuna della sua imminente avventura (min. 01:05:51 - 01:06:40)[72].

Con un uso criticamente acuto dello sguardo dialogico per ironizzare sull'attribuzione di lavori non professionalizzanti ai personaggi di migranti romeni nel cinema italiano, il regista fa in modo che lo spettatore sia indotto a chiedersi quali siano le ragioni ulteriori per le quali Francesca, avendo a disposizione a Bucarest un buon lavoro da maestra, vita sociale, famiglia e fidanzato, accetti di declassarsi pur di raggiungere il Bel Paese.

In un'intervista condotta per questa tesi, nel 2014, con Mihai Fulger presso il "Centrul Național al Cinematografiei" di Bucarest, il critico evidenziò che i temi principali del filone migratorio romeno, in cui si trovano film come *Cum mi-am petrecut sfârşitul lumii* (2006) di Cătălin Mitulescu e *Eu când vreau să fluier, fluier* (2010) di Florin Serban, siano la "evasione" e l'"autoesilio" (Fulger, 2014). Queste osservazioni suggeriscono che la caratterizzazione di Francesca, inizialmente presentata come una migrante piena di buoni propositi costruttivi, nella seconda parte sia volta a rivelare le ragioni non esattamente limpide della sua migrazione ideata come fuga dalla realtà.

Un montaggio parallelo collega le diverse scene, dalla 35 alla 40, conferendo allo sviluppo un senso di crescente velocità verso la conclusione che Francesca non immagina essere drammatica. Prima che Francesca salga sul pullman che la porterà a Milano, Paunescu inserisce una scena di complicità tra madre e figlia (scena 29). L'obiettivo inquadra Ana mentre aiuta la figlia ad acconciarsi

[72]"Prima dell'entrata nell'UE, i romeni non potevano restare nei paesi dell'UE per più di tre mesi alla volta e, oltre a rari casi, regolamentati da accordi bilaterali speciali, non erano autorizzati a lavorare. L'adesione della Romania all'UE è avvenuta nel 2007. Durante i sedici anni precedenti, la Romania era emarginata all'interno dello spazio europeo internazionale, una esclusione che ha fortemente limitato, ma non fermato, le migrazioni" (Potot, 2008: 87).

i capelli, dedicandole la stessa meticolosa cura di una truccatrice che appronta l'attrice per la scena che deve essere girata. In questo senso si tratta della scena della "partenza della migrante". La protagonista è dinanzi ad uno specchio e mentre parla, guarda sua madre, in piedi alle sue spalle, modello per lei di un sogno irrealizzato (migrare in Italia) che Francesca si accinge a coronare. L'angolatura della ripresa indulge nei dettagli della preparazione, sottolineando il lato estetico dell'avventura di Francesca verso la Milano del *glamour*. A terra si nota una grossa valigia stipata del necessario per sostenere la permanenza all'estero. Madre e figlia iniziano a dialogare sui pregi del trasferirsi da Bucarest a Milano, ritornando sui suoi aspetti idealizzati[73]. Francesca sostiene che gli italiani siano "più civilizzati" dei suoi connazionali romeni e la madre annuisce. La scena mostra il legame psicologicamente formativo dell'immaginazione materna su sua figlia. L'Italia è il luogo simbolico di questa simbiosi.

Quando Mita passa a prendere Francesca per accompagnarla alla stazione dei pullman, si carica dei suoi pesanti bagagli il cui significato simbolico è cinematograficamente convenzionale, come negli altri film del campione di questa tesi. Nella scena in cui Francesca è finalmente accomodata nel suo posto sull' l'autobus dirigendosi verso i confini nazionali (scena 35; min. 01:18:00), Paunescu produce nuovamente l'effetto di uno sguardo dialogico (tra personaggi e spettatori) sulla questione se sia o meno propizio emigrare in Italia (scena 35).

La viaggiatrice che siede vicino a Francesca le si rivolge ed inizia a raccontare aneddoti negativi sull'Italia, intervallati da luoghi comuni e *cliché* anti-italici, desunti dall'esperienza di suo figlio e sua nuora. In questo dialogo, le due interlocutrici sono posizionate sullo stesso lato dello schermo, sottolineando che Francesca sta adesso assumendo il punto di vista sull'Italia di qualcuno che è già laggiù. Malgrado i termini paradossali della questione – "In Italia ti arrestano solo perché sei romeno", – Francesca, in viaggio, ascolta attentamente, come se la testimonianza la riguardasse finalmente:

[73] Il tema suggerisce un nesso con il film dell'austriaco Michael Haneke dal titolo *Code Inconnu: Récit incomplet de divers voyages* (2000) di cui è protagonista la clandestina romena, Maria che emigra a Parigi alla ricerca di una collocazione migliore nel mondo, come vorrebbe fare anche la protagonista del film di Paunescu, *Francesca*.

> Mio figlio ha studiato chimica applicata a Bucarest. Ma diceva che in Romania non avrebbe avuto futuro e ha lasciato la Romania con sua moglie, quella stronza: lei lo convinse ad accettare un lavoro come badante presso una famiglia italiana. Diceva che quello sarebbe stato un punto di partenza. Che idiozia. Ora fanno solo gli schiavi! Trattati come degli zerbini! [...] Immagina essere denunciata dalla polizia da un maccaronaro [parola derogatoria per definire gli italiani come mangiatori di pasta]. La moglie del padrone di casa ha detto alla polizia che mio figlio l'ha minacciata, che voleva violentarla (scena 34, min. 01:16:31).

Questa parte conclusiva mette in scena una *suspense* da *action thriller*, che porta avanti scene alternate, fino all'omicidio di Mita per mano di Remulus e i suoi scagnozzi (scene 35 - 40).



Figura 16: Dialogo sull'autobus

Un montaggio alternato (min. 01:12:35) mostra Remulus e suoi sgherri mentre braccano Mita al *self-service,* lo fanno salire in auto (min. 01:17:01) e lo costringono ad andare all'appartamento di Francesca dove, una volta entrati, Remulus defenestra il malcapitato Mita, che viene trovato senza vita nel cortile del caseggiato. Sull'autobus, nella scena in parallelo con quella dell'uccisione di Mita, la protagonista appare sempre più perplessa. La tinta rosso dell'abitacolo in penombra indica che una situazione pericolosa sta per accadere (min. 01:12:11 - 01:12:35). Francesca riceve sul cellulare la notizia che Mita è stato vittima di un incidente mortale. A quel punto, la migrazione è posta dinanzi ad un ostacolo: la protagonista è costretta a scendere dall'autobus alla prima fermata con le pesanti valigie per portarsi sul marciapiede opposto e tornare a Bucarest. Le borse appaiono ora ancora più

ingombranti e pesanti, piene di veri ostacoli. La storia di questa migrazione fallita si chiude con una ripresa a figura intera di Francesca in un atteggiamento inerte, seduta in attesa del pullman del ritorno, avendo perso il "treno" della fortuna: un treno che, come l'aveva ricordato sua madre, passa solo una volta nella vita. Questa sequenza conclude la riflessione di questo capitolo sull'uso dello sguardo dialogico utilizzato da Paunescu come strategia narrativa che crea una visione su più livelli interagenti sul tema della migrazione dalla Romania verso l'Italia[74].

Il film *Francesca* presenta, dunque, le identità sociali, politiche e culturali delle due nazioni a confronto attraverso una lente fortemente contrastiva. Come ha messo in evidenza l'analisi filmica, seguire il progetto fallito del viaggio migratorio in *Francesca* offre spunti di acuta riflessione ed autocritica sia agli spettatori italiani sia a quelli romeni. Lo sguardo dialogico costruito da Paunescu è oltre che evidentemente dialettico intenzionalmente anche aspramente iperbolico, intessuto di pregiudizi sia anti-italici sia anti-romeni e di battute che infrangono la *political correctness*. A proposito delle azioni di censura subite per questo suo stile, Paunescu ha affermato:

> Alessandra Mussolini ha detto cose molto brutte sugli immigrati romeni e quando una persona fa tali affermazioni, dovrebbe aspettarsi forti reazioni. Credo che alla fine il giudice permetterà [a *Francesca*] di essere mostrato nei teatri pubblici [in Italia]. Comunque, voglio che la frase sia lasciata come ho scritto, nessun taglio o sostituzione nel doppiaggio (Paunescu/Proto, 2009)[75].

Avendo reagito alle pubbliche minacce della Mussolini di boicottare l'integrazione dei lavoratori dalla Romania, Paunescu ha precisato che il film ha la sua genesi allo sfollamento e alla demolizione dei campi nomadi nel Veneto (Paunescu/Proto, 2009). Affrontando l'eventualità di dovere apportare delle revisioni di autocensura alla scena incriminata, in un'altra intervista con Almonte, pubblicata su *Cinema del silenzio*, Paunescu ha precisato:

> Il mio film è anche critico della società romena e sarebbe un peccato dovere cambiare una frase. Il film si sbilancerebbe. Questo dettaglio è importante per l'onestà della storia. È un commento che deve rimanere così. Tra vent'anni sarà importante sapere qual era la situazione di questo periodo. Ripeto, non è un attacco alla signora Mussolini: c'è un

[74] Per contrasto in *Mar Nero*, Angela ritorna in Romania con l'attitudine di riconquistare ciò che teme di avere perduto (Bondi/Ippolito, 2015).
[75] Cfr. "Francesca di Bobby Paunescu fa arrabbiare Alessandra Mussolini", *Excite*, 4 settembre 2009.

> personaggio discutibile (il padre di Francesca, Ioan) che sta usando ogni mezzo per far cambiare idea alla figlia e dissuaderla dal progetto di partire per l'Italia. La sua avversione ha due motivi, il primo è che ha paura per lei, ma il vero motivo è che la partenza di Francesca cambierebbe la sua vita. Dunque, si tratta di un motivo egoistico. Penso comunque che il giudice vedrà il film e capirà che non c'è l'intenzione di offendere la signora Mussolini. E a proposito dei *cliché*: io li ho messi apposta nel film per prenderli in giro (Paunescu/Almonte, 2009).

La risposta di Paunescu alle azioni legali che minacciavano la libera distribuzione del suo film consente di esaminare il discorso che sta dietro la costruzione dell'effetto dello sguardo dialogico:

> Il razzismo viaggia *a doppio senso*. Volevo costruire un film con una prospettiva bilanciata. Il mio film è più critico nei confronti dei romeni e dei problemi che viviamo nella nostra società; tuttavia, ero preoccupato di costruire un'immagine la più equilibrata possibile (Paunescu/Falzone, 2009).

Paunescu, enfatizzando la necessità di un tale "equilibrio" in un'intervista alla Biennale di Venezia, suggerisce ciò che questa tesi definisce lo sguardo dialogico, l'effetto del quale consente di posizionare la questione migratoria dall'ottica di chi migra e di chi accoglie i migranti nella sua nazione.

Domenico Procacci, il *patron* della casa di produzione Fandango, in un'intervista sul film *Francesca* (2009), alla 66ima mostra del cinema di Venezia, ha notato: "Il film racconta molto bene come è vista l'Italia non solo dalla protagonista del film, ma dal mondo che la circonda" (Procacci, 2009). La storia di Francesca, infatti, come sguardo dialogico consente ai romeni di vedere meglio la propria nazione, riconoscendo i propri problemi in quelli della società antagonista.

> Anche se presento aspetti negativi della Romania contemporanea, cerco di convogliare l'energia di un popolo in attesa di essere canalizzata, proprio come una società che subisce una crisi d'identità dopo una lunga storia di oppressione, come avvenne, in Italia durante il Neorealismo quando i registi si fecero ispirare dai contenuti sociali. La società [romena] sta ora spingendo e urlando perché si raccontino le sue vere storie (Paunescu, 2009b).

Lo sguardo dialogico, in questo contesto di polemiche che pongono in cattiva luce romeni ed italiani allo stesso tempo e con la stessa dose di feroce ironia, rivela realtà più complesse e stratificate di quelle di cui è consapevole lo spettatore, pertanto, il film di Paunescu può essere considerato come

mediatore di dialogo interculturale gestito tramite la satira dei costumi impiegata in un'ambientazione epica.

4.4. Conclusioni

La scomposizione dei temi e delle tecniche del film di Paunescu ha evidenziato come il regista abbia abilmente determinato un confronto dialettico tra la Romania e l'Italia, le loro società e culture, sulla base della sua personale esperienza di espatriato, esponendo con senso critico ed ironia, il suo punto di vista su questioni inerenti alla migrazione verso l'Italia di lavoratori provenienti da città romene.

Rispetto all'esito della contesa interna al la narrazione, che divide i personaggi sulla questione se sia o meno opportuno migrare in Italia, Paunescu non ha assunto posizioni esplicite – "Sono qualcuno che ama narrare, non giudicare" (Paunescu/Proto, 2009) – ma l'epilogo del film parla da sé perché la decisione di Francesca di espatriarsi fallisce miseramente. La storia, infatti, partendo dall'utopia dell'Altrove di cui Francesca è una delle tante sognatrici, costruisce una circostanza fortemente sfavorevole alla migrazione che svela problemi della nazione di partenza. L'epilogo drammatico chiarisce che Francesca, più che partire verso un sogno, cerca di fuggire dal proprio contesto sociale violento ed angosciante.

In occasione di un'intervista al festival del cinema spagnolo di Gijon, Paunescu suggerisce che, metacriticamente, la protagonista rappresenterebbe il cinema romeno stesso alla ricerca di una sua collocazione internazionale. L'immaginario viaggio di Francesca verso l'Italia finisce per generare una riflessione autoreferenziale:

> Francesca non è in grado di partire perché il suo carattere immaginario rappresenta in realtà la Romania stessa, che non ha la forza, le risorse e l'energia per evolversi, per cambiare la propria realtà. La Romania non è pronta per il salto, anche se sono convinto che, prima o poi, sarà in grado di trovare la propria strada (Paunescu, 2009a).

Francesca può essere considerata, allora, l'incarnazione di una Romania che guarda all'Europa globalizzata prima come un sogno, poi come una necessità, quindi come un pericolo a cui infine sottrarsi, come mostreranno i film analizzati nei capitoli successivi. Non sorprende che Paunescu,

non senza una nota polemica verso l'Italia e la Romania, faccia in modo che la protagonista del suo film *non* raggiunga la Milano dei suoi sogni. Paunescu, come si è visto, critica aspramente la società della sua nazione, ma anche quella italiana, presentando mondi lontani ma vicini nella tendenza alle speculazioni dettate dalla convenienza. Con un arco teso tra Bucarest a Milano, mette in ridicolo il vizio e la corruzione dei suoi conterranei e critica Francesca per volere fare la badante in Italia senza averne l'attitudine e le giuste competenze, ma allo stesso tempo biasima la mancanza di senso morale di chi in Italia sfrutta il fenomeno del badantato.

Francesca rappresenta uno dei film più critici e pessimistici sui rapporti tra l'Italia e la Romania. Il dilemma di un sogno migratorio non diventato realtà è lasciato allo spettatore che è indotto a chiedersi se Francesca sarà mai in grado di riprendere il suo progetto. La realtà del cinema non può aspirare a raggiungere ciò che è reale: è una costruzione che crea e demolisce visivamente e concettualmente le ipotesi dei fatti da cui origina, fatti che esistono al di fuori nel loro enigma complesso. Come commento finale sull'analisi condotta in questo capitolo su una trama elaborata sul conflitto, che allegoricamente porta Francesca verso il nulla, il film contribuisce a problematizzare le speranze e le precondizioni di coloro che fuggono verso un Altrove. L'epilogo del film di Paunescu avanza una sua morale incontrando per via negativa quanto i critici Corrado e Mariottini scrivono in *Cinema e autori sulle tracce delle migrazioni*, ritenendo che il cinema possa contribuire ad aumentare tra gli spettatori la consapevolezza delle storie di coloro che migrano (Corrado e Mariottini, 2013: 121). Tuttavia, l'impatto di tale sforzo artistico non è mai garantito più di quanto non sia il risultato del viaggio migratorio di Francesca.

CAPITOLO 5. IL VIAGGIO DEL CONFLITTO

5.1. Introduzione

Gli ultimi venti anni circa hanno visto crescere l'interesse dei registi italiani e romeni verso le conseguenze della migrazione sui minori. Oltre ai due film inclusi in questo capitolo, *Il resto della notte* (2008) di Francesco Munzi e *Eu când vreau să fluier, fluier*[76] (2010) di Florin Serban, ne sono un esempio anche *Saimir* (2004) di Munzi, *Loverboy* (2011) di Cătălin Mitulescu e *Razzabastarda* (2013) di Alessandro Gassman. In queste opere si evince un nesso tra la migrazione dei genitori romeni verso l'Europa occidentale ed il trauma dei minori rappresentati, i cui esiti più palesi sono destini di disadattamento e criminalizzazione. A proposito della presenza ricorrente di questa tematica anche nei suoi film, e riflettendo sull'impatto della migrazione dei genitori sui minorenni, Mitulescu ha chiarito:

> Molti minori stanno crescendo da soli in Romania [...]. È difficile crescere basandosi sul *niente*. Il comunismo ha distrutto tutti i nostri valori. La Romania ha oscillato tra il neocapitalismo selvaggio e l'interpretazione ingenua del passato. I genitori non sono così utili alle volte. Gli adolescenti stanno cercando di scoprire il proprio modo di essere. Alcuni di loro stanno diventando selvaggi e cinici (Mitulescu/Ippolito, 2017).

Questo capitolo porta alla luce le strategie impiegate dai due registi per rappresentare le problematiche della condizione minorile attraverso la scomposizione di scene salienti da cui emergono due ritratti di minori. Il primo profilo è quello malinconico di Victor, quindicenne costretto a raggiungere il fratello Ionut, in Italia, alla morte in Romania di sua madre. Il secondo è quello violento del diciottenne Silviu, rispedito in patria a quindici anni dalla madre migrata in Italia. L'effetto dello sguardo dialogico che emerge da queste due storie è utile a valutare le conseguenze della migrazione portata sia dal punto di vista della nazione di partenza sia di quello della nazione di arrivo. Anche in questo capitolo si stabilisce un confronto tra due risposte emotive, in questo caso di

[76] La traduzione del titolo in italiano è *Se voglio fischiare fischio*.

due adolescenti, alla perdita dell'orizzonte identitario, fonte di risentimento. Si affronta di conseguenza il problema della frattura fra il *prima* e il *dopo* della migrazione, vissuta come perdita degli affetti familiari e ferita identitaria.

Per quanto riguarda le convergenze tematiche di questi due film, entrambi i registi, intervistati nell'ambito di questa ricerca, hanno dichiarato di avere tratto ispirazione sia da opere letterarie e teatrali, sia da fatti contemporanei di cronaca nera con risvolti polizieschi e penali. Il primo di questa coppia di film, *Il resto della notte* (Italia, 2008), narra di una rapina in villa. In questa storia ambientata a Torino, l'evento criminale che conclude la vicenda finisce con una sparatoria in cui muoiono due rapinatori e due rapinati. I due malviventi coinvolti nel massacro sono il romeno, Ionut, e l'italiano tossicomane, Marco, a cui si accoda il giovane Victor per fare da "palo" al furto, volendo seguire ed imitare il fratello maggiore Ionut[77].

Il tema portante dell'espatrio vissuto come imposizione e conflitto in questo capitolo evolve in sottotemi come la difficoltà di integrazione e il conseguente disadattamento dei minori, fino alla criminalizzazione (Vicor e Silviu), fuga obbligata fuori dai confini del Paese ospitante (Victor) e il forzato rimpatrio in Romania (Silviu). Confermando il destino svantaggiato di alcuni minorenni migranti (Pittau, Ricci, Silj, 2008), nel film, il fratello maggiore Ionut non invoglia Victor a guadagnare accesso allo studio, disponibile nelle scuole italiane aperte agli stranieri, ed ha per questo difficoltà estreme ad integrarsi. Obbligato a raggiungere Ionut a Torino alla morte della madre, il ragazzino approda nel duro contesto multietnico di una periferia degradata, ostile e criminalizzata. Da depresso personaggio che non frequenta amici e non va a scuola, tenuto per tutto il film di fianco alla costellazione di figure coinvolte nel dramma *noir*, il ragazzino passa a coprire il ruolo di primo piano per quanto attiene all'effetto dello sguardo dialogico tra prospettive critiche sulla migrazione minorile.

Il secondo film, *Eu când vreau să fluier, fluier* (Romania, 2010), racconta di Silviu, finito in

[77] Questa circostanza rappresentata nel film rimanda alle statistiche di delinquenza bipartita tra italiani e romeni registrate in Italia nel 2010. Per accedere ai dati cfr. "Tra immigrati e italiani stesso tasso di criminalità (di giornalista anonimo), *La Repubblica*/*Politica*, 28 gennaio 2010. [online] Disponibile su: http://www.repubblica.it/politica/2010/01/28/news/immigrati_e_criminalit-2107183/ [ultimo accesso: 5 febbraio 2019].

un riformatorio per delinquenza minorile dopo che sua madre lo ha forzato a rimpatriare in Romania dall'Italia, affidandolo all'incuria di un padre alcolizzato. Il protagonista, che sta per compiere diciotto anni, ha alle spalle una esperienza fallimentare di migrazione, intrapresa con sua madre quando aveva poco più di dieci anni. Attraverso l'uso dei dialoghi aspri e quotidiani, Serban presenta gli antefatti che hanno fatto finire in una prigione speciale per minori il giovane Silviu, arrabbiato verso se stesso e soprattutto pieno di rancore verso sua madre che egli vede come una traditrice della famiglia. Questi precedenti informano del giro di criminalità giovanile in cui è caduto Silviu al ritorno in Romania dall'Italia e danno, inoltre, voce al risentimento del minorenne detenuto, che attribuisce la sua condizione all'essere stato abbandonato per strada senza punti di riferimento parentali e senza principi morali da rispettare.

Dagli scambi verbali con la madre in carcere, Serban costruisce, in modo speculare, il binomio "trauma migratorio" e "minori criminalizzati" così come emerge anche in altre storie sia nella cinematografia italiana sia romena degli ultimi dieci anni. Entrambi Munzi e Serban inseriscono i loro personaggi di minorenni in situazioni di grave svantaggio economico e sociale, che li inducono prima a subire e poi a cercare di ribellarsi ad un destino prestabilito. Munzi e Serban sono, pertanto, abbinati per questa principale convergenza tematica che li accomuna ad altri film come *Fratelli d'Italia*, di Claudio Giovannesi (2009)[78], *Hermanitos, fratelli d'Italia* (2010) di Jacopo Tartarone e *Alì ha gli occhi azzurri* (2012), diretto sempre da Giovannesi, i cui protagonisti sono stranieri adolescenti immessi illegalmente nei flussi migratori dell'Europa occidentale e spinti a condotte criminali.

Un altro punto di contatto tra le due opere riguarda la costruzione del trauma causato dalla madre "assente", da cui l'equazione madre/madre-patria. L'esperienza passata di qualcosa o qualcuno che non c'è può essere tecnicamente ricostruita in un'immagine fotografica o filmica con gli stessi procedimenti di un atto di memoria. Comunicare visivamente la mancanza di contatto con le figure

[78] Il film *Fratelli d'Italia* racconta le storie di amore, di conflittualità e di crescita identitaria di tre adolescenti di origine straniera, provenienti dalla Romania, dalla Bielorussia e dall'Egitto, che convivono nella stessa scuola nella periferia di Ostia in provincia di Roma.

dell'identificazione significa per Munzi visualizzare questa mancanza mediante l'utilizzo di foto memoriali da inserire dappertutto nella *mise-en-scène*. Allo stesso modo, Serban inscena una interlocuzione tra madre e figlio nella stanza dei colloqui in carcere, dove in una cornice simbolica (le finestre sul mondo esterno) si scontrano due punti di vista sull'Italia della migrazione. Diversamente da *Francesca* (2009) e *Italiencele* (2004), dove l'Italia del benessere capitalistico è un mito per le protagoniste, nei film di Munzi e Serban, l'Italia è il posto dello sfruttamento e dell'emarginazione in ogni suo aspetto. Queste impressioni generano il senso di "vuoto" che emerge anche dai film *La bella gente* (2011) di Ivano De Matteo e *Sette opere di misericordia* (2012) di Gianluca e Massimiliano De Serio, dove la vita in Italia è pari ad un inferno disseminato di episodi di violenza, illegalità e discriminazione sociale, laddove le giovani protagoniste, l'una confinata al furto di macchine e l'altra forzata alla prostituzione nella rete romeno-albanese, sono bisognose di un appiglio mancante di solidarietà e amore. Vuoi che il protagonista sia immerso in queste realtà degradate della migrazione, vuoi che ne sia ormai distante, come in *Eu când vreau să fluier, fluier*, questi segni iconici rappresentano l'attaccamento ad un valore assente e cercano di colmare l'abbandono, la perdita di contatto con la famiglia, la separazione da tutto ciò che sia Victor sia Silviu riconoscono appartenere al confuso vissuto pre-emigrazione.

5.2. *Il resto della notte* (2008)

Nel 2008, Munzi ha portato sugli schermi *Il resto della notte*, una storia violenta, liberamente ispirata al romanzo dello scrittore americano Truman Capote, *In cold blood/Sangue freddo* (1966), dove si narra di un fatto di cronaca nera[79]. Commentando la scelta della trama, che presenta un assetto episodico denso di incidenti, Munzi ha sottolineato che la struttura sviluppa i profili di tre famiglie del tutto distinte per classe sociale e provenienza – una famiglia della borghesia benestante torinese,

[79] Il romanzo di Truman Capote decostruisce il caso dell'omicidio di una famiglia americana ad opera di due sbandati, un indiano d'America ed un suo amico *yankee*. Il testo adottava la tecnica definita "new journalism", in cui le storie dei due delinquenti e delle loro vittime sono seguiti fino a creare un intreccio esemplificativo della complessa società americana di quegli anni sessanta.

un nucleo di tre romeni senza lavoro stabile o fissa dimora, ed una coppia di proletari italiani divorziati che si dividono la cura di un figlio ai margini della periferia torinese. Una cosmografia di personaggi italiani e romeni, che si incontrano e scontrano nello spazio scenico, manifesta profondi livelli di frustrazione, disagio ed infelicità dell'interazione sociale. Partendo dall'ansia della signora Silvana, che avverte la presenza di migranti stranieri in città come una minaccia, Munzi ha precisato che, mentre girava le scene, scopriva nel suo film un sentimento generale di sofferenza di tutti i personaggi per la mancanza di valori e la preponderanza nelle loro vite di obiettivi puramente di ordine materiale (Munzi, 2008: 5). Munzi ha precisato di non aver voluto rappresentare, come se fossero separati, un "popolo romeno" o un "popolo italiano", ma di avere inteso creare la precondizione di una Torino cosmopolita e multietnica (Munzi/Ippolito, 2015). Il film ha sollevato polemiche per la scelta della nazionalità romena dei tre delinquenti nella storia. Il regista ha argomentato: "quando si sceglie di raccontare delle storie difficili, specie se di migrazione e crimine, le polemiche sono inevitabili […] Probabilmente questa condizione di marginalità poteva facilitare l'ingresso dei romeni dentro il crimine. Ma da lì a fare questa equazione ce ne passa" (Munzi/Ippolito, 2015).

Munzi struttura il film con inquadrature e sonoro di tipo polifonico e corale, da cui si percepiscono lingue e musiche di varie origini etniche per introdurre il contesto multirazziale e multiculturale della storia. Questa tecnica compositiva documenta sullo sfondo la presenza, accanto ai personaggi romeni Ionut, Marja e Victor, di molte altre realtà diasporiche. Una varietà di stranieri coabita nelle tipiche condizioni di segregazione e marginalità nei rioni suburbani rappresentati (Pugliese, 2002: 135). Una scena girata in esterna mostra il caseggiato in stato di degrado dove vivono i tre protagonisti romeni ed altri migranti, tra cui una comunità di musulmani, mostrata in preghiera. Il rito è osservato da altri stranieri affacciati ai vari balconi dei cinque piani come in un teatro popolare. Questa prospettiva esemplifica l'idea di semiosfera di Lotman, contrassegnata dalla eterogeneità delle lingue che colmano lo spazio. In questo spazio pieno si avverte lo sguardo dialogico determinato dal regista che porta diverse visioni (o sistemi culturali di comunicazione) a

convergere da più direzioni sulla questione migratoria, generando informazioni sul mondo, o "*world pictures*" (Lotman, 1990: 127-128).

5.2.1. Analisi filmica: La Torino di Victor tra multietnicità e solitudine

I tre giovani migranti, Marja (Laura Vasiliu), Ionut (Constantin Lupescu) e l'adolescente Victor (Victor Cosma), fratello di Ionut, provenienti dalla Romania, versano in condizioni di indigenza nella periferia degradata di una zona industriale multietnica. Tutti e tre i personaggi presentano tipici comportamenti di difficile integrazione descritti in altri film sullo stesso soggetto migratorio come l'isolamento sociale, il sospetto degli altri, e la tendenza alla criminalità. I tre romeni cercano di sopravvivere facendo ogni tipo di attività lecita o illecita nel ghetto degli extracomunitari. Il minorenne Victor, in ogni scena del film, è presentato visibilmente afflitto, del tutto isolato e privo di contatti con coetanei[80]. Italiani e romeni non si incontrano se non nel rapporto criminale tra Ionut e Marco, un cocainomane ricettatore di refurtive. Munzi parla della sua scelta di non rendere stereotipato il migrante, rappresentandolo semplicemente come vittima:

> [Ho scelto] questo aspetto di andare un poco contropelo, di sorprendere le aspettative di un certo spettatore, che si aspetta di vedere l'immigrato soltanto "buono". Invece no, l'immigrato è come tutti noi: ha del bene e del male dentro di sé. In effetti chi difende la lesa onestà del romeno lo relega ad una "categoria protetta" proprio perché ancora categoria posta in un ghetto. Fino a quando non si libereranno queste categorie, non si capirà che la società [italiana] attuale è fatta di romeni, di albanesi, di cinesi, di filippini, ognuno da giudicare individualmente e ognuno buono o cattivo, onesto o ladro (Munzi/Ippolito, 2015).

La scelta del regista di evitare la patina pietistica verso lo straniero conferisce dignità ai personaggi romeni all'interno del film. L'effetto dello sguardo dialogico è costruito infratestualmente con un film dal soggetto analogo dello stesso Munzi, *Saimir* (2004)[81].

[80] A proposito di questioni di identità e del processo di integrazione in Italia dei minori immigrati di seconda generazione, si veda anche il film della regista italo-bosniaca Laura Halilovic, *Io Rom romantica* (2015).
[81] Munzi ha precisato che nella scrittura iniziale della sceneggiatura de *Il resto della notte*, i protagonisti erano degli albanesi come nel suo precedente film *Saimir* e che successivamente cambiò la loro nazionalità con quella romena per attenersi alla prevalenza statistica dei romeni nelle notizie di cronaca nera in quegli anni (Munzi/Ippolito, 2015).

In considerazione degli stereotipi che circolano in Italia, il regista ha deciso di recarsi a Bucarest per conoscere *in loco* le realtà e le persone romene, facendo sopralluoghi e provini per capire come costruire la psicologia dei suoi personaggi:

> Ho avuto molto bisogno di elementi esterni. Piano piano mi sono fatto una idea antropologica dei personaggi anche facendoli interpretare da attori romeni, che hanno recitato in lingua originale. Volevo rispettare la loro lingua. Nel film, infatti, Ionut, Marja e Victor parlano tra di loro in romeno (con sottotitoli), tranne nelle scene in cui interagiscono con italiani, in cui sono doppiati (Munzi/Ippolito, 2015)[82].

Alberto Crespi, a proposito di questo secondo film di Munzi, che farebbe evolvere il personaggio del migrante minorenne da una tipologia ispirata alle istanze di critica sociale del Neorealismo ad un modello più complesso ed aderente alla realtà del Terzo Millennio, ha osservato che la storia sia un sostanziale progresso rispetto all'esordio di *Saimir*. Nella storia di un ragazzino albanese sul litorale romano c'era la freschezza e la libertà di un pedinamento del personaggio di tipo zavattiniano; [qui] c'è una struttura calibrata, un *thriller* che è anche un'indagine sull'Italia multietnica, violenta, marginale (Crespi, 2008). Partendo da Ionut, avvezzo alle rapine in villa, e dalla colf Marja, che sembrerebbe subire l'ingiustizia dello stereotipo negativo del migrante, ma che si scopre essere una ladra, Munzi contrappone la disonestà dei due romeni con l'ipocrisia del ricco Giovanni. La prima parte della storia si basa sul ritorno di fiamma tra Ionut e Marja che si erano persi di vista a Torino per seguire ciascuno una sua strada per sopravvivere. Ionut entra in un losco giro di furti in villa, gestito dall'italiano Marco, un cocainomane ricettatore delle refurtive che Ionut gli procura.

Questa vicenda criminale, incentrata sul pervasivo malessere degli individui e della collettività ospitante, contrappone ai tre romeni, i tre membri di una classica famiglia borghese benestante del Nord, composta dalla signora Silvana, la figlia quindicenne Anna e il padre Giovanni Boarin, uomo d'affari che tradisce la moglie con una impiegata ventenne.

Il panorama socioeconomico del film è moderatamente dicotomico e presenta due gruppi antagonistici: i ricchi ed i poveri. Silvana, la ricca signora borghese depressa e sospettosa di tutti, ha

[82] Munzi ha condotto ricerche sulla giurisprudenza del lavoro degli stranieri in Italia, approfondendo questioni di assunzione, licenziamento, immigrazione e affidamento dei minori, pur dando priorità agli elementi di finzione, come rivela il dettaglio del licenziamento di Marja a cui è concesso, per legge, di restare alla villa per altri otto giorni.

assunto come cameriera romena Marja, con cui sua figlia Anna, un'adolescente che frequenta il liceo, ha stretto amicizia e verso cui solidarizza. Tra questi due blocchi sociali, Anna svolge il ruolo didascalico dell'"alter ego" dell'autore sulla posizione debole dei migranti presso i loro datori di lavoro. La padrona di casa, una sera, si accorge che qualcuno le ha rubato gli orecchini dal cassetto e sospetta di Marja. La colf, caratterialmente mite e sottomessa, sembrerebbe la vittima di questa ingiusta accusa, ma in effetti si scoprirà che, malgrado l'incredulità di Anna ("Siete impazziti! Marja non è una che ruba!"), è proprio lei la ladra dei preziosi. Non solo: una volta ripresa la sua relazione sentimentale con il criminale Ionut, lo istiga a ritornare nottetempo alla villa per rubare gli altri gioielli della signora Silvana.

5.2.2. Il "prima" e il "dopo" della migrazione: sinergia di fotografie, musiche e fotogrammi etnografici

In questa parte del capitolo, l'analisi si sposta dall'intreccio primario, con la sua costellazione di storie familiari, ambienti e personaggi, alla discussione delle tecniche filmiche con cui Munzi lascia emergere un discorso sul rapporto tra immagine fotografica e immagine in movimento. Partendo dalla considerazione di Roland Barthes che ogni fotografia comunica e costruisce una percezione dell'"assente" (Barthes, 1980) si individuano ora gli elementi visivi che sollecitano il bisogno della madre/patria assente in Victor. Lo sviluppo della storia nella parte centrale si focalizza, infatti, sul trauma del minore migrante che lavora presso un cantiere e che vive nel ricordo della patria conservato nelle foto attaccate al muro. Questi retroscena sono comunicati appunto dall'impiego di foto testimoniali alternate al dialogo che informa sugli antefatti. Victor, giunto in Italia suo malgrado dopo la morte della madre in Romania, è chiamato a raggiungere il fratello, che mena un'esistenza già compromessa. Ionut, infatti, non si cura d'iscrivere Victor ad una scuola ma gli trova un lavoro pesante e mal retribuito.

La prima sequenza che si analizza si sofferma sulla presenza di fotografie inserite all'interno della struttura narrativa cinematica tanto da creare due piani interagenti, l'uno statico e l'altro

dinamico. Si parte con il rientro a casa di Ionut dai suoi traffici criminali notturni per svegliare Victor e mandarlo a lavorare (min. 00:19:18). In questa scena si inizia a chiarire il rapporto tra i due fratelli romeni, che vivono nella stessa casa. Per raggiungere la porta d'ingresso, che affaccia direttamente sulla balconata del caseggiato, Ionut deve passare attraverso gente che stanzia lungo questo stretto passaggio. In questa inquadratura, si notano, tra gli altri elementi della scenografia, a destra un anziano arabo seduto su uno sgabello e, a sinistra, una parabola satellitare di Sky. Il dettaglio, che ha lo scopo di costruire un "effetto di realtà" (Barthes, 1988) del vissuto dei protagonisti trapiantati in una città estranea e ostile[83], pone in risalto in modo vivido la contemporaneità di un mondo globalizzato, immerso nelle sue contraddizioni, che isola ed emargina i migranti. In questa scena si visualizza la dimensione *across frontiers* di esistenze raccontate per conferire valore al loro travaglio da intendersi come metafora della condizione esodante. La condizione di Ionut e Victor è simile a quella di Ioan in *Cover-Boy* e Angela in *Mar Nero*, le cui vicende sono emblematiche del cammino verso una meta ignota, in un percorso di scoperta dell'Altrove, disseminato di ostacoli. Vale citare Barthes nell'*Introduzione* a *Image-Music-Text* (1977):

> Tutte le classi sociali, tutti i gruppi umani, hanno le loro narrazioni, il cui gradimento è condiviso con individui di *background* culturali diversi e perfino opposti. Senza preoccuparsi di questioni di valore, narrare di qualcosa è un fenomeno internazionale, trans-storico, trans-culturale: è semplicemente lì, come la vita stessa (Barthes, 1977).

Nel sottofondo, si percepisce una musica etnica proveniente da una stazione radio straniera. Ionut entra nella cucina e chiama Victor, che dorme sul letto. La mdp è alle spalle del ragazzino rannicchiato con la faccia contro il muro. Dinanzi a Victor, all'altezza del viso, si nota una foto di una Romania rurale con pecore e colline verdi. Queste immagini collocano Victor, presente da bambino nel passato della foto, in un contesto denso di indici spazio-temporali che informano sul sostrato culturale e geografico della sua area di provenienza. Nell'appartamento sono affisse al muro pagine di giornale e fotografie ingiallite. Le foto esposte nei due ambienti angusti sono immagini statiche

[83] Barthes, nel saggio "L'effetto di reale" (in *Il brusio della lingua*), spiega che il rapporto tra testo e realtà può solo essere ottenuto come "verosimiglianza". Questo si ottiene con la presenza di elementi riconoscibili di un codice condiviso, che crea nel fruitore l'illusione del reale (Barthes, 1988: 158).

all'interno della cornice filmica dinamica, che sottolineano l'iconicità di questo *medium* memoriale.

La funzione delle vecchie foto si presta ad una lettura semiotica della presenza contrastiva di vari elementi della modernità, come dei cellulari, che collocano il tempo del film al *presente*. La capacità evocativa dell'immagine fotografica sul muro rimanda innanzitutto ad una dimensione natia di cui Victor soffre l'"assenza".

La presenza rilevante di fotografie sottolinea, dunque, il contrasto di stasi e movimento del tempo tra due periodi, l'uno precedente alla migrazione e l'altro in atto nel film. L'effetto di queste foto imprigionate nel flusso cinematico enfatizza la condizione stessa del migrare da un luogo originario, ormai fermo, verso un mondo in cui la vita accade. In ragione di questa dinamica, le foto svolgono una molteplice funzione: innanzitutto quella di rendere iconico il passato e le sue figure assenti, quindi quella di testimoniare la distanza che la migrazione ha posto tra le origini e la destinazione di arrivo e negoziare nel soggetto che le osserva, la realtà dell'oggi con la verità interiorizzata del passato.



Figura 17: Victor dinanzi alla foto della Romania rurale

Rispetto alla tematica del trauma della migrazione e a quello del desiderio del ritorno al natio, è utile notare che Munzi non attribuisce all'adulto Ionut nessun bisogno di rimpatrio, essendo un migrante

ormai stanziale, piuttosto, nel corso del film, Ionut fa dei progetti esistenziali ed economici per restare in Italia e progredire. Ionut, sorridendo e maneggiando soldi guadagnati rubando, li mostra al fratellino, dicendo: "Se continua così, tra un mese cambieremo casa!" (min. 00:21:04). Victor, invece, appena arrivato in Italia, è migrato solo fisicamente, ma emotivamente è ancora in Romania. Quella vita, ormai morta per Ionut, continua nei suoi ricordi.

L'uso retorico della fotografia come ponte con le origini si articola in un'altra scena in cui Victor mostra al fratello delle foto di una festa nuziale della cugina Anka, porgendole all'attenzione dello spettatore. Le foto, contenitori della memoria familiare, conducono al discorso parallelo sulla migrazione dei minori non accompagnati e sulla consanguineità come eloquenti indicatori degli antefatti. L'occasione serve a Victor anche a nominare la mamma morta. Questo dettaglio strutturale aiuta a determinare il tempo in cui l'emigrazione di Ionut è avvenuta, decisamente antecedente alla storia contemporanea. Le reazioni di sorpresa e malinconia di Ionut sottolineano come egli abbia perso i contatti con la parentela romena e, dunque, forse anche con la propria identità nazionale, entrata nella sfera del passato. Vale citare a questo proposito, le interessanti osservazioni di Jean-Pierre Meunier in *Les structures de l'expérience filmique: l'identification filmique*:

> Se il referente assente è ritenuto inesistente, parliamo di peculiarità dell'immagine che conferisce esistenza all'ignoto. Se, invece, il referente assente ha consistenza per noi [...] possiamo utilizzare il riconoscimento dell'immagine per fare in modo che la coscienza produca nostalgia, desiderio, e sentimenti del genere, in una condizione che ricorda la messa in scena dell'immaginario (Meunier, 1969).

Le foto sono, in tal senso, dei costrutti eloquenti di questo procedimento, ovvero delle rimemorazioni di cui lo spettatore è invitato a prendere atto, man mano che la storia si dipana ed il punto di conflitto tra personaggi e contesto si sviluppa. Queste immagini storicizzano il percorso dalla Romania all'Italia di Ionut e Victor. A questo proposito, l'utilizzo che Munzi fa delle foto come veicolo di identità e memoria si connette a quanto ha osservato Eco sulla fotografia e i suoi due tipi di memoria: una è la memoria sociale – dei documenti e delle testimonianze storiche – e una è la memoria personale, che registra eventi attinenti alla propria soggettività e appartenenza ad un dato contesto

(Eco, 2010).

Le foto tra le mani di Ionut, porte da Victor, ricostruiscono una memoria sociale (un evento civile in Romania) e una memoria personale (lo spettro della relazione amorosa tra Ionut e la cugina Anka) come possibile ponte tra il passato in Romania e il presente in Italia. Nella struttura narrativa lineare, queste fotografie svolgono la funzione di *flashback*, ovvero di uno sguardo dialogico tra presente e passato (min. 00:21:09 - 00:22:00). Il dialogo sottolinea l'oblio di Ionut, migrato da tempo (Ionut: "Chi è Anka?") e la memoria viva di Victor, neo-migrante (min. 00:21:30 - 00:21:40). In questo scambio, si percepisce l'incontro tra l'obiettivo della mdp e l'obiettivo fotografico, due *medium* preposti alla ricostruzione del *vero* che è *passato*, ovvero alla "emanazione del referente" assente (Barthes, 1980: 77).



Figura 18: Ionut osserva le foto del matrimonio di Anka

Non solo le relazioni sociali e familiari della propria nazione, ma la lingua madre stessa manca al migrante. Nel film, infatti, i tre protagonisti parlano tra di loro in romeno. Ragionando sul senso di alienazione patita dal migrante, Doru Pop afferma che esista un elemento nei film di migrazione che rende evidente l'assenza di comunicazione tra chi resta a casa e coloro che lasciano il paese di origine (Pop, 2014: Kindle 2247). Per enfatizzare questa mancanza, Munzi sembra suggerire che Victor stia cercando di stimolare il fratello a riconnettersi alle proprie origini, forse con la speranza di

convincerlo a ritornare in patria. La funzione di Victor è quella di "pungolo" emozionale al rimpatrio del loro nucleo[84].

L'impatto evocativo della fotografia è ugualmente eloquente nella sequenza che segna l'inizio delle tensioni tra Victor e Ionut (min. 00:34:00 - 00:37:00) dovuta all'intrusione di Marja nella loro vita. Il conflitto tra i due fratelli inizia quando Marja si trasferisce nel loro appartamento, non sapendo dove andare dopo essere stata licenziata. Victor manifesta insofferenza e gelosia verso la ragazza del fratello. Il timore della deprivazione affettiva del minore deterritorializzato è rappresentato nella scena in cui Victor è letteralmente "spedito" fuori di casa da Ionut per avere un momento d'intimità con Marja. Nella scena in cui Victor cammina solo nella notte, Munzi inserisce quadri che rappresentano il vuoto sociale dei migranti (min. 00:38:03 - 00:38:53). Con una rapida successione d'inquadrature espressionistiche con luci e suoni fortemente contrastanti, Munzi presenta degli immigrati arabi ed africani, che stanziano ad angoli di strada. La ripresa a seguire mostra Victor in mezza figura che passa tra questi migranti e raggiunge l'insegna luminosa del bar.

Il sottofondo sonoro propone un *mix* di musica classica che si fonde alle note di melodie etniche. Quando Victor rincasa, Marja e Ionut sono ancora nella stanza da letto. Nella penombra della cucina, il ragazzo si lascia cadere sul divano, assumendo una posizione rannicchiata, eloquente del bisogno di chiudersi in se stesso[85]. Sul muro della cucina sono nuovamente distinguibili altre foto sbiadite, rappresentanti un contenuto affettivo non rimosso e mantenuto *in absentia* (min. 00:34:05 - 00:34:25). Il commento di Ionut riguardo all'atteggiamento possessivo di Victor è esplicativo: Ionut [a Marja]: "Sembra impazzito da quando è morta la mamma" (min. 00:40:25 - 00:40:59). Da questo momento in poi, Ionut si rivela un fratello inadeguato a prendersi cura del minore. Allo stesso tempo, Munzi fa emergere Victor come il vero protagonista, che rivolge verso l'Italia il suo sguardo critico: dalla prospettiva di questa tesi, egli è l'espressione più intensa dello sguardo dialogico verso le realtà

[84] Parlando dei livelli emozionali stimolati da una foto, Barthes osserva: "Il *punctum* di una fotografia è quella fatalità che, in essa, mi punge (ma anche mi ferisce, mi ghermisce)". Barthes contrappone questo genere di foto che passa emozioni con quelle investite dello "*studium*" ("[foto che] mi piacciono o non piacciono, senza pungermi" ovvero senza causare "il mio godimento o il mio dolore" (Barthes, 1980: 27-29).

[85] Per un'introduzione generale sulla dimensione semi-simbolica dell'immagine fotografica, tra livello del contenuto e forma, si veda Ruggero Eugeni, *Analisi semiotica dell'immagine. Pittura, illustrazione, fotografia* (1999).

dicotomiche del paese di accoglienza.

La nuova realtà multietnica, affollata di extracomunitari, si ripropone nella scena che si apre con una panoramica orizzontale a scoprire, che sulle note di un pianoforte presenta un gruppo di musulmani inginocchiati in preghiera nel cortile del caseggiato. L'intera struttura echeggia di voci che rimandano alla polifonia della Torre di Babele.



Figura 19: Extracomunitari riuniti nel cortile per la preghiera

Victor, ripreso di quinta sul ballatoio su cui affaccia la cucina del bilocale, sente il suono di una preghiera in arabo. La mdp si attarda per diversi secondi sul suo volto pensieroso sulla destra del quadro. Lo sguardo smarrito di Victor enfatizza la sua solitudine di minorenne non integrato. Come si evince dalla rappresentazione del soggetto, la posizione del giovane romeno è quella di un osservatore culturalmente estraniato, che dall'alto guarda verso il basso il cortile dove si svolge un rito religioso in una lingua che non conosce. Per contrasto, i migranti musulmani, ripresi di schiena dall'alto mentre sono immersi in un momento di culto, appaiono coesi. Qui, Munzi propone da una parte un *cliché* sulla fratellanza della diaspora musulmana e, dall'altra, la fondamentale angoscia del "migrante minore non accompagnato" dai genitori. L'inquadratura successiva riprende Victor in mezza figura mentre chiama con urgenza il fratello al cellulare. Un asincronismo sottolinea lo sviluppo di una tensione tra i tre personaggi: la suoneria squilla nella scena in cui Ionut è in

compagnia di Marja al supermercato. La ragazza infastidita commenta: "Ma [Victor] non sa stare un secondo da solo?", segnalando l'inizio di un antagonismo esplicitato.

Nella scena a seguire, Victor affronta con ostilità il fratello per avere permesso a Marja di insinuarsi tra loro e di condividere l'appartamento senza l'onere dell'affitto. La mdp, posizionata ad un'angolazione bassa, lo riprende seduto a tavola mentre mangia direttamente da una scatoletta di latta e ha, di fianco, un bicchiere d'acqua ed una fetta di pane appoggiata sulla tovaglia di plastica a quadri. Alle sue spalle, sul muro, altre fotografie del suo passato in Romania. In questa scena vi sono somiglianze stilistiche con lo scabro realismo della povertà quotidiana così tipico delle ambientazioni costruite dai registi romeni contemporanei (Fulger, 2006: 129; Nasta, 2013: 35), che rispondono alla realtà posta dinanzi all'obiettivo, certo sub-citando la vecchia estetica neorealista di Cesare Zavattini[86], ma svuotandola del *pathos* etico (Ieta, 2010: 24).

Nell'inquadratura citata, Victor, al centro del quadro, guarda con astio nella penombra Marja che è appena rincasata. La solitudine di Victor ricorda quello di altri personaggi maschili di migranti come Ioan, in *Cover-Boy,* seduto anche lui a tavola mentre mangia una scatoletta di tonno (min. 31:21:00) e Mita, in Francesca, che cena in piedi, consumando un formaggino. Il rapporto conflittuale tra Victor e Marja è messo in evidenza attraverso il posizionamento contrapposto degli attori all'interno del quadro nei due punti focali dell'inquadratura. Marja rappresenta il migrante determinato a conquistare una condizione stanziale, Victor quello che vorrebbe rimpatriarsi in una patria per lui forse inottenibile. Ne risulta che il personaggio di Victor s'identifichi con qualcosa di assente e, dunque, nella Romania come simulacro di una identità originaria. L'atteggiamento di difesa territoriale che Victor esprime verso il suo spazio privato trasmette l'esigenza di proteggersi dall'espandersi del vuoto affettivo e culturale intorno a sé.

[86] Per l'estetica del Neorealismo, teorizzata dallo sceneggiatore e drammaturgo Cesare Zavattini, cfr. Cesare Zavattini, *Io. Un'autobiografia* (2002). Zavattini credeva in un'arte popolare e, dunque, in una rappresentazione cinematografica lineare, veicolante il messaggio etico, intessuta di circostanze semplici in bilico tra realtà e fantasia, con una preferenza per la prima. Tra le sue numerosissime sceneggiature, quella dei famosi film *Ladri di biciclette* (1948), *Miracolo a Milano* (1950) e *Umberto D.* (1952), diretti da Vittorio De Sica.



Figura 20: Victor ripreso a tavola in cucina

Rivolgendosi a Marja, per farle intendere di non essere benvenuta nell'appartamento, Victor dà voce al suo astio, commentando: Victor [a Marja]: “Se non hai i soldi, vattene. A noi non ci regala niente nessuno”. In questa scena, Munzi risolve il dubbio sulla moralità della cameriera romena, determinando una rivelazione della natura del personaggio, dal momento che la donna, per farsi accettare in casa, prende dal fondo del suo borsone da viaggio i preziosi rubati alla signora Silvana e li mette dinanzi a Victor. Munzi spiega la logica di questa rivelazione:

> Questa rivelazione ha conferito un carattere più interessante a quel personaggio femminile. Non è una ragazzina innocente soltanto. Anzi, aveva anche la sua innocenza perché era una disperata, ma ha avuto quel vizio e quella debolezza di rubare, che poi ha portato alla tragedia e alla morte (Munzi/Ippolito, 2015).

Il problema della tutela di minori non accompagnati dai genitori nella loro permanenza instabile in terra straniera è particolarmente articolato in questa seconda parte diventando il discorso ideologico sotteso, caricato di angoscia e *pathos*. Il trauma del distacco di Victor dal paese natio e da sua madre deceduta, lo accosta al figlio del tossicodipendente Marco che vive il dramma della separazione dei genitori ed una palpabile assenza di coordinate morali da cui sviluppare la sua crescita e comprendere il senso del futuro. Nel film di Munzi, il principio dialogico bakhtiniano dell’eteroglossia si intercetta con intenzione contrastiva nelle forme di dialogo con l’altro dei vari personaggi, ciascuno servendo

allo scopo di presentare una polifonia di vedute quale espressione dell'identità e dei valori del proprio *background* sociale, economico e culturale. Analizzare la varietà dei personaggi di un film da questa prospettiva, infatti, significa applicare il metodo dialogico alla complessità strutturale e all'eterogeneità tematica di una narrazione.

Nel finale drammatico di questa storia di migrazione senza speranza di salvezza e riscatto, tutti i personaggi sono delle vittime. Munzi ha riflettuto su questo aspetto:

> Ho realizzato un intreccio di storie che volevo raccontare e l'ho unito al fenomeno migratorio, scegliendo i romeni perché il romeno mi sembrava il popolo che in quel momento, come era stato cinque anni prima con gli albanesi, più rappresentasse il problema dell'emigrazione[87], con i suoi lati positivi ma con quelli anche ovviamente negativi. […] Di fronte a questi contrasti, la violenza, la stortura o il crimine può nascere (Munzi/Ippolito, 2015).

L'articolazione dell'intreccio nel ghetto del caseggiato svela la delinquenza di Marja, aggiungendo un tassello ad una storia di ordinaria criminalità. Tra i pregiudizi e gli spazi che la narrazione polarizza si determina un ulteriore sguardo dialogico tra il contesto urbano degradato, dove si affollano gli stranieri, e la villa sulla collina della borghesia industriale torinese. Nelle scene precedenti al furto in villa, Marja accompagna Ionut a fare un sopralluogo notturno intorno alla dimora in collina dei suoi ex datori di lavoro. Ionut contatta il suo complice Marco perché lo aiuti a realizzare l'azione e accetta che Victor faccia da palo, iniziando il fratello minore alle pratiche del furto in villa. Munzi mostra come Victor decida per un senso di noia e frustrazione di emulare la condotta criminale del fratello, non avendo alcun modello positivo di identificazione. Da personaggio di secondo piano, il minore diventa la misura del dramma dell'adolescente migrante che non si riconosce nella società straniera. Munzi conferma la centralità del personaggio:

> Chiaramente le storie di rapine sono storie vecchie quanto il mondo e l'intreccio può assomigliare a quello di un poliziesco, però i miei tentativi erano più giocati sul sentire il dolore del personaggio di Victor. Ho seguito tutta la vicenda attraverso di lui e piano piano l'ho spinto ad andare a fare la cosa peggiore, lui se ne rende conto mentre la sta facendo: parte contento di fare questa rapina e poi capisce [...] che la faccenda è molto grave, perde anche il fratello e quindi si trova da solo nella vita per la prima volta. Dunque, l'intreccio

[87] In Italia, le problematiche legate ai processi d'integrazione sociale delle famiglie immigrate sono monitorate da enti come l'Iref (Istituto di ricerche educative e formative) che operano su base nazionale. Cfr. Simoni e Zucca, *Famiglie migranti. Primo Rapporto nazionale sui processi d'integrazione sociale delle famiglie immigrate in Italia* (2007).

per me è tutto giocato intorno alle emozioni di questo ragazzino (Munzi, 2008).

In questa terza parte della struttura narrativa, Victor è insieme partecipe di un fatto di cronaca nera e testimone esterno, posto a distanza, separato dal fatto criminale dal muro di cinta, come a sottolineare visivamente la sua sostanziale estraneità alle intenzioni bieche dei due ladri. Infiltratosi nell'impresa criminale per mero sentimento imitativo, Victor non era riuscito a prevederne la possibile svolta sanguinosa[88]. La violenza irrompe nella sequenza notturna in cui Ionut e Marco vanno a perpetrare il crimine, portando con loro Victor alla sua prima esperienza nel ruolo di "palo". La caratterizzazione negativa di Ionut e Marco come spietati criminali diventa sempre più chiara: Victor si accorge in macchina che i due complici hanno assunto della cocaina e sono armati di due rivoltelle, pronti anche ad uccidere. I tre raggiungono la villa in collina, facilitati dalle indicazioni di Marja. Marco e Ionut si avviano verso il muro di cinta per superarlo, mentre Victor si nasconde dietro una siepe per seguire i loro movimenti. Introducendo una svolta *noir*, un'inquadratura mostra Giovanni e Silvana all'interno di un teatro e, con un montaggio parallelo, la mdp riprende Anna ed il suo ragazzo Davide mentre sono a letto da soli in villa (min. 01:24:00).

Nell'oscurità Victor aspetta tremando che Ionut e Marco tornino con la refurtiva, ma ad un tratto vede arrivare dal fondo del viale la macchina dei padroni di casa. Un primo piano mostra l'evidente stato di agitazione emotiva di Victor mentre cerca di chiamare il fratello sul cellulare. Di lì a pochi secondi, nel buio, si odono degli spari. Il furto con scasso nella villa dei Boarin si chiude con la morte di tutti gli uomini coinvolti, tranne il minorenne Victor, che si allontana in stato di shock. L'epilogo lineare di questa storia criminale, costruita su base letteraria e giornalistica, inquadra Victor mentre ammutolito assiste all'agonia di Marco, riverso presso la sponda del fiume con la refurtiva nel sacco a terra accanto a lui. Appena Marco muore all'alba, Victor raccoglie la refurtiva con sé e si dirige a casa, dove trova Marja, ignara dell'accaduto, in attesa di Ionut.

[88] Questa scena sollecita un collegamento con uno studio statistico sull'immigrazione in Italia, i cui dati sono stati raccolti tra il 1990 e il 2003. La ricerca informa che "l'immigrazione aumenta solo l'incidenza delle rapine, lasciando inalterate tutte le altre forme di criminalità. Siccome le rapine rappresentano una frazione minore dei reati penali, l'effetto complessivo sul crimine non sarebbe significativo" (Bianchi, Buonanno, e Pinotti, 2012).

La scena in cui Marja comprende le conseguenze della sua ideazione criminosa rappresenta il momento di maggior contatto tra la donna ed il ragazzo, che passa simbolicamente sotto la sua tutela. La mdp nuovamente inquadra Victor angosciato sul suo giaciglio mentre Marja gli tocca la spalla con la mano ad indicare questo passaggio.



Figura 21: Marja e Victor fuggono con il bottino

Nella scena conclusiva, ripresa in campo lungo, il film suggerisce che i due migranti stiano tornando in patria per sfuggire alle indagini della polizia italiana sul massacro alla villa della famiglia Boarin. L' inquadratura fissa di chiusura mostra i due fuggiaschi che si trascinano dietro le loro pesanti valigie e spariscono all'orizzonte.

5.3. *Eu când vreau să fluier, fluier* (2010)

Il film di Serban, *Eu când vreau să fluier, fluier*, collocabile tra *fiction* e *docufiction*, offre spunti di riflessione sui conflitti intergenerazionali e familiari, la criminalizzazione dei minori figli di migranti, abbandonati a se stessi in patria, e la vita nelle carceri minorili. La critica cinematografica Florentina Andreescu ha notato:

> I film romeni presentano una struttura di finzione che porta avanti un tema di costante sofferenza, inflitta da una fonte di autorità con il potere di vincolare l'Eroe e causargli

> dolore. L'eroe del cinema romeno sembra alla mercé di un forte potere che lo controlla, ed è generalmente presentato come una vittima (Andreescu, 2013: 78).

Il protagonista quasi diciottenne di Serban, finito in prigione a quindici anni dopo essere stato espatriato in Italia da sua madre e successivamente rispedito a casa in Romania, interpreta con assoluto dolore ed amarezza la propria vicenda di abbandono.

5.3.1. Analisi filmica: Silviu, un adolescente rimpatriato

La storia è ambientata interamente all'interno di un istituto di correzione minorile dove il giovane protagonista sconta la sua pena. L'intreccio unisce due condizioni: quella della madre (Clara Voda) una donna libera, emigrata in Italia, che fa la *receptionist* in un albergo italiano, e quella di Silviu (George Pistereanu), un figlio minorenne, privato della libertà perché rinchiuso da anni in un riformatorio. Il giovane criminale, detenuto da quattro anni, rivolge continuamente il suo sguardo verso l'Italia, non per biasimare la nazione di accoglienza, che rappresenta una tappa breve ma traumatica del suo passato, ma per colpevolizzare sua madre che non ha intenzione di ritornare in patria a prendersi cura di entrambi i suoi figli. Silviu, in tal modo, trasferisce il rancore verso la madre in un risentimento verso l'Italia come la nazione responsabile della dissoluzione della sua famiglia.

Il tempo del film ha luogo qualche giorno prima che il protagonista compia 18 anni e sia rilasciato dalla prigione per buona condotta. Le scene sono tutte filmate in ambienti squallidi e freddi che ricreano gli spazi delle camerate, del refettorio, delle docce, dell'ufficio del direttore, del cortile, del campo di lavoro e della sala dei colloqui. Serban riprende la vita quotidiana dei carcerati soggetti alla disciplina dell'istituzione e a quella nascosta della gerarchia sub-carceraria mantenuta dagli stessi detenuti, fatta di atti di prepotenza e sottomissione.

In merito al soggetto del film, il regista ha precisato che si tratta di una riscrittura di una precedente sceneggiatura del collega Mitulescu, tratta dall'opera teatrale di Andreea Valean *Eu când*

vreau să fluier, fluier[89]. Il titolo *Eu când vreau să fluier, fluier* rende il temperamento dei ragazzi carcerati che "vivono per il presente, senza pensare alle conseguenze delle loro azioni" (Serban/Ippolito, 2017).

Nella prima parte della storia, il protagonista riceve la visita inattesa del fratellino Marius nella sala dei colloqui all'interno del perimetro dell'istituto correttivo. Il bambino gli comunica che la madre è tornata in Romania per portarlo via con sé in Italia. Silviu chiama al cellulare sua madre e le chiede di fargli visita il giorno successivo per intimarle di non espatriare il fratello, regolarmente iscritto a scuola in Romania. Alla notizia delle intenzioni di sua madre, per rabbia e senso di gelosia, Silviu compie un'azione dissennata e violenta contro una giovane sociologa che lavora all'interno del carcere, condannandosi con questa aggressione a rimanervi rinchiuso per altri anni.

Il personaggio di Silviu è caratterizzato dalla prospettiva non solo temperamentale, ma anche psicologica ed emotiva di un giovane violentemente reattivo verso i diritti violati della sua infanzia problematica. Il ragazzo, tenuto sotto il controllo di una *equipe* di sociologi e psicologi, sembra accettare solo l'autorità del direttore del carcere, che cerca di ispirare i suoi detenuti a mantenere una buona condotta per vederli andare via "recuperati". Ed è proprio questa imminente rimessa in libertà che salta in aria a seguito dello scontro tra Silviu e sua madre.

Lo stile di ripresa con cui Silviu si manifesta sullo schermo realizza una totale vicinanza al soggetto, ottenuta con panoramiche a seguire e primissimi piani delle sue reazioni contro i suoi compagni di carcere e contro sua madre. I primi e primissimi piani comunicano i danni psicologici del minore attraverso comportamenti aggressivi come nella scena del sequestro della psicologa.

I tre incontri di Silviu con la sua famiglia hanno inizio nella sala colloqui. L'incontro con il piccolo Marius mette ugualmente in rilievo l'emotività di Silviu ed il suo sentimento di protezione nei confronti del fratellino a cui raccomanda di non farsi convincere ad emigrare in Italia. La possibilità della sua lontananza turba Silviu che vede in Marius l'unico familiare a cui vuole bene senza riserve.

[89] Il film di Serban, che ha conseguito l'"Orso d'argento", Gran Premio della giuria al Festival internazionale del cinema di Berlino, è un'opera a sei mani.



Figura 22: Sala dei colloqui. Silviu e Marius

Quando Marius esce di scena, Silviu si fa prestare un cellulare da uno dei detenuti per chiedere alla madre di andare a fargli visita l'indomani (min. 00:27:39 - 00:29:09). La mdp segue Silviu di spalle mentre si aggira nel campo di lavoro con gli altri carcerati che imbiancano alberi sotto la sorveglianza costante delle guardie. Ricevuto il cellulare, Silviu digita il numero della madre con la quale parla con un tono di minaccia e rancore[90]. L'inquadratura riprende il ragazzo mentre si accovaccia contro il tronco di un albero, simbolo delle sue radici identitarie[91]. Il cellulare indica, per contrasto, una modalità di comunicazione sradicata e globalizzata.

Il conflitto madre-figlio sul dilemma del migrare si precisa nella scena 35 dove la mdp a spalla segue Silviu di quinta mentre si avvicina alla madre e al fratello che lo aspettano seduti al tavolo nella sala dei colloqui sorvegliata da due guardie. Con una carrellata a seguire, che ricorda la tecnica del "pedinamento", la mdp riprende Silviu mascherando la sua espressione facciale e i suoi

[90] Questo racconto fa riferimento al fenomeno migratorio su larga scala dei genitori di minori romeni. Spesso sono le madri che emigrano e lasciano i figli affidati a parenti o strutture. A questo proposito, si veda l'associazione che si occupa dei bambini abbandonati in patria da genitori migrati denominata "Albero della Vita". Nel convegno "Left Behind" (Milano, 26 maggio 2010), l'associazione ha presentato una ricerca statistica sugli "orfani bianchi", che vivono in Romania senza uno o entrambi i genitori. Disponibile su: https://www.alberodellavita.org/dossier-orfani-bianchi-children-left-behind/ [ultimo accesso: 5 febbraio 2018].

[91] Non a caso, il simbolismo del tronco dell'albero con le radici è l'icona dell'associazione "Albero della Vita".

sentimenti[92] . Si tratta di un'inquadratura realizzata a spalla, che segue il personaggio nel suo percorso nell'unità spazio-temporale del *set*. Nel campo successivo, il movimento della mdp in costante evoluzione dalla composizione mobile a quella statica, si sofferma con una ripresa dei personaggi seduti l'uno di fronte all'altro, separati da un tavolo. I tre personaggi sono posizionati in modo simmetrico in uno spazio circoscritto, alternando campo, controcampo e primi piani in modo didascalico, con un ritmo lento, quasi ad indurre una falsa tranquillità alla vista della figura materna, posizionata nella luce bianca proveniente dalle finestre.

Il conflitto è segnalato dalla tensione oppositiva degli attori di profilo nel quadro, mai allineati sulla stessa asse. Accanto alla madre, siede Marius. Con l'alternanza del campo e controcampo il regista crea uno sdoppiamento dei personaggi della storia, suggerendo, in tal modo, che i due fratelli altro non sono che due facce della stessa medaglia. Silviu, che mostra gelosia e possessività verso entrambi la madre ed il fratello, ordina a Marius di non seguire la madre in Italia, ma di aspettare a casa il giorno imminente del suo rilascio.

Nel primo dialogo, il movimento di macchina, presente benché minimo, ha una connotazione affettiva ed è utilizzato per creare una dinamica emotiva tra inquadrature statiche del campo e controcampo. La madre prende per mano il figlio detenuto attraverso il tavolo del colloquio e si prepara a subire l'*escalation* di aggressione verbale nei suoi confronti. L'accusa del ragazzo alla madre è di avergli reso l'infanzia infelice, emigrando in Italia. L'intimazione è quella di non riportare in Italia Marius. Le offese ingiuriose di Silviu alla madre dinanzi al bambino fanno reagire la donna, che lo colpisce più volte: "Non ti rivolgere a me così. Sono tua madre, la tua... e la sua!". Marius è ripreso più volte mentre mantiene un mutismo indicativo del suo ruolo come spettatore del conflitto familiare. Silviu assume, in questa scena, una funzione di controllo, chiedendo al piccolo Marius di confermare di aver capito che non dovrà partire per l'Italia con la madre e che dovrà farsi trovare a casa quando uscirà dal carcere[93]. L'angolo di ripresa scende ad effettuare un primo piano del viso del

[92] La tecnica a "pedinamento" fu teorizzata dal citato teorico dello stile neorealista, Cesare Zavattini.
[93] Questa scena fa riferimento al sovraccarico delle responsabilità verso i fratelli degli "orfani bianchi" che trasformerebbe i giovani in minori "adultizzati" (Pagnozzi, 2013: 48).

bambino, mentre annuisce di avere compreso che non dovrà accettare di espatriare. Qui il tema delle drammatiche ripercussioni della migrazione dei genitori sui minori è esplicitato dalle parole di Silviu che assume la responsabilità di subentrare come custode del fratello minore e consigliarlo sulla base della sua esperienza. Il silenzio intimidito del bambino continua per tutta la scena[94].



Figura 23: Marius, la madre e Silviu

Tra i tre membri di questa famiglia sfasciata si percepisce, con un effetto di sguardo dialogico, il dilemma del migrare dalla Romania in Italia. Al contempo, si avverte il fantasma della nazione assente, dove la madre dei due ragazzi intende rimanere, tenuta al centro dell'antagonismo. L'Italia è allo stesso tempo il paese del benessere ("Adesso ho un buon lavoro in un albergo!") e il luogo associato negativamente con il tradimento della famiglia. Il contrasto di opinioni sulla migrazione verso il Bel Paese è, come si anticipava, di tipo generazionale in quanto Silviu sembra ipotizzare per il fratellino un futuro possibile in Romania che sua madre non riesce a contemplare (Silviu, rivolgendosi a Marius: "Devi finire la scuola!").

[94] Il personaggio di Marius ricorda uno dei due bambini interpreti di *Arrivederci,* una pellicola sulla migrazione dei genitori e l'abbandono dei minori nella terra di origine, girato nel 2009 da Valeriu Jereghi, un regista moldavo sperimentale.

In questa lunga scena, il modo con cui Silviu costruisce un'azione di ricatto per forzare la madre a riconsiderare la sua decisione di espatrio è reso dal dialogo e dalla simmetria dei personaggi dinanzi alla mdp, che facendo a meno del campo e del controcampo rende una situazione di antagonismo intorno al tavolo con un *pattern* a forma di A (Katz, 1991: 205). Commentando il conflitto intergenerazionale tra Silviu e la madre sotto gli occhi del fratellino, Serban ha precisato: "L'incontro tra i tre è il fulcro del film da qualsiasi punto di vista. Era la scena più dolorosa da girare ed editare, per me e per la maggior parte delle persone emotivamente coinvolte. Volevo che lui (Silviu), passasse da un adolescente arrabbiato ad un adulto arrabbiato" (Serban/Ippolito, 2017). La madre esce di scena con Marius senza che abbia accettato il veto posto da Silviu. La successione delle battute del dialogo tra Silviu e la madre, in carcere, sotto gli occhi delle guardie e del piccolo Marius, enfatizza l'esistenza *ex facto* di un nucleo familiare, anche se smembrato.

Le scene in cui Silviu riceve la visita della madre migrata presentano una semantica ambivalente dello sguardo interlocutorio tra personaggi con un effetto fortemente contrastivo di odio e amore. Nella seconda scena del colloquio in carcere, lo scontro tra madre e figlio sull'opportunità che la donna resti all'estero continua. Silviu non si fida che la madre lavori come *receptionist* in un albergo e l'offende chiamandola "puttana"[95], insinuando che stia intrattenendo un'ennesima relazione sentimentale con un uomo italiano. In queste offese, Silviu individua nella nazione italiana l'agente esterno responsabile del tradimento di sua madre dei doveri genitoriali e dei valori nazionali. Silviu, alienato da una madre che vede coincidere con l'Italia lontana ed assente, nomina diverse volte la nazione da cui la genitrice l'ha rispedito da solo in patria in Romania (Silviu: "Mi hai rispedito a casa come un sacco di merda")[96].

5.3.2. L'Italia come minaccia per la famiglia del migrante

Nella terza e conclusiva parte dell'intreccio drammatico, Silviu si mette definitivamente nei guai,

[95] L'epiteto misogino è equivalente agli insulti che in *Francesca*, il padre ed il nonno rivolgono all'omonima protagonista.
[96] Il problema dell'abbandono dei minori è affrontato anche nel documentario *Podul de Flori* (2008) del regista Tomas Ciulei, in cui si racconta la migrazione verso l'Italia delle "madri" romene.

architettando un'azione che costringerà la madre a riconsiderare la sua migrazione in Italia. L'intenzione è fare convocare d'urgenza la madre dal direttore del penitenziario e costringerla a giurare che non porterà con sé Marius in Italia. La sequenza, ambientata nella stessa sala dei colloqui, ha inizio nel corso di un test psicologico somministrato a tutti i detenuti. Nella sala è presente una giovane psicologa praticante (Ada Candeescu) l'unica donna nel carcere maschile, già apparsa in scene precedenti ambientate in cortile, di cui Silviu si è infatuato. L'azione violenta è indotta dalla domanda che lo psicologo pone a Silviu sulla salute di suo padre: il ragazzo sferra un pugno nello stomaco dello psicologo, colpisce alla testa un secondino, infrange il vetro della finestra, ne ricava una scheggia, afferra la ragazza, caccia fuori dalla sala tutti gli altri detenuti, quindi si barrica dentro, tenendo sotto sequestro la giovane donna (min. 00:51:16 - 00:53:27).

L'incidente rappresenta il punto di svolta della storia che compromette l'imminente rimessa in libertà del detenuto che in questa situazione si autodefinisce "un ragazzo diciottenne della prigione nel villaggio di Boziaş"[97]. Il sequestro ottiene l'effetto che Silviu ha programmato: nella scena che segue, la madre è riconvocata con urgenza al carcere allo scopo di persuadere il figlio a rilasciare l'ostaggio. Per ottenerne l'arrendevolezza, la madre si dimostra pronta a sottomettersi alle richieste del figlio di non ripartire. Un campo lungo inquadra la madre mentre scavalca la finestra del *bunker* del penitenziario. La donna avanza e si pone di fronte al figlio che tiene la psicologa sotto la minaccia dell'arma rudimentale.

Fuori dalla finestra, in una luce fredda e bianca, si vedono il direttore del centro, con i poliziotti armati che attendono la risoluzione del corso degli eventi. La macchina a spalla resta fissa sui volti degli attori per enfatizzare l'attimo di *suspense*. La mdp riprende Silviu in primo piano mentre tiene stretta a sé il suo ostaggio, usandola come scudo tra sé e sua madre. La contrapposizione mostra le differenze non solo tra le due donne, ma tra Silviu e la psicologa, due giovani con destini radicalmente diversi.

Ana è rappresentata come una giovane professionista che fa del suo lavoro in patria la

[97] La battuta è una allusione al nuovo tipo di carcere minorile rieducativo in Romania.

missione per riabilitare i suoi connazionali detenuti, mentre Silviu è l'emarginato senza apparente avvenire. In questo terzo incontro, tra madre migrante e figlio carcerato, una serie di primissimi piani si susseguono progressivamente per conferire un senso di realismo alla scena.



Figura 24: Silviu tiene in ostaggio l'assistente sociale

Silviu spinge con forza la scheggia contro la gola della ragazza per imporre alla madre il ricatto: "Voglio che giuri che non porterai Marius con te in Italia!". Quindi, puntando la scheggia contro la propria gola, avverte: "Se non prometti, mi uccido. Giura!" (min. 01:14:10). L'azione e il dialogo sottolineano come Silviu esprima un bisogno estremo di esercitare il controllo sulla madre, arrivando perfino a minacciare di uccidersi. Questo *ultimatum* comunica, tuttavia, la speranza del ragazzo di essere ancora importante per sua madre e che il loro rapporto non sia spezzato per sempre dall'egoismo di lei. L'inquadratura del volto sgomento della madre lascia supporre che abbia finalmente capito che direzione intraprendere: rinunciare all'Italia e tornare alla sua famiglia in Romania. Ottenuta la promessa, Silviu lascia andare il suo ostaggio, ma prima di affrontare le conseguenze del suo gesto, chiede al direttore di andare a prendere un caffè con Ana come potrebbe fare qualsiasi ragazzo della sua età in stato di libertà. Nel dialogo con la sua psicologa, ritorna la percezione netta della sofferenza psicologica di un minore diventato vittima della migrazione di sua madre in Italia.

5.4. Victor e Silviu: ritratti di migranti minori traumatizzati

È interessante notare che sia Munzi, sia Serban, oltre a rappresentare circostanze di delinquenza comune, prendono in considerazione un argomento di recente interesse negli studi sulla migrazione, ossia come la scelta di migrare comprometta l'equilibrio delle famiglie romene e di come, in qualche caso, determini l'abbandono dei figli da parte di uno o di entrambi i genitori. I due protagonisti dei film di Munzi e di Serban sono vittime di esperienze di migrazione imposte, che danneggiano la loro prospettiva su se stessi e sul mondo. Come si è evidenziato, lo sviluppo di queste storie mostra un trauma che si aggrava[98]. Entrambi i minorenni Victor e Silviu rivelano personalità ferite e sentimenti di odio/amore, possessività e disperato attaccamento al natio. Del resto, laddove Victor manifesta la sua difficoltà all'integrazione in terra straniera in quanto orfano, Silviu dà sfogo a parole gravissime contro una madre migrante che egli tratta come una traditrice della patria. Dinanzi all'egoismo degli adulti, sia Victor sia Silviu, vittime delle scelte sbagliate di genitori e fratelli, assumono condotte esasperate che li danneggiano ulteriormente. Senza voler forzare nessi tra le due produzioni di Munzi e Serban, diverse per genere e stile, vanno evidenziate alcune affinità sostanziali tra i due personaggi di adolescenti migrati in Italia. Delusi e frustrati da esperienze fallimentari, Victor e Silviu, tentano delle azioni rischiose per guadagnare l'illusione dell'autodeterminazione. Questo divario dell'autopercezione tra il "prima" e il "dopo" della migrazione induce Victor a credere che la malavita sia preferibile a sentirsi depresso ed alienato. Allo stesso modo, Silviu è indotto a pensare che la sua volontà debba prevalere a tutti i costi per non rimanere schiacciato da un processo di migrazione fallito al suo nascere.

Le osservazioni di Grace P. Conroy in *Migration Trauma, Culture, and Finding the Psychological Home Within*, hanno suggerito l'angolazione da cui commentare le storie di sofferenza e ribellione di Victor e Silviu. Conroy sollecita a porre attenzione alle condizioni pre-migratorie degli

[98] Parlando dell'Italia come meta menzionata più volte nel film, Serban ha osservato: "Erano onde di migrazione. All'inizio degli anni Novanta i romeni tendevano a migrare in Germania, quindi in Spagna e poi anche l'Italia divenne una meta popolare. Ora la tendenza è andare nel Regno Unito" (Serban/Ippolito, 2017).

adolescenti disadattati e ai modi in cui emotivamente essi esprimono la forzata separazione dal mondo da cui sono partiti e la difficile integrazione nel mondo a cui approdano, che impone un taglio netto con la cultura originaria (Conroy, 2016). Entrambi i film lasciano lo spettatore con degli interrogativi sul futuro di questi giovani, se riusciranno a redimersi un giorno o se siano destinati alla sconfitta anche da adulti. Questo è il dilemma che entrambi i registi presentano nelle loro opere aperte.

La discussione tematica degli intrecci de *Il resto della notte* e *Eu când vreau să fluier, fluier,* entro cui si delineano le fragili psicologie di Victor e Silviu, consente di prestare attenzione ai codici visivi che, in ciascun film, evidenziano la portata del trauma migratorio. Questi, inseriti nella complessa rete di segni culturali che costituiscono la semiotica del viaggio migratorio, indicano elementi emblematici che mettono in rilievo la cultura del migrante e il suo modo di comunicare all'interno della cultura di arrivo. Sia Munzi sia Serban inseriscono, nelle scene, delle presenze semiotiche della madre-patria. Queste servono ad evocare visivamente il trauma di un contatto identitario perduto, che condiziona l'accettazione della cultura di arrivo. Nel film di Munzi, ad esempio, le tecniche e gli espedienti impiegati sottolineano attraverso l'uso delle "foto" memoriali, il disorientamento culturale del migrante, la mancanza di un nucleo affettivo, il senso straniato della patria e della madre lingua. Nella sofferenza psicologica di Victor, allora la Romania diventa la "madre morta" per la quale egli è visibilmente a lutto. La madre rappresenta la stessa cultura romena interiorizzata. L'unione perduta con la madre si materializza attraverso oggetti di identificazione con la cultura di appartenenza, che è, dunque, riattualizzata *in absentia* attraverso simboli iscritti nelle foto: la festa di matrimonio con la sposa in bianco e la foto di famiglia contro lo sfondo di un paesaggio con un gregge al pascolo. Se è vero che "il narratore attualizza qualcosa di costitutivamente remoto" (Baldi, 2009: 34), allora anche qui il ritorno di contatto mentale e visivo della madre scomparsa e della terra di origine viaggia attraverso un percorso disseminato di tracce della sua *essenza*. La madre reale irrompe all'interno di questa comunità chiusa, in cui Silviu si identifica e viene disconosciuta per tutto quello che di straniero ha acquisito e porta con sé. Alla madre assente

si contrappone un'idea di appartenenza alla patria come il posto dove tutto riacquista un senso.

Nel contatto tra la mano di Silviu, che regge il cellulare per chiamare la madre in procinto di ripartire, e il tronco dell'albero, radicato al suolo nazionale, si instaura una catena interpretativa arbitraria, cui l'immagine simbolica riduce il fatto di natura, l'albero, ad un fatto di cultura, il senso di appartenenza alla famiglia e alla nazione (Eco, 1968). Affrontando il problema della madre assente, Andreescu nota: "La morte di figure di autorità potrebbe essere vista come liberazione o perdita perché queste relazioni sono state legate da emozioni" (Andreescu, 2011).

Effettivamente, la perdita della madre equivalente a quella della madrepatria, nel film di Munzi è il trauma principale di Victor. Allo stesso modo, nel film di Serban la migrazione in Italia della madre di Silviu è il punto generatore della crisi. Qui, il crollo dell'ordine familiare minaccia una parte essenziale dell'identità personale. In tutte e due le storie, dunque, la genesi del difficile travaglio sia di Victor sia di Silviu è quella del "distacco" traumatico dalla madre, aggravato dalla progressiva mancanza di valori nelle realtà in cui sono immersi.

5.5. Conclusioni

Nel *Capitolo 5*, l'interesse di Munzi e Serban per il tema del conflitto costruito intorno alle problematiche del viaggio dei minori *verso* e *via* dall'Italia ha fatto emergere l'effetto di uno sguardo dialogico tra chi migra e chi resta in patria[99]. L'Italia è percepita da Victor e Silviu in modo ostile perché causa dello smembramento della loro famiglia. Sia Munzi sia Serban hanno sottolineato che questi minorenni non integrati seguono modelli comportamentali pericolosi come esito del loro risentimento e di un "io" ridotto in frantumi. I traumi di Victor e Silviu si esplicitano anche nelle risposte difensive nei confronti degli adulti e dell'autorità (Henley, 1973: 199-208)[100]. Queste

[99] Questi bambini, lasciati in custodia a parenti ed istituti per minori nel loro paese di origine, sono talvolta richiamati all'estero a ricongiungersi con il padre o la madre, non di rado in situazioni di svantaggio sociale, economico e psicologico, nel cresciuto distacco affettivo, che compromette il regolare processo di integrazione in terra straniera (Munteanu e Tudor, 2007).

[100] Per le famiglie di migranti e soprattutto per quelle con bambini, emigrare comporta cambiamenti per quanto riguarda le funzioni interne alla famiglia, gli *status* e i ruoli dei suoi membri (Sănduleasa e Matei, 2015:197).

reazioni violente sono indicative della mancanza della figura paterna nella vita dei due minori: nella trama di Munzi, il padre di Victor non è mai chiamato in causa e in quella di Serban è detto "malato" e "ricoverato in ospedale". Come risultato, gli epiloghi suggeriscono che i due giovani senza guida dovranno sviluppare un percorso di recupero autonomo, anche se incerto.

Si è discusso come in entrambe le storie, ambientate in contesti epocali contemporanei, la migrazione sia il fulcro di una serie di eventi negativi posti in un rapporto di causa ed effetto. Anche se nelle interviste rilasciate per questa ricerca, gli autori non danno priorità all'intenzione etica del messaggio, i personaggi di Victor e Silviu indubbiamente inducono riflessioni sui drammi causati dall'abbandono dei minori in patria, che costruiscono situazioni svantaggiate. Victor diventa testimone di una strage e fugge verso la Romania con il bottino, ritornando alla madre-patria. Silviu è ripreso con una scheggia di vetro tra le mani nell'atto di uccidere la tirocinante psicologa del penitenziario e di togliersi la vita per mettere sotto ricatto sua madre ed il sistema di cui è prigioniero. Silviu, ex bambino espatriato, rientrato in Romania contro la sua volontà, abbandono a se stesso e posto nella situazione di delinquere è egli stesso una scheggia impazzita che proietta intorno a sé il trauma della migrazione. Serban, parlando di Silviu, rispedito in Romania dalla madre emigrata in Italia, ha, tuttavia, precisato:

> Non ho idea di come Silviu percepisca l'Italia. L'Italia è un elemento usato per mettere alla luce il carattere del personaggio o per provocarlo. Ma il fatto che suo fratello starà vicino a sua madre [che se lo porta con sé in Italia] ... quella è un'altra storia. Tutta questa cosa con la madre romena [che abbandona i figli per emigrare in Italia] è in realtà la storia cruciale. La questione della madre era del tutto assente dalla sceneggiatura finché non sono arrivato in carcere. Tutti [i giovani detenuti romeni] avevano dei problemi con le loro madri. Proprio tutti, alla lettera (Serban/Ippolito, 2017) [101].

La citazione chiarisce che in *Eu când vreau să fluier, fluier,* come ne *Il resto della notte*, il nesso tra la patria e la madre (madrepatria) è forte tanto nei film romeni quanto in quelli italiani a significare una lacuna affettiva e psicologica nel migrante che crea danni a chi emigra in condizioni disperate.

[101] Serban ha tenuto a precisare: "Io uso persone reali, persone senza lauree in recitazione, ma che recitano. A volte interpretano se stessi (la maggior parte dei detenuti), a volte recitano un personaggio" (Serban/Ippolito, 2017).

CAPITOLO 6. IL VIAGGIO DEL RITORNO

6.1. Introduzione

Il *Capitolo 6* affronta la tematica del viaggio di ritorno in patria in *Mar Nero* (2008), per la sceneggiatura e regia di Federico Bondi e *Dincolo de calea feratã*[102] (2016), sceneggiato e diretto da Cătălin Mitulescu. Entrambi i film sono stati realizzati con progetti di co-produzione italo-romena a testimonianza dello sviluppo di un reciproco interesse sul fenomeno della migrazione tra l'Italia e la Romania[103].

Il tema del ritorno si presenta con un'attenzione particolare al paesaggio della Romania. L'impatto visivo del panorama romeno è impiegato a molti livelli, dal pittoresco all'etnografico, contribuendo a definire il *background* culturale ed identitario dei protagonisti delle due storie in esame. In entrambi i film, gli autori suggeriscono che il ritorno nostalgico al natio non sarà definitivo e che i personaggi faranno spola tra la nazione di arrivo e quella di partenza come nelle odierne circostanze migratorie dell'Europa globalizzata[104].

I segmenti costitutivi del narrato a prevalenza paesaggistica presentano scene girate in esterni, che conferiscono un senso di spazialità. Questi due viaggi di ritorno appaiono nella forma di itinerari che consentono di conoscere la nazione da cui muove la migrazione verso l'Italia: l'uno, in *Mar Nero*, partendo da Firenze, ripercorre il tragitto migratorio fino a raggiungere il corso fluviale verso la città di Sulina all'estremo Est della nazione di provenienza della protagonista romena, Angela; l'altro, in *Dincolo de calea feratã*, prendendo il via da una cittadina sul lago di Garda, riconduce il protagonista romeno, Radu, attraverso l'Europa orientale fino alla sua casa presso la ferrovia alla periferia di

[102] La traduzione italiana del titolo del film è *Oltre i binari*.
[103] Tra le co-produzioni si annoverano il citato *Sette opere di misericordia* (2012) di Gianluca e Massimiliano De Serio, dove, come in *Mar Nero*, si stabilisce una relazione di empatia e solidarietà tra una giovane moldava ladra ed un anziano italiano; *Banat* (2015), del regista italiano Adriano Valerio, che racconta di una coppia di emigranti della regione Puglia, che partono per lavoro verso la Romania e che l'esilio in terra straniera tiene uniti; *Pa-ra-da* (2008), del regista italiano Marco Pontecorvo, che racconta di un profugo franco-algerino che, a tre anni dalla caduta del regime di Ceausescu, si rifugia a Bucarest per lavorare come *clown*.
[104] Il citato volume *The age of migration. International Movements in the Modern World* (2013) di Hein de Haas e Mark J. Miller, ha fornito il supporto statistico e teorico indispensabile ad inquadrare i movimenti migratori del Terzo Millennio da un punto di vista sociologico.

Bucarest. Gli itinerari di andata e ritorno indicano il cammino del migrante allo stesso tempo reale ed allegorico.

Lo sguardo dello spettatore che osserva la natura geografica ed etnosemiotica della nazione di partenza dei migranti –sguardo dialogico qui definito di "terzo tipo" – determina l'esperienza di un dialogo attraverso il paesaggio tra autore, opera e fruitori. La partecipazione del fruitore, postulato in partenza dall'autore nel processo generativo, determina il "terzo tipo di sguardo" secondo la riflessione qui elaborata ed ispirata alle tesi di Eco in *Lector in Fabula*. Tale esperienza invita ad acquisire il linguaggio *passe-partout* dello spazio significante, in cui il viaggiatore, che non condivide la lingua autoctona, si trova immerso[105]. A tal fine, per entrambi i film si mette a punto una decostruzione di scene esemplificative attraverso cui il migrante torna, insieme allo spettatore, verso il paesaggio natio. Nella struttura dei due film, anche se in modo diverso, l'incontro dei piani visuali e contestuali di "paesaggio" e "viaggio" si sovrappongono a formare l'unità narrativa. I movimenti di macchina di tipo perlustrativo collegano le realtà del contesto naturale e la visione filmica.

I registi Bondi e Mitulescu sono sembrati particolarmente interagenti dal punto di vista del metodo dello sguardo dialogico. Partendo dal viaggio di un giovane lavoratore romeno, emigrato in Italia senza famiglia a seguito, i registi si focalizzano su un improvviso ritorno non motivato da una nostalgia del natio fine a se stessa, ma volto al recupero del rapporto affettivo con il coniuge restato in Romania, messo a rischio dalla lontananza. Come in altri film esaminati in questa tesi, il soggetto della narrazione evolve intorno ai rapporti di scambio tra Italia e Romania come disponibilità di lavori *part-time* stagionali e impieghi nel settore del badantato[106]. Sul piano dei riferimenti all'attualità, le assunzioni temporanee e stagionali in Italia come badante per Angela, in *Mar Nero* e come cameriere di ristorante per Radu in *Dincolo de calea ferată,* sono presentati come forme

[105] Per stimolanti osservazioni sulla semiotica dello spazio, si vedano due scritti di Amedeo Trezza: *Punti di vista per una semiotica del paesaggio. Oggetto, segno, uso, interpretazione* (2007) e *Il viaggio come discorso. Etnosemiotica degli spazi* (2012).

[106] Qui il film fa riferimento alle situazioni nelle quali i lavoratori stranieri sono posti in condizioni di debolezza sindacale, data l'alta disponibilità di personale pronto a subentrare nello stesso posto. Dal 2006-2007, questi rapporti di lavoro sono stati posti sotto la tutela del Ministero del Lavoro, della Salute e delle Politiche Sociali. Disponibile su: http://www.dplmodena.it/nota09COLavDom.pdf [ultimo accesso: 5 aprile 2018].

instabili di inserimento nel mondo del lavoro italiano ed accettate unicamente per sostenere la famiglia in Romania.

Il tema del "ritorno" alla famiglia in patria mette in risalto la necessità di chi emigra di trovare, nel Paese di destinazione, condizioni che rendano possibile l'integrazione completa del nucleo familiare. L'abbandono del natio è sottolineato in entrambi i film con riprese del paesaggio della memoria, con il quale i personaggi si identificano, che coincide con uno stato d'animo prevalentemente angosciato. Sia Radu, che lavora come cameriere in un ristorante del Nord per mandare i soldi a casa, a sua moglie Monica, per sostenere il figlio Luca di tre anni, sia Angela, in *Mar Nero*, che accetta di fare la badante per mettere dei soldi da parte per costruire il futuro di un figlio programmato, si rendono conto dell'errore di essere partiti senza famiglia a seguito. Il peso psicologico della migrazione in entrambi i film viene evidenziato nelle scene in cui i protagonisti si trascinano dietro voluminosi pacchi e pesanti valigie in ambientazioni di stazioni ferroviarie e autobus, navi, o battelli fluviali, impiegati come codici referenziali (o gnomici o culturali) per aumentare l'"effetto di realtà" (Barthes, 1988)[107]. Si avanza, in sostanza, l'ipotesi che i codici narrativi individuati nei sei film echeggino in altre opere di migrazione, costituendo una poetica fluida del viaggio di chi migra attraverso il cinema con valori, procedure e significati intrecciati all'interno di un sistema simbolico ed ermeneutico.

Un ulteriore punto di incontro tra le due storie è che entrambi i *partner* dei protagonisti (Adrian e Monica) risentono dell'essere stati esclusi dall'Altrove, dalle sue opportunità e dal suo paesaggio. Bondi suggerisce che Angela farà ritorno al suo lavoro di badante a Firenze insieme al marito, una volta risolta la crisi coniugale; allo stesso modo, Mitulescu riporta in Italia Radu al suo lavoro di cameriere sul Lago di Garda finalmente raggiunto dalla moglie e da Luca, uscito dalla condizione di "orfano bianco"[108]. I due registi, inoltre, impiegano a scopo retorico il senso della

[107] Barthes precisa che "l'effetto di realtà" è un codice introdotto dall'affermarsi nel Novecento del romanzo su base storica, che cerca di provare la verità del suo referente (Barthes, 1988: 158).
[108] Il tema degli "orfani bianchi" ricorre spesso nel cinema di migrazione contemporaneo. Per comprendere l'origine della problematica sociologica degli "orfani bianchi", si vedano le numerose indagini statistiche, conferenze e studi i cui titoli sono inclusi nella bibliografia e nell'appendice di questa tesi, tra cui i volumi di Pagnozzi e Valtolina.

lontananza geografica tra Italia e Romania, evidenziando la distanza chilometrica tra le due nazioni e con essa la difficoltà di spostarsi dall'Europa con vari mezzi di trasporto fino alle destinazioni italiane. Questi due viaggi di andata e ritorno indicano, come in altri film, le mutate condizioni giuridiche e le accresciute opportunità di interazione tra i due popoli a partire dall'entrata della Romania nell'Unione Europea nel 2007, svolta storica indicata con chiarezza in entrambi le opere di Bondi e Mitulescu.

Le analisi filmiche di seguito (6.2., 6.3.) si concentrano sulla presenza di antefatti che fanno luce sul fenomeno della migrazione di lavoratori romeni in Italia con un uso di ambientazioni semioticamente significanti, che aiutano a conoscere le realtà del paese di origine dei migranti dalla Romania. Il viaggio del ritorno del migrante dall'Italia verso la Romania non è solo occasione per una conoscenza dei coprotagonisti romeni, ma anche una rappresentazione degli usi e costumi tradizionali connessi al senso identitario della nazione di partenza, presentato come avente un patrimonio comune e condiviso con la nazione di arrivo. La reciprocità di questi sguardi registici sul tema del ritorno alle radici comuni storiche, linguistiche ed etniche, sottolinea l'affermarsi di un nuovo modo di intendere e rappresentare il viaggio migratorio tra Romania e Italia, realizzato mediante un ciclo di allontanamenti e rimpatri il cui epilogo non è mai dato una volta per sempre.

A livello tematico, una delle argomentazioni di entrambi i film inquadra le dinamiche dei rapporti di lavoro tra il centro e le periferie europee, illustrando la relazione sbilanciata di forze che ne caratterizza le interazioni, laddove per i centri del potere economico e culturale europei, i migranti sono visti e vissuti come "non-persone" (Dal Lago, 1999).

6.2. *Mar Nero* (2008)

Mar Nero, opera prima del giovane regista italiano Federico Bondi è un film di migrazione realizzato con una co-produzione italo-romena[109]. Tramite il sostegno incrociato del Ministero per i Beni e le

[109] La collaborazione è stata realizzata tra Film Kairos, Rai Cinema, in coproduzione con Hi Film Productions e Manigolda Film.

Attività Culturali (MiBAC), il Programma Media Unione Europea, il Centrul Naţional al Cinematografiei Română, la Televiziunea Română e la Toscana Film Commission (Fondo cinema Regione Toscana). Il film ha ricevuto importanti riconoscimenti al Festival del Cinema di Locarno (Svizzera) e al Film Festival Villerupt (Francia).

La vicenda, che parte dalle sponde del delta del Danubio, in Romania, esattamente dalla città di Sulina, in una zona di sottosviluppo economico, raggiunge Firenze, culla della cultura italiana, quindi ritorna a Sulina, seguendo la protagonista Angela, accompagnata da una insolita compagna di viaggio, l'anziana signora Gemma di cui la giovane badante romena si prende cura. A proposito della produzione del film in Romania con l'assistenza della produttrice Ada Solomon, Bondi ha tenuto a precisare:

> Quello che sono riuscito a fare grazie alle maestranze locali sul delta del Danubio è straordinario [...]. Diciamo la parte di cui sono più soddisfatto è proprio la parte romena. Nella mia troupe romena erano veramente contenti e fieri di potere lavorare con un regista italiano. Almeno cinque o sei anni fa c'era questo mito dell'Italia. Laddove in Italia si svolge quasi tutto in un solo appartamento, qua a Firenze, nella seconda parte si prende e si parte! Si lavora sui canali del delta del Danubio. Cambia tutto! Mi piaceva l'idea di un racconto d'acqua, anche se il Mar Nero non si vede, si vede Sulina e i suoi canali (Bondi/Ippolito, 2015).

Il viaggio attraverso il paesaggio fluviale, che è in se stesso un viaggio poetico, ha, dunque, un ruolo fondamentale in *Mar Nero* dall'inizio alla fine della storia. La componente etica del tragitto sul calmo fiume si accentua nella seconda parte del film, assumendo importanza all'interno della struttura drammaturgica, puntellata di scorci del mondo civile romeno. Sotto lo sguardo della signora Gemma, le riprese del delta del Danubio, così simile al delta del Po, si spostano lievemente sulle navi ed i barconi del porto, le case e le strade di Sulina che rimandano alle periferie italiane economicamente depresse del secondo dopoguerra. Questo effetto, che fa leva sulla semantica del paesaggio naturale e delle sue componenti etnografiche, determina uno sguardo dialogico che porta dinanzi allo spettatore le periferie dell'Est europeo da cui si allontanano i lavoratori romeni verso le capitali occidentali della *Mitteleuropa*. Si segue, allora, questo viaggio migratorio a ritroso per capire il luogo

da cui la protagonista è partita nel suo viaggio come badante in Italia[110].

6.2.1. Analisi filmica: il viaggio di andata e ritorno tra Sulina e Firenze

Il film si apre con una schermata in nero, accompagnata dal sottofondo audio di un flusso d'acqua. Il suono dell'acqua è quello di un fiume, miscelato ad una musica malinconica, che si fa sempre più vigorosa con l'avanzare di una barca lungo il fiume. Da questa sequenza introduttiva con i titoli di testa, si percepisce che il film affronta una storia costruita sul concetto di metamorfosi e rinnovamento. Il movimento di macchina dalla funzione soggettiva incornicia il paesaggio osservato come da una barca che avanza, invitando lo spettatore a contemplare il panorama di una Romania dai colori sbiaditi, freddi e crepuscolari.

Al fine di comprendere il ruolo del paesaggio in questo film italiano di migrazione è importante notare che la storia ha una struttura evolutiva apparentemente lineare fino al momento in cui la protagonista romena Angela (Dorotheea Petre) non decide di rimpatriare, facendo *dietro-front* e tornando alla famiglia e al paesaggio del Mar Nero, indicato nel titolo dell'opera. Questa svolta crea un movimento inverso che porta la storia a chiudersi con la stessa inquadratura del fiume Danubio con cui era iniziato il film. Amid Naficy, parlando di questo risvolto di ogni migrazione, ha notato:

> Ogni viaggio comporta un ritorno, o il pensiero del ritorno. Pertanto, casa e viaggio, l'insediarsi e lo spostarsi sono sempre già intrecciati. Il ritorno occupa un posto primario nella mente degli esuli e una quantità sproporzionata di spazio nei loro film, perché è il sogno di un glorioso ritorno a casa che struttura l'esilio (Naficy, 2001: 229).

Naficy parla del tema del ritorno nei film di autori stranieri esodanti, ma nel film di Bondi l'espediente retorico del battello che si avvia verso la casa di Angela sul Mar Nero è ugualmente interessante, considerata la forte immedesimazione che il regista mostra nei confronti di Angela, personaggio che rappresenta il ritratto della vera badante di sua nonna. Il dettaglio di un viaggio di

[110] Il disagio socioculturale di Angela è, per molti versi, speculare di quello in cui sarebbe incorsa la Francesca di Paunescu.

ritorno intrapreso da una persona giovane in compagnia di una donna anziana, prossima alla fine della sua esistenza, parla dei cicli della vita. Il simbolismo è affidato alle riprese di un battello reale e insieme simbolico, che scorre sotto un cielo plumbeo. Carmen Burcea ha notato: "In *Mar Nero*, l'acqua, sul piano denotativo (l'Arno a Firenze, il braccio di Sulina sul Danubio) ha anche un valore connotativo – italiani e romeni visti come affluenti dello stesso fiume" (Burcea, 2013: 110). L'imbarcazione consente al regista di effettuare una soggettiva facendo in modo che i due movimenti – quello della partenza e quello del rimpatrio di Angela – siano seguiti da una lenta inquadratura della durata di un minuto e trenta secondi. La ripresa scruta le sponde del paesaggio fluviale avvolto in una luce verde-azzurra e conferisce un senso metafisico al percorso. Il suggerimento è che la migrazione dalla Romania verso l'Italia sia un flusso che scorre inarrestabile e lento come il fiume in cui convogliano migliaia di destini. La peculiarità del ritorno di Angela a Sulina è il fatto che ella sia accompagnata in patria da Gemma l'anziana signora, di cui si prende cura, la quale, dopo un inizio burrascoso di avversione verso la badante straniera, ha sviluppato nei confronti della ragazza affetto e solidarietà.

La seconda sequenza paesaggistica, allorché la protagonista Angela viaggia in treno alla volta di Firenze, presenta, per contrasto, il paesaggio sereno della campagna toscana che scivola via velocemente dietro il finestrino. La mdp che osserva la protagonista da lontano, mostra Angela, addormentata nel vagone ferroviario, che si sveglia di soprassalto colta dalla nausea, forse perché è incinta. L'aggancio tematico con l'inquadratura a campo lungo dell'arrivo di Angela alla stazione dei treni, che la riprende mentre si porta dietro una pesante valigia, serve a mettere in risalto il cambiamento di clima e prospettiva che ogni migrazione comporta. Angela, smarrita e minuta nel suo abito *demodé*, attende che qualcuno venga a prenderla, guardandosi intorno. L'inquadratura totale della ragazza con la valigia in attesa alla stazione, ripresa con la macchina a spalla, sottolinea la sua incapacità di orientarsi in un ambiente del tutto nuovo, fino a che non viene prelevata dal figlio dell'anziana signora, Enrico, che l'accompagnerà in automobile alla sua casa di campagna dove l'attende sua madre, Gemma, di cui Angela sarà la badante.

La scena successiva è una ripresa in movimento che la mdp cattura di quinta: seduta accanto al guidatore, Angela osserva il paesaggio estivo, che appare quasi incantato dietro il vetro del parabrezza simile a uno schermo di cinematografo. Per contrasto con la mesta crudezza della scena di apertura girata lungo il fiume di Sulina, la mdp all'interno dell'automobile registra le prime impressioni della badante romena che vede uscire dalla porta Gemma appoggiata al suo bastone, sorretta dalla nuora. Gemma viene fatta accomodare nell'abitacolo della vettura e le due protagoniste si trovano nello stesso ambiente per la prima volta per essere quindi accompagnate insieme all'appartamento in città. Il primo impatto è dato dal modo scostante con cui l'anziana Gemma accoglie questa migrante romena che dovrà ospitare in casa. Giunte a casa, due piani singoli delle protagoniste creano una fredda ed imbarazzante distanza tra le due sconosciute. Gemma, vedova ancora vestita a lutto, insofferente per avere perso la sua autonomia, chiarisce di avere licenziato la sua precedente badante ucraina, Luda. Questo dettaglio del dialogo tra Gemma e suo figlio Enrico, dinanzi ad Angela che comprende a stento l'italiano, comunica che le badanti in Italia vengono assoldate e licenziate facilmente. L'attenta direzione degli sguardi che si scambiano gli attori evidenzia che Gemma, pur avendo l'esigenza di essere accudita notte e giorno, è totalmente preconcetta verso la straniera e considera anche la sua nuova badante come una "intrusa".

Nella prima metà del film, il disagio sociale di Angela e la sua difficoltà dinanzi alle intemperanze di Gemma è messa in evidenza. La sofferenza della migrante a vedersi misconosciuta nel suo valore umano è accentuata dal suo uso molto impacciato della lingua italiana che le infligge un disagio psicologico aggravato dal senso di "dislocazione" linguistica (Mamula, 2012). Una delle prime scene domestiche mostra Angela in cucina, ripresa di spalle a mezza figura, mentre sbriga mestamente le faccende di casa. L'inquadratura non mostra mai il suo volto come a significare che Angela sia ancora una "non-persona" per la padrona di casa. L'audio dello schiocco delle dita di Gemma enfatizza il freddo distacco con cui Gemma tratta la badante straniera. Il gesto ordinativo, al limite della scortesia, significa che per Gemma Angela è persona ancora anonima. Il rapporto inizialmente difficile, dovuto all'asprezza dell'anziana signora sofferente, è mostrato attraverso una

serie di sequenze ed occasioni dove tra i due personaggi non vi è contatto fisico, come nella scena dove Angela scorta Gemma in bagno tenendo lo sguardo basso e senza mai toccarle la schiena. La caratterizzazione psicologica di questa obbligata convivenza implica che le due protagoniste femminili, distanti per età, lingua, nazionalità estrazione sociale e cultura, sono in una situazione di mutua necessità. In effetti, il paesaggio esotico di Firenze implica, per la badante romena, la difficoltà della sua lingua parlata, specie quella dialettale. Nelle sequenze in esterni, il regista segue Angela ripresa con la mdp a spalla nella *routine* del lavoro di badante che avanza attraverso gli spazi urbani per fare la spesa o accompagnare l'anziana signora presso strutture ospedaliere. La sua persona fisica e mentale è presentata in balia del punto di vista abbastanza impietoso degli italiani in cui si imbatte, che le si rivolgono senza curarsi che Angela non parli ancora bene l'italiano e non capisca le espressioni colloquiali in fiorentino. Questa caratterizzazione linguisticamente e socialmente inetta è spinta fino alla mimesi del linguaggio nei dialoghi, dei gesti e dei modi di dire in cui non si realizza, per la povera badante sottomessa, nessuna comunicazione vera. Gemma, infatti, continua incurante a rivolgersi ad Angela con espressioni gergali regionali, proverbi italiani e riferimenti a consuetudini fiorentine di estrazione popolare con una mescolanza di momenti comunicativi di intenso realismo. Il comportamento di Angela, modellato su una persona effettivamente nota a Bondi, rivela un chiaro spaesamento linguistico. Per buona parte del film, infatti, Angela non può esprimersi in italiano come vorrebbe e appare per questo motivo smarrita. Il percorso che segue le tappe dello sforzo necessario alle due donne per conoscersi e fidarsi mostra l'iniziale disposizione ingenua ed aperta di Angela che gradatamente si raggela, fino alla svolta, di cui si discute di qui a breve, che le farà contemplare il ritorno in patria. In queste scene, il paesaggio è tagliato fuori per fare emergere un senso di chiusura mentale e claustrofobia. Bondi ha precisato che il rapporto solidale cresce con il graduale immedesimarsi di Gemma in Angela, mentre la osserva lottare per adattarsi a vivere tra due mondi (Bondi/Ippolito, 2015).

Mar Nero è, infatti, una biografia incrociata della badante e della nonna del regista, che soffriva di artrosi, la cui malattia, prima di morire, fu alleviata dal sostegno di una giovane badante

romena:

> Il motore di tutto fu un'emozione. Scesi le scale dell'appartamento di mia nonna dopo avere conosciuto la sua badante e capii che avevo in mano una materia umana straordinariamente ricca da cui avrei potuto trarre un film [...] La Romania contemporanea somiglia tanto all'Italia dell'immediato dopoguerra nei racconti di giovinezza di mia nonna (Bondi/Ippolito, 2015).

Di scena in scena cresce in Angela la consapevolezza, tipica del migrante, di perdere di vista ciò che ha lasciato in patria e anche una parte di se stessa. Bondi ha sostenuto.

> I sacrifici che la badante sta facendo, Gemma li capisce perché li ha "già fatti" per fare studiare suo figlio e si rivede in questa ragazza. La può trattare male, ma è un po' una messa in scena. All'inizio è come se recitasse la parte della padrona che non vuole in casa l'estranea. Ma di fatto è contenta perché è sola, ed è questo il motivo per cui poi l'accompagna in questo viaggio: per paura di abbandonarla e soprattutto per paura di essere abbandonata (Bondi/Ippolito, 2015).

In una sequenza in cui si evince lo sviluppo della solidarietà tra le due donne, Gemma prende le difese della sua badante, proteggendola dalle minacce della vicina di casa che l'accusa di essere una clandestina. Diversamente da ciò che ha dichiarato Munzi riguardo a *Il resto della notte* da interpretarsi esclusivamente come una *fiction* (Munzi/Ippolito, 2015), Bondi ha sottolineato che il suo film è una sorta di *docu-fiction*, che porta l'attenzione al paesaggio del Paese di provenienza della migrante:

> Io avevo questa storia in cui credevo fermamente: la scelta della Romania fu data dal fatto che mia nonna avesse come badante una romena; se avesse avuto una badante ucraina, sarei finito in Ucraina. […] Non solo il personaggio, ma gran parte dei dialoghi sono reali. […] Avevo bisogno di spedire Enrico, il figlio della signora Gemma, il più lontano possibile dalla madre per riuscire a concentrarmi e fare in modo che questo rapporto tra badante e vecchia signora si trasformasse in un sodalizio. La vera svolta drammaturgica è quando la signora Gemma inizia a chiamare la badante con il suo vero nome, Angela, una professionista dell'ascolto e della pazienza (Bondi/Ippolito, 2015).

I conflitti in vista del *denouement* nella storia mostrano come l'amicizia che si instaura tra difficoltà e resistenze, tra una romena ed una italiana, è essa stessa un viaggio interculturale oltre che intercinematico, basato sull'osservazione attenta e sull'ascolto. Dalla prospettiva di questa tesi, il modo in cui Angela e Gemma si scrutano a vicenda è un continuo sguardo dialogico tra due culture,

generazioni e visioni del mondo, che infine cercano e trovano un punto di incontro.

Il dialogo interculturale tra Gemma e Angela prende il via nella seconda parte del film ancora ambientato tra le opprimenti mura domestiche. La spigolosità del carattere dell'anziana signora gradualmente si ammorbidisce verso la straniera fino a provare per la badante un moto di empatia. La solidarietà si attiva anche per paura della solitudine nel momento in cui Angela decide di abbandonare il suo lavoro e l'Italia per tornare da suo marito Adrian, rimasto solo a Sulina, il quale non le risponde più al telefono da giorni.

Lo svilupparsi di un contatto umano più profondo che consolida il legame tra le due donne è reso attraverso un montaggio parallelo che ne accosta le difficoltà esistenziali. La sequenza notturna "motivante" segue prima Gemma con addosso una vestaglia rosso scuro mentre afflitta dai dolori si dirige in cucina (min. 00:30:01-00:34:20). Con uno stacco, la mdp mostra quindi Angela in camicia da notte bianca, ripresa in figura intera nel suo letto, che si sveglia per soccorrere e consolare la signora afflitta dall'artrite.



Figura 25: Angela consola Gemma in cucina

A questo punto prende il via la prima conversazione intima tra assistita e badante, ripresa con un'inquadratura a due a mezza figura, in cui Gemma incomincia ad interessarsi alla vita di Angela in Romania. Il piano a due è efficace per mettere in evidenza questo contatto che si sta approfondendo

e che riporta Gemma agli anni della sua gioventù. Gemma chiede che ora sia (Angela: “Sono le 5:10”). Angela inizia a raccontare che suo marito Adrian, in quel momento, alle 5:00 del mattino, si alza ogni giorno per recarsi al lavoro. Dall'evocazione di Angela, la signora Gemma apprende che Adrian fa l'operaio in una fabbrica di porcellane per igienici e sanitari, che è pagato 100 euro al mese e che conduce una faticosa *routine* lavorativa. Questo dettaglio socioeconomico aggiunge verosimiglianza al personaggio-ombra di lavoratore sotto salariato, che tuttavia ha scelto di non migrare.

Il rapporto tra moglie e marito troncato dalla migrazione di Angela viene presentato attraverso una dinamica di montaggio parallelo, utilizzata in vari punti del film. Degli inserti non cronologici presentano inquadrature sconnesse del viaggio di Adrian che cammina a piedi lungo una strada deserta o che guida una barca a motore su un canale di Sulina. Adrian, interpretato dall'attore romeno Vlad Ivanov[111], è raffigurato sempre silenzioso e cupo, come una figura con funzione evocativa di memoria e identità, senso di appartenenza e desiderio delle radici. Bondi ha notato: “Adrian è solo un simbolo: questo personaggio maschile è un'ombra e quindi non avrei saputo nemmeno attribuirgli una battuta. Anche perché non lo conoscevo. Conoscevo l'Adrian dei racconti di Angela” (Bondi/Ippolito, 2015).



Figura 26: Adrian sul Danubio

[111] Bondi ha tenuto a precisare: “Il mio attore Vlad Ivanov è romeno e nel film *4 luni, 3 saptamani si 2 zile* è il paramedico che opera gli aborti ed è là il simbolo opposto, portatore di morte, mentre nel mio film dovrebbe essere portatore di vita” (Bondi/Ippolito, 2015).

L'uomo, ripreso in brevi scene crepuscolari nella sua rotta quotidiana, in un atteggiamento quasi simbiotico con la barca che guida lungo un canale affluente del Danubio mostra una realtà che emerge a simbolo di una condizione universale. Questa sua presenza emblematica sollecita quesiti di tipo etico sulle pre-condizioni di vita di coloro che emigrano.

L'evidente afflizione di Angela induce Gemma a superare il rapporto formale e ad aiutare la badante ad integrarsi a Firenze. Diversi dettagli suggeriscono che la ragazza romena stia cercando di invogliare Adrian a raggiungerla, come nella scena in cui Angela esce da un supermercato reggendo un Pandoro, tipico dolce natalizio italiano (min. 00:34:40 - 00:35:00) per spedirlo al marito. Un altro passaggio che rende lo sguardo dialogico è il momento in cui Angela, a cui la signora Gemma ha consegnato delle scarpe di pelle semi-nuove appartenute al defunto marito, non le getta nel cassonetto dei rifiuti, ma le conserva per regalarle ad Adrian. Si aprono qui i termini di una negoziazione tra le due esistenze e culture, che passa attraverso oggetti di uso quotidiano. Le scarpe, inviate per posta ad Adrian, sono le prime a compiere un viaggio verso la Romania. Il passaggio delle scarpe da Firenze a Sulina assume forte valore connotativo del legame che sta per stabilirsi tra queste due nazioni mediante la relazione tra Gemma e Angela. Le scarpe[112], *medium* del contatto diretto tra corpo e terra, rappresentano lo *status* sociale tramandato da un marito italiano ad un marito romeno. Lo stesso avviene con un rasoio elettrico ancora funzionante che Gemma consegna espressamente ad Angela perché ne faccia regalo ad Adrian con un gesto insieme solidale e di scambio simbolico che esprime il suo desiderio di connettersi personalmente con l'uomo distante, raggiungendolo oltre i confini nazionali per segnalargli la sua cura e presenza. Il passaggio simbolico rende figurativamente il processo di adattamento di Angela al contesto ospitante e allo stesso tempo traduce l'incontro con oggetti e simboli che l'aiutano ad accettare lo stato di migrante come effetto di una negoziazione.

La lontananza dal marito è per Angela motivo di preoccupazione perché egli ha smesso di

[112] Il dettaglio delle scarpe riaffiora nel film in una scena saliente ambientata a casa di Angela in Romania: sono le scarpe che Adrian mette accanto agli stivali della moglie in uno dei momenti conclusivi ad indicare che anche lui è ritornato a casa.

rispondere alle sue chiamate sul cellulare. La migrazione di Angela, da questo punto, muta il suo percorso lineare e si avvicina ad una svolta. La scena della festa di Capodanno (min. 00:54:51) è montata dopo la scena della cena a casa del figlio e della nuora della sua assistita, dove Gemma loda per la prima volta la tenerezza della sua badante. Quindi la mdp a spalla segue la giovane migrante che si avvia nella notte per raggiungere ed unirsi a suoi connazionali che festeggiano l'entrata della Romania nell'Unione Europea. Un campo lungo ripreso da un'angolazione alta mostra la solitudine del personaggio. Sebbene Angela sia in compagnia di amici e connazionali, il suo comportamento comunica desolazione e vuoto interiore. Angela è ripresa con delle inquadrature singole ed appartate fino a che non torna a casa ubriaca e si getta sul letto. Gemma la rimprovera, ma Angela in lacrime mostra tutta la sua angoscia. Si tratta di un *plot point* in cui il ruolo tutelare si è invertito.

La mattina successiva Angela comunica alla signora di volere presentare le dimissioni per tornare in Romania. In questa sequenza di dialogo composta da primi piani, Gemma si rivolge alla ragazza che ormai chiama affettuosamente "Angiolina" con complicità, "da donna a donna", ad indicare che è caduta la barriera della sfiducia verso la straniera. L'inquadratura stretta sul volto di Gemma evidenzia la preoccupazione improvvisa della donna italiana che la badante romena se ne vada davvero: "Te non hai il cervello per ragionare!". Questo sentimento protettivo è quasi materno. In questa scena filmata con un'inquadratura a due che comunica intimità, Gemma si offre di accompagnare Angela a Sulina a cercare il marito: "Dimmi una cosa, quanto costa andà lassù!?" (min. 01:07:30). Con questa battuta, Bondi risolve l'impossibilità di capirsi e comunicare tra "diversi" per età, classe sociale e nazionalità. Da questo momento in poi, il tema caro a Bondi della necessità di solidarietà tra stranieri fa spazio all'altro motivo, quello del ritorno al paesaggio natio, che anche qui coincide con gli affetti familiari. La protagonista, accompagnata da Gemma, intraprende, così, un viaggio di ritorno che è un viaggio che impiega lo sguardo dialogico, benevole, di compassione. Bondi ha precisato:

> Il viaggio diventa metafora dell'apice di questo loro rapporto [...]. La badante invita la signora italiana ad andare nel proprio paese. E quante storie vi sono del genere. […] Una spettatrice mi ha raccontato che sua zia che si è trasferita in Romania è rinata per le feste,

> i battesimi, i matrimoni. Nel raccontare di queste feste, questa donna "ringiovaniva". E quindi, non mi sono inventato nulla! Credevo fosse una intuizione mia, ma la realtà davvero, spesso supera la fantasia (Bondi/Ippolito, 2015).

Il ritorno in Romania è introdotto da una panoramica del Danubio e del battello su cui siedono Gemma e Angela. Queste riprese sul battello comunicano un contatto con lo spazio dell'Altrove. Bondi continua:

> Abbiamo girato la seconda parte del film in Romania con una troupe del posto [...] volevo raccontare solamente la vicenda di un sodalizio senza addentrarmi in questioni sociologiche; tuttavia, in questo film, la politica sta sullo sfondo perché raccontando questa storia non senza contraddizioni, io mi chiedevo perché, nonostante fosse entrata in Europa, in alcune zone manca ancora l'elettricità e come nella città dove abbiamo girato, si gira ancora con il carretto, mentre in altre magari si gira con il SUV. Mi piaceva sancire questo passaggio in un momento difficile di Angela, disperata perché il marito è scomparso (Bondi/Barison, 2017).

Il cambiamento di nazione si avverte mediante ampi squarci paesaggistici del largo corso d'acqua con i tipici colori fluviali, le sue atmosfere, le strutture abitative ed urbane del porto di Sulina. Gemma è filmata immersa nella vita romena mentre fa esperienza della gente, del cibo, della lingua e dei modi cortesi dei rapporti sociali. Lo spettatore è invitato a capire insieme a Gemma cosa significhi vivere all'interno della cultura romena, anche se solo per il breve tempo di un viaggio cinematografico. Bondi conferma questa ipotesi, quando spiega le ragioni della sua scelta di un viaggio verso la Romania in un'intervista per *Effetto Notte*: "A me piacerebbe che lo spettatore si interrogasse su questa scelta, non lo vorrei spiegare per lasciare un mistero che ogni futuro spettatore sarà invitato a risolvere" (Bondi/Barison, 2017).

In *Mar Nero,* Bondi, dunque, fa subentrare ai temi della vecchiaia, dell'incomprensione tra madre e figlio, della migrazione e del badantato, il tema più delicato dell'incontro con le realtà di Angela tramite il paesaggio natio. Si conosce meglio il personaggio di Angela anche attraverso il paesaggio e il suo contesto. È interessante citare, a questo punto, un'altra osservazione dello storico del cinema, Bernardi, in *Il paesaggio nel cinema italiano* (2004): "Il paesaggio è un'esperienza, non un oggetto autonomo e studiarlo significa studiare una cultura, il suo modo di costruirsi lo spazio, di rapportarsi a se stessa, quel rapporto fra il noto e l'ignoto che abitualmente chiamiamo 'mondo'"

(Bernardi, 2004: 15). Bernardi riflette su come il paesaggio costituisca, come codice cinematografico, una presenza con un'identità a sé (come si vedrà chiaramente nelle scene in cui domina la strada ferrata, in *Dincolo de calea feratã*, sezione 6.3). Il paesaggio potrebbe essere percepito come una voragine cinematografica all'interno della quale i personaggi del racconto si perdono e spariscono in un mondo "opaco", delimitato dai codici culturali ed identitari di un dato luogo e spazio (Bernardi, 2004). Lo spazio di Sulina è, in effetti, un dilemma di identità e provenienza, esistenza in vita e riflesso di quella esistenza nel corso straordinario della narrazione filmica.

6.2.2. Il ritorno in Romania come esperienza condivisa

Nella terza parte del film, una volta raggiunta Sulina, il sodalizio tra le due donne si consolida ulteriormente. L'arrivo delle due protagoniste sulla terraferma segna l'inizio della scoperta di realtà che l'anziana Gemma impara a conoscere. La ricerca visiva del popolo romeno e dell'Altrove avanza con inquadrature dove si intravedono bambini per strada, cani randagi, vecchie auto, un carretto trainato da due cavalli, barconi ripresi di fianco alla strada attraccati al molo lungo un fiume che scorre a sua volta di fianco allo stile di vita lento del villaggio. Queste riprese delineano in modo geografico, storico, identitario l'orizzonte di un popolo. La conoscenza di Sulina si attua con lo sguardo dialogico con cui il regista traduce l'immaginazione di Angela del suo Adrian che, dall'alba al tramonto, si dirige e ritorna dal suo luogo di lavoro al timone di una barca che avanza su un fiume verde e cupo.

L'esperienza avvolgente è vissuta, inoltre, attraverso il nesso tra *paesaggio* straniero e *linguaggio*. Tutti gli attori in questa parte del film recitano in romeno. Così come nella prima parte del film, Angela si sforza per comunicare con la signora anziana comprendendo il suo accento toscano, per contrasto, quando la signora Gemma arriva a Sulina e si trova a comunicare con la sorella di Angela, Madalina (Maia Morgenstern) e suo padre Nicolae (Theodor Vanetti) fa uno sforzo per comprendere ed essere compresa. Non solo ella deve capire la gente del luogo, ma anche i *media*

romeni, come indicato nella scena del *videoclip*, “Ghita”. Vale esaminare, a questo fine, la scena in cui Gemma è lasciata da sola a casa ad aspettare il ritorno di Angela con il televisore acceso. Qui, l'inserto del *videoclip* di una canzone che ha come tema il viaggio e l’abbandono dell’amata, dal titolo “Ghita”, è presentato dalla piccola cantante di tre anni Cleopatra Stratan. Il video mostra la bambina alla stazione mentre trascina una pesante valigia rossa lungo i binari del treno che la porterà a raggiungere il suo ragazzo, di nome Ghita, di cui ella ha perso ogni traccia da quando è andato “oltre frontiera” (min. 01:13:29). Bondi, a proposito di questo video musicale inserito con montaggio parallelo, ha specificato:

> Questa famosa canzone romena l'avevo sentita già qui in Italia. Mi aveva colpito, mi rimandava al sacrificio che Angela, la badante, fa qui in Italia per metter da parte quei soldi che le servono in un futuro per mettere al mondo un figlio. Questo video musicale un po' ironico sdrammatizzava l'attesa di Gemma, la vecchia signora, costretta in casa senza potersi muovere, lasciata da sola a chiedersi dove Angela fosse andata a cercare il marito (Bondi/Ippolito, 2015).

Il testo musicale costituisce la colonna sonora dell'avventura di Angela che affronta il viaggio di ritorno per andare a rintracciare suo marito.



Figura 27: Videoclip della canzone “Ghita”

Nel *videoclip* (min. 01:13:00) mandato in onda, la mdp cattura il rapporto tra due dimensioni

interagenti. Un primo piano mostra Gemma che guarda divertita questa *performance* in lingua romena il cui significato è veicolato a lei esclusivamente dalle immagini. Il segno iconico della valigia, iscritto nel *medium* della comunicazione culturale per eccellenza, la TV, si connette, per uno stretto rapporto analogico, con la comprensione sociale convenzionale del viaggio. L'angosciante lontananza di Ghita, a cui è dedicata la canzone e il desiderio della ragazza in partenza che lo vuole raggiungere (interpretata da una bambina) sono rese dalla pesante "valigia", qui connotata in modo grafico mediante la scelta cromatica del rosso, con implicazioni simboliche di passione e sacrificio.

Un raccordo audio estende la melodia nella scena successiva tramite un montaggio parallelo ed ellittico dove la mdp segue Angela in cammino alla ricerca del marito per le strade ed i corsi d'acqua di Sulina. Il tentativo di comunicare nonostante le barriere linguistiche continua attraverso tutta la storia e si sposta dall'Italia verso la Romania trasversalmente lungo lo spazio che unisce discorsivamente chi visita e chi è visitato. Un ulteriore incontro di Gemma con la realtà locale romena si ha quando entra nell'appartamento il padre di Angela, Nicolae Singeorzan (min. 01:17:00), venuto premurosamente a fare compagnia a Gemma ad offrirle il ristoro di qualcosa da mangiare e da bere: dei tipici filetti di carpa affumicati e una grappa.



Figura 28: Gemma e Nicolae

La grazia dei modi del vecchio Nicolae si esprime con il baciamano e l'atteggiamento rispettoso verso una coetanea straniera. A distanza di migliaia di chilometri, le radici comuni delle lingue creano tra i due personaggi una consonanza che consente loro di comprendersi e di simpatizzare anche senza parlare l'uno la lingua dell'altra.

In *Mar Nero*, dunque, lo spettatore carpisce questa consonanza pur avvertendo quanto sia distante Sulina[113]. Nel frangente, chiedendosi se Angela tornerà con lei in Italia dopo avere ritrovato Adrian, Gemma dice a Nicolae: "Adriano? Io dico che lo ritrova: è una figliola che va avanti! Se lo ritrova, io torno a Firenze da me, ed un poco mi dispiacerebbe! Comunque, dopo questo *posto qui*, io a casa non ci ritorno! […] Io vo' via! Mi fo' portare in Umbria, sa? Io non l'ho mai vista!" (min. 01:21:24). La battuta sottolinea l'impatto della conoscenza diretta con la gente, guadagnata da Gemma attraverso un'immersione, per quanto breve, in una collettività con il suo paesaggio, in seguito alla quale nulla può ritornare per lei alle condizioni precedenti al viaggio.

6.2.3. Il paesaggio fluviale tra realtà e allegoria della vita

Si passa ora alla tematica del viaggio sul fiume come metafora della vita. Come accennato, la narrazione, come il battello che parte e ritorna, elabora questo tema con un senso di circolarità. Il film, infatti, inizia come finisce con un battello per il trasporto di passeggeri, che segue lo scorrere di un fiume. Nel lento viaggio per via fluviale si nota una coincidenza tra paesaggio e racconto, che scorrono parallelamente sotto lo sguardo dello spettatore che osserva l'Odissea quotidiana del vivere di tutti i personaggi coinvolti nel tema preminente del viaggio. Nel film si nota la presenza di due tipi di corsi d'acqua ma anche di due imbarcazioni. Una è il battello che naviga sul Delta del Danubio e l'altra è l'imbarcazione privata di Adrian che viene usata dall'uomo per andare a lavorare. A parte le scene che mostrano il battello che percorre il Danubio, il film rappresenta Adrian a bordo di una

[113] Sulina è collocata nel distretto di Tulcea, nella regione di Dobrugia, all'estremo confine orientale dell'Unione Europea. Sulina non ha strade che conducono ad altre città della Romania ed è raggiungibile solo in barca da Tulcea. Il censimento della popolazione di Sulina dal 1990 ad oggi ha visto una drastica riduzione degli abitanti, da un numero pari a 5,612 unità a 3,645 residenti nel 2016. Disponibile su: https://ugeo.urbistat.com/AdminStat/it/ro/demografia/dati-sintesi/sulina/23770434/4 [ultimo accesso: 4 aprile 2018]

piccola barca che si avventura all'alba o al tramonto lungo un canale affluente del fiume principale. L'uomo che guida questa barca è Adrian, il marito della protagonista Angela, che appare in visioni a *flashback*, inserite nella linearità del flusso narrativo. È importante capire come questa barca presenti il destino del soggetto tramite il paesaggio.

L'immagine di Adrian che attraversa il fiume in barca è impiegata da Bondi come *leitmotiv* dall'inizio alla fine, conferendo una dimensione di angoscia esistenziale alla ripetitività di questa sua apparizione di pochi secondi che funge da aggancio tra memoria e immaginazione. In un'altra scena, Adrian è a bordo della stessa barca (min. 00:27:18) di cui si vede solo la prua a suggerire l'angoscioso percorso di solitudine che l'operaio compie nella sua opprimente *routine* in una periferia depressa dell'Europa. La presenza del fiume nella vita di Adrian è condotta su due piani: quello realistico e quello simbolico. Il piano della realtà presenta un ramo del delta del Danubio come la via che, in barca, conduce l'uomo al suo pesante e quotidiano lavoro in fabbrica ed anche il luogo da cui partono e a cui ritornano i migranti verso l'Europa occidentale. Il piano simbolico, presenta l'elemento acquatico come la spazialità del cammino, lo scorrere del tempo e la vita stessa:

> Da sempre la barca è stata espressione di un archetipo, colei che ci porta nel nostro viaggio terreno da una sponda all'altra. L'io che nel viaggio individuativo deve confrontarsi e relazionarsi con le intemperie che il destino pone sul nostro viaggio (Horisberger, in Tagliacozzi, 2016:8).

Lo scorrere del fiume è il punto dove i contrari possono guardarsi a vicenda e ogni fine è anche un inizio. Qui si percepisce una modalità del linguaggio cinematografico stesso che costruisce l'immaginario collettivo sulla condizione del viaggio fluviale. Al minuto 00:27:18, ad esempio, il suono dell'acqua che sgorga accompagnato dalla musica di cornamusa è montato contro un'ulteriore soggettiva della barca che avanza, a cui il regista sovrappone l'audio della telefonata tra Angela e Adrian. Mentre Angela confida al marito di aver avuto le mestruazioni e, dunque, di non essere incinta, le luci scure anticipano quello che si scoprirà solo in seguito, ovvero che la giovane donna sta perdendo di vista suo marito e che la dimensione di casa e del luogo natio stanno scomparendo nell'oscurità. In contrasto con le scene dove Bondi inserisce squarci di paesaggi realistici in stile

documentaristico, le riprese in cui Adrian compie il suo quotidiano viaggio fluviale, manovrando il timone dell'imbarcazione in una luce che progressivamente decresce, enfatizzano l'imminente licenziamento e la perdita di contatto con la moglie emigrata. Il fiume assume tutte le sfumature dell'interpretazione; il movimento della barca lento nel crepuscolo non rappresenta un evento reale, ma un'idea della vita che trascina con sé i destini individuali. Gli inserti della barca di Adrian, che solca l'acqua con l'uomo al timone ripreso di spalle, servono a rendere l'esigenza di Angela di ritornare immediatamente a Sulina per riavvicinarsi al marito e avere il figlio desiderato.

Oltre alla barca di piccole dimensioni di Adrian, esplicativa della sua separazione e lontananza, l'attenzione cade sul senso del battello che solca l'acqua verso l'ampio delta del Danubio per raggiungere Sulina. La prima scena del ritorno della badante in Romania (min. 01:07:30) si apre con una mezza figura che inquadra Angela e Gemma sul vaporetto. Dinanzi ai loro occhi scorre il fiume lungo le sponde mentre nel cielo, ripreso in campo lunghissimo, vola un gabbiano sospeso alla destra del quadro. La voce fuori campo di Gemma commenta che il Danubio sembra più maestoso dell'Arno e, nonostante si lamenti del freddo, appare affascinata dal paesaggio. Le pallide tinte tra l'indaco e il verde boschivo presentano allo spettatore una realtà di confine. Perfino la composizione dell'immagine simmetrica e frontale ed il posizionamento dei personaggi nella *mise-en-scène* suggeriscono una dimensione ripresa dietro il filtro della malinconia di Angela. Come si evince dallo stupore di Gemma sul vaporetto, il viaggio verso la Romania consente alla signora l'esperienza del diverso e l'attraversamento simbolico per via acquatica dell'ultima fase della vita. Il regista, in tal modo, stabilisce un *continuum* con l'andare e il tornare delle due donne, come punto di incontro tra due vite, oltre che tra due paesaggi e due culture.

Appena scese dal battello, le due protagoniste sono riprese a mezzo busto in cammino lungo una strada battuta che fiancheggia il fiume mentre avanzano lentamente verso l'obiettivo della mdp. Il punto di fuga della via mostra una contadina e l'arrivo di un carro trainato da cavalli. Una panoramica a seguire sposta i soggetti verso la destra del quadro, rivelando uno sfondo urbano essenziale. Con un attacco sull'asse, la mdp si posiziona dal punto di vista di Gemma, che viene

ripresa mentre ammira il panorama. Il sonoro sottolinea l'abbaiare di cani randagi e una generale sensazione di desolazione urbanistica. Un primo piano di Gemma comunica la fragilità del personaggio in un luogo estraneo, ma allo stesso tempo rappresenta la curiosità nel suo sguardo verso una realtà così diversa da quella della sua nazione. La prospettiva dello sguardo dialogico messa a punto da Bondi qui si ribalta: adesso è il turno dell'italiana Gemma a sentirsi "illetterata" e svantaggiata rispetto alla società e alla lingua locale. Angela chiede a Gemma di attenderla mentre va a chiamare suo cognato perché le accompagni a casa. L'uomo al volante è ripreso di quinta per mostrare allo spettatore il panorama in movimento dal punto di vista della straniera Gemma, esattamente come accade nella scena in cui Angela, prelevata da Enrico, osserva per la prima volta il paesaggio italiano. L'auto si ferma dinanzi ad un caseggiato in stato di degrado. Riprese in mezza figura con un'inquadratura a due, le donne si dirigono verso l'appartamento di Angela e Adrian, mentre dal finestrino si intravede un contesto povero e desolato. Entrate in casa, non v'è traccia di Adrian. Da questo punto in poi, Angela inizia a cercare il marito scomparso, che sua sorella Madalina conferma essere stato licenziato.

In una scena di grande suggestione fotografica per l'atmosfera crepuscolare plumbea ed angosciosa, Angela, messasi alla ricerca attiva del marito, fa una traversata a bordo di un barcone guidato dal cognato Roman. Le riprese indicano che i canali affluenti del fiume sono strade di transito consuete per gli abitanti di Sulina. La lentezza del movimento del barcone e la posa del personaggio femminile statica ed attonita comunicano l'immersione in una dimensione originaria. Alla destra del quadro, mediante una ripresa totale, si intravede avanzare una terza veloce imbarcazione sulla quale si identifica con chiarezza una bandiera romena. La vegetazione folta e alta sembra nascondere il segreto di Adrian, ma la barca di Roman avanza in direzione di un'abitazione illuminata sull'argine del fiume, nella quale Roman evidentemente crede sia andato a rifugiarsi Adrian. La mdp a spalla riprende Angela da un'angolazione bassa e anticipa la soluzione del dilemma di dove Adrian sia andato a trovare conforto alla lontananza della moglie emigrata in Italia.

La macchina da presa interrompe bruscamente il percorso tra le foglie alte del canneto,

mostrando la sua figura di quinta di fronte ad una casa illuminata ed una donna che, appena riconosce Angela, corre dentro casa. L'impatto di questo improvviso e scomodo incontro chiarisce ad Angela di essere stata tradita. Il regista mostra questo scambio di sguardi tramite uno scavalcamento di campo che interrompe la continuità visiva del paesaggio. Tra le due donne si intravede uno scorcio del canale con l'ambientazione portuale di barche e battelli. Per lo spettatore questo paesaggio romeno ha tutto il fascino ed il mistero di un posto lontano e difficile da raggiungere.

Le due scene in prossimità dell'acqua sono collegate da un inserto che introduce la parte conclusiva del film. Angela ritorna a casa e si mette a letto mentre Gemma dorme sul divano. Il periodo del sonno notturno segna uno stacco decisivo che conferisce una svolta risolutiva alla storia.

Inserendo una scena che comunica una visione premonitrice dell'esito positivo della crisi coniugale, Bondi costruisce l'immagine di una strada diritta e deserta, lungo cui cammina Adrian di spalle in direzione di casa. L'inquadratura è ripresa da una prospettiva frontale che va verso il punto di fuga, che anticipa anche il suo ritorno a casa. Il tetto coniugale, infatti, era rimasto per qualche tempo abbandonato da entrambi i membri della coppia, ciascuno andato per la propria strada.



Figura 29: Adrian torna a casa da Angela

Questo spunto di riflessione critica sulle problematiche legate agli effetti della migrazione sulle

unioni coniugali e sulla cura dei figli rappresenta un aggancio con la problematica già evidenziata nel *Capitolo 5* di questa tesi rispetto al problema dei divorzi e dell'abbandono dei minori conseguenti all'allontanamento volontario di uno dei coniugi. Jack Sargeant, parlando delle riprese in cui si evidenzia questa linea di fuga, ha notato: "La visione [sullo schermo] di una strada aperta, che eternamente svanisce all'orizzonte, sempre promette grandi possibilità e viaggi a venire" (Sargeant, in Mazierska e Rascaroli, 2006: 14). La strada simboleggia il percorso di vita e l'uomo che cammina sta usando proprio le scarpe italiane inviategli da Angela per posta. Il dettaglio stabilisce un richiamo simbolico allo scambio migratorio positivo. La tinta arancione all'orizzonte di questa scena emblematica di un "nuovo inizio", fa pensare che la depressione delle prime scene a Sulina, resa dalle scene fotografate con una dominante blu, stia lasciando spazio al ritorno in famiglia.

La catarsi avviene in modo sommesso all'alba con il ritorno a casa di Adrian. L'arco drammatico si chiude con il recupero dell'unione familiare, riconquistata con il ritorno al natio. Al risveglio, il primo piano della signora Gemma che avanza verso la porta della stanza da letto di Angela, per verificare se sia o meno tornata, riprende il suo sguardo che nota, con meraviglia, le vecchie scarpe del suo marito defunto lasciate a terra (min. 00:01:25). La mezza figura di Gemma, che dischiude la porta della stanza e guarda negli occhi Angela sveglia, distesa a letto insieme a Adrian addormentato, indica la presenza dell'obiettivo a registrare l'intimo sguardo che si scambiano le due donne, e tramite la loro vicinanza, quella che il regista è riuscito a stabilire tra i loro diversi modi di sentire, le loro diverse nazioni e culture. La mano di Gemma Pratesi sulla maniglia della porta aperta della camera matrimoniale di una coppia romena divisa dalla migrazione consente allo spettatore di scoprire il mondo di Angela e Adrian oltre le frontiere della diversità. Le due donne si guardano e si scambiano un segno di intesa, attraverso un lento campo e controcampo per comunicarsi che tutto si è risolto, per il momento, felicemente.

La struttura narrativa del film presenta allo spettatore una visione intima e profonda del viaggio di ritorno al natio che va oltre la porta aperta con discrezione dalla signora Gemma sull'intimità della coppia nel loro letto coniugale. Questo sguardo scopre un Paese ancora

prevalentemente sconosciuto. Il momento di questo sguardo di intesa tra Gemma e Angela, che rende lo spettatore consapevole delle affinità fra le due donne e le loro culture, è pertanto esemplificativa dello sguardo dialogico e delle sue strategie intertestuali, discusse in questa tesi insieme ai suoi effetti metastorici ed intercinematici. Si comprende che il viaggio in Romania per Bondi ha rappresentato una volontà di andare a verificare di persona cosa significhi la retorica dell'"altro" quando si fa esperienza del viaggio in una terra straniera, come suggeriscono anche gli studiosi di società e cultura romena, Bajani e Perrotta, "ribaltando la prospettiva" e "straniando lo sguardo per vedere questa emigrazione da una angolazione contraria" (Bajani e Perrotta, 2011: 18).

Prima che la signora Gemma riparta da Sulina per l'Italia, Bondi effettua un inserto di alcuni statici ma eloquenti fotogrammi di un quadro appeso al muro, che rappresenta una casa rurale immersa nella vegetazione e stabilisce, in tal modo, un rapporto tra l'immagine cinematografica e la pittura come linguaggio specifico dell'arte a soggetto paesaggistico. Da alcune osservazioni fatte da Gemma, si comprende che sia proprio quello il tipo di paesaggio remoto e verde in cui ella desidera terminare la sua esistenza. La visione enigmatica del quadro è anche una raffinatezza stilistica intertestuale con la quale Bondi determina il verificarsi di un incontro di sguardi tra il momento pittorico, qui all'improvviso citato come extratesto, ed il momento cinematografico che nel suo flusso dinamico dirige l'attenzione dello spettatore verso un elemento statico.

Il film si conclude con una carrellata che, come all'inizio, mostra le sponde del Danubio. Il movimento di macchina a scoprire è fluido ed accompagna Gemma via da Sulina accompagnata dalla sorella di Angela, Madalina. Il battello viene ripreso in movimento da sinistra verso destra con l'impiego di una ripresa totale dalla connotazione descrittiva. Il film qui rappresenta un altro tassello della linea tematica, che si concentra sulla migrazione di migranti in Italia, "al femminile" (Mazierska & Rascaroli, 2006: 161). In questo finale, Madalina, evidentemente tesa e preoccupata, è costretta a recarsi in Italia per sostituire la sorella Angela a Firenze. Gemma, rivolgendosi a Madalina la rassicura: "Stai tranquilla, Madalina, la si rivede presto la tua sorella!", ad indicare la sua fiducia che la sua badante tornerà in Italia. La lunga panoramica che avanza nella luce crepuscolare ritorna

all'essenzialità del linguaggio. Il battello che lascia Sulina e riporta Gemma in patria è ripreso dall'alto mentre si allontana in una luce grigio-azzurra. Bondi introduce questa dimensione laconica, poetica, "aperta", senza spiegare altro per consentire allo spettatore di riflettere ed interpretare il senso suggestivo di questo secondo viaggio di ritorno, questa volta dell'anziana signora verso la sua patria.

6.3. *Dincolo de calea feratã* (2016)

Il secondo film analizzato in questo capitolo, *Dincolo de calea feratã* (2016), del regista romeno Mitulescu, racconta la storia del ritorno in patria temporaneo di Radu, un cameriere trasferitosi in Italia per un anno senza famiglia a seguito. Il titolo del film avrebbe dovuto essere *Romeno*, ma il regista ha preferito non rendere centrale la questione dell'identità del migrante (Mitulescu/Ippolito, 2017). Il film è una coproduzione Romania-Italia-Svezia e ha debuttato nel novembre 2016. I protagonisti nei ruoli dei coniugi sono Radu (Alexandru Potocean) e Monica (Ada Candeescu).

Il ritorno in patria del migrante è volto al recupero della relazione coniugale con Monica, minata dalla lontananza, ed illustra momenti di incontro con le tradizioni ed il folklore di Bucarest, conferendo al viaggio un senso di ritorno al natio e alle radici identitarie. La storia ha, pertanto, due tematiche che corrono parallele: la necessità del ritorno a casa del migrante ed il tema della crisi familiare causata dalla migrazione. Il tema dell'abbandono del nucleo familiare è ricorrente nei film romeni di migrazione, e *Dincolo de calea feratã* non fa eccezione alla norma. L'opera, che ha ricevuto una menzione speciale alla 51ima edizione del Karlovy Vary International Film Festival nel luglio 2016, tuttavia, si distingue dagli altri film di migrazione romena in Italia perché offre un lieto fine al rischio di rottura dei legami con la famiglia e la comunità di appartenenza che la migrazione comporta, mostrato in film come *Mar Nero* e *Eu când vreau să fluier, fluier*. Sia il contenuto conflittuale della storia con le posizioni oppositive tra i due protagonisti, sia le due diverse ambientazioni, l'una in Italia e l'altra in Romania, consentono di ricercare in questo film istanze di costruzione dello sguardo dialogico sulla migrazione.

6.3.1. Analisi filmica: l'Italia una cartolina, la Romania la realtà

Il film *Dincolo de calea feratã* parte da una ripresa in esterna su un lungolago italiano che ha le tonalità e l'atmosfera di una cartolina illustrata. L'algido scenario è da considerarsi un marcatore spaziale, che offre esatte indicazioni sul tipo di dislocazione scelta dal protagonista Radu, un giovane migrante partito da Bucarest per un lavoro stagionale come cameriere, lasciando per un intero anno moglie e figlio da soli in patria.

Gli aspetti economici del migrare per lavori stagionali dalla Romania verso l'Italia del benessere nel clima globalizzato della nuova Europa sono presenti anche qui come nelle altre cinque opere analizzate in questa tesi con suggerimenti impliciti allo Spazio Schengen, la zona politicamente circoscritta, che consente ai cittadini dell'Unione europea di potere spostarsi liberamente senza controlli alle frontiere (Cingolani, 2009). A proposito di queste circostanze legate alle più facili opportunità di lavoro, il regista del film, Mitulescu ha chiarito:

> L'Italia è una terra promessa per molti romeni. La lingua è molto simile, a scuola abbiamo appreso che Roma è una parte di noi. Io non ero un'eccezione. Ho lasciato la Romania quando avevo venti anni e ho trascorso alcuni anni a lavorare in Italia […]. Per molti di noi (romeni), l'Italia è avvertita come una seconda casa, specie da quando possiamo migrare liberamente (Mitulescu/Ippolito, 2017)[114].

La prima sequenza è bilanciata tra uno stato di quiete paesaggistica, accentuata da una fotografia dai toni morbidi che mettono in risalto la luce naturale azzurrina e fresca contro l'inquietudine di Radu, ripreso mentre cerca di chiamare senza successo sua moglie Monica con il cellulare. Nella cornice si evidenzia la presenza di un furgone e di una nave passeggeri come indici di viaggio e movimento. La percezione è, dunque, di un disagio che il migrante improvvisamente sta avvertendo dovuto al recente cambiamento della moglie nei suoi confronti sulle cui ragioni Radu si interroga, proprio come

[114] L'eredità della lingua latina è molto forte nella lingua, cultura ed identità romena. Disponibile su: http://culturaromena.it/alcuni-aspetti-delle-relazioni-culturali-italo-romene-nel-corso-del-tempo/ [ultimo accesso: 10 aprile 2018].

accade ad Angela con Adrian in *Mar Nero*.

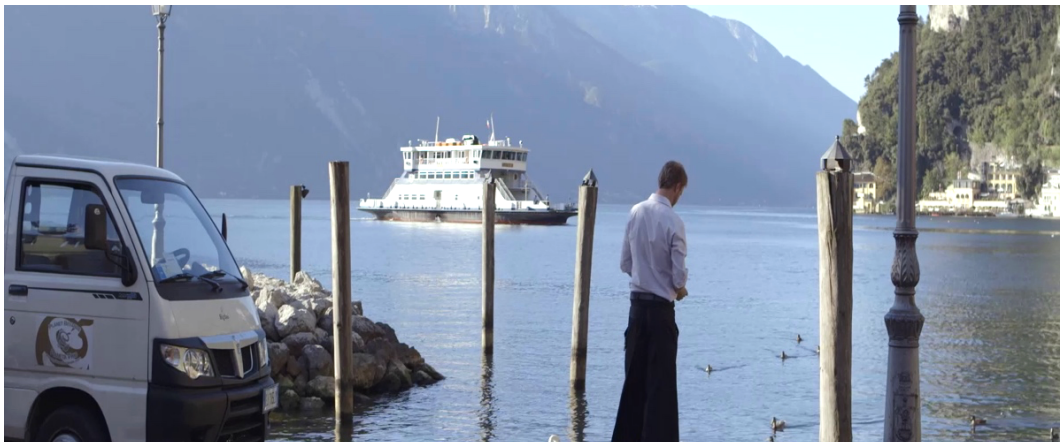


Figura 30: Radu dinanzi al Lago di Garda

In queste scene iniziali, che riprendono il protagonista nella sua routine lavorativa presso il ristorante, l'enfasi è posta sulla presenza di altri stranieri con contratti stagionali che condividono il lavoro di Radu. Il giovane romeno sembra bene accolto e a suo agio nella sua nuova eterogenea comunità di immigrati in Italia. I dialoghi brevi indicano un senso di condivisione, cameratismo ed allegria. Meno affabili sono i contatti con il personale italiano e con la *manager* del ristorante, una donna aspra ed esigente.

Preoccupato del silenzio di Monica, Radu decide di ritornare a Bucarest per verificare di persona quale sia la ragione del silenzio di sua moglie. Il tragitto implica un lungo viaggio di quasi due giorni in autobus. Al fine di partire immediatamente, Radu va a chiedere alla *manager* un permesso per assentarsi ma la donna lo mette in guardia che è pronta a rimpiazzarlo se non dovesse fare ritorno sul posto di lavoro entro il tempo accordato. La scena girata all'interno del locale sottolinea i rapporti formali tra datore di lavoro ed impiegato e lo stato di timida subordinazione del cameriere romeno. In questa sequenza iniziale, l'Italia è rappresentata anche linguisticamente in quanto Radu parla in italiano con i suoi colleghi e con la *manager* (min. 00:03:38 - 00:04:53).

Il migrante conferma la sua volontà di tornare in Italia appena possibile: "Sicuro che torno. Mi piace questo lavoro" (min. 00:04:17). Il dialogo, tuttavia, sottolinea che lo *status* lavorativo di Radu come migrante stagionale è tale da potere essere tenuto sotto il ricatto del licenziamento, una

situazione mostrata in altri tre film del campione selezionato, *Cover-Boy*, *Il resto della notte* e *Mar Nero*.



Figura 31: Radu in conversazione con la *manager*

Una veloce successione di brevi scene, ritraggono Radu mentre prepara un paio di borsoni pieni di prodotti tipici italiani ed inizia il viaggio di ritorno in Romania, partendo dalla stazione degli autobus (min. 00:06:04). Nelle sequenze successive si comprende che lo scopo di Radu è convincere Monica a seguirlo in Italia con il loro bambino.

Come accade in *Francesca*, le riprese del ritorno dall'Italia verso la Romania rendono la lunghezza di un tragitto di migliaia di chilometri, con squarci del paesaggio che muta dietro il finestrino. Il punto di vista che lo spettatore guadagna è, pertanto, quello del romeno che rimpatria per un'emergenza familiare. Dalla prospettiva di chi osserva, il viaggio di ritorno di Radu è l'occasione per visitare Bucarest ed incontrare una comunità romena nel pieno di un festeggiamento rituale. Rispetto al tema dell'abbandono della famiglia da parte del migrante, la festa nuziale degli amici dei due protagonisti romeni è da considerarsi l'unità tematica aggregante della concatenazione discorsivo-narrativa con cui il regista Mitulescu riflette sulla scelta di migrare come causa di rottura del nucleo familiare, a cui però si può porre rimedio.

A livello strutturale, la rappresentazione della vivace e affollata festa di matrimonio densa di colore folkloristico, girata nelle ore notturne nella periferia della capitale romena, rappresenta un

contrasto con le scene di apertura e chiusura del film, che segnano l'inizio e la fine di una storia di migrazione riuscita, come a circoscrivere la breve durata del viaggio di ritorno in patria. In questa parte, Radu e Monica che si incontrano e camminano lungo i binari del treno, svolgono il ruolo di guida verso una esperienza *cross-cultural* della Romania.

L'arrivo di Radu, dopo due giorni di viaggio, è filmato di notte con la mdp a spalla, mentre il protagonista avanza tra i fari delle auto e i lampioni della stazione dei pullman verso sua moglie, che lo aspetta sul marciapiede opposto accanto ad un taxi in cui dorme il loro bambino. La situazione evidenzia la freddezza di Monica nel momento in cui riceve Radu, quasi fosse un estraneo, e gli risponde a monosillabi.

6.3.2. Festa di matrimonio a Bucarest: immersione folkloristica nell'Altrove

In *Dincolo de calea feratã*, il codice visivo dominante dei binari porta la storia su un livello simbolico che allude alla dicotomia tra chi parte per emigrare e chi resta. Come nelle altre opere filmiche discusse in questa tesi (*Cover-Boy* e *Mar Nero)*, incentrate sul viaggio di "andata e ritorno", anche qui è preponderante l'enfasi sul mezzo di trasporto che rende possibile questo movimento alternato. I binari della ferrovia, filmati in mezzo alla vegetazione selvatica, rimandano alla condizione marginalizzata della vita dei due protagonisti, da cui Radu si è allontanato, dislocandosi in Italia.

Chiarendo il senso della strada ferrata come simbolo centrale del film, Mitulescu ha affermato: "Mi piacciono le ferrovie, mi sento che le cose diventano più sincopate vicino alle rotaie, più importanti: hanno una notevole energia" (Mitulescu/Ippolito, 2017). Coerentemente con questa affermazione, Mitulescu organizza la storia intorno al passaggio di treni in corsa. I binari appaiono metaforicamente in ben cinque momenti distinti che funzionano come segmenti sub-narrativi. Si discute *in itinere* del loro senso all'interno dello sguardo dialogico tra Italia e Romania. I binari conferiscono linearità alla *fabula*, qui messa a rischio dalle molte digressioni che fanno quasi deragliare la rappresentazione dal tema centrale a sfondo sociale, focalizzato sulla migrazione in Italia e le sue conseguenze su chi resta in Romania.

Il sottofondo del rumore del treno che sfreccia sui binari unisce diverse scene, ambientazioni e dialoghi. Questa presenza diventa man mano sempre più evidente e semanticamente densa. Il treno che passa veloce, mentre la crisi coniugale di Radu e Monica è in atto, e mentre si svolge la caotica festa di matrimonio con i suoi focolai di liti e riconciliazioni, ha la funzione di conferire un senso di unità alla storia quando questa inizia a spezzarsi ed andare alla deriva in segmenti. Soprattutto, nelle sequenze notturne, girate nello spazio dei festeggiamenti, il passaggio del treno invita a cogliere il suo senso perturbante sulle emozioni dei protagonisti alla festa, degli sposi e dei commensali. La presenza dei binari ha sia la funzione di costruire la prospettiva del viaggio, sia di separare le due zone di Bucarest, distinte culturalmente oltre che economicamente, come indicano le case di legno basse immerse nella vegetazione incolta della periferia in netto contrasto con i palazzi di cemento visibili alla distanza. In senso contestuale, i binari sono lo spartiacque tra chi vive al centro della capitale e chi ne è escluso. La decodificazione del senso delle rotaie è lineare: la coppia di binari, come *leitmotiv* visivo, suggerisce simbolicamente la reciprocità infranta della coppia composta da Radu e Monica, messa in crisi dalla decisione di Radu di migrare senza famiglia al seguito.

Le rotaie appaiono in una delle prime scene girate in una zona periferica della capitale (min. 00:16:28) quando il *taxi* giallo che porta Radu, Monica ed il bambino addormentato verso casa, si ferma prima di attraversare il passaggio a livello che separa la loro casa dal centro della città. Nel buio della notte il Cristaxi Service 9466, con a bordo la coppia che si è appena rivista dopo un anno di lontananza e a stento si rivolge la parola, rimane bloccato davanti ad un treno merci in transito. Questa scena potrebbe essere letta in senso metaforico come l'evidenza di un ostacolo che impedisce la comunicazione tra Monica e il marito emigrato. Una volta scesi dal *taxi*, un campo medio mostra i due protagonisti ed il bimbo tra le braccia del padre mentre attraversano i binari nel buio della notte per dirigersi verso un'abitazione squadrata con una veranda illuminata. A pochi metri dall'abitazione, la strada ferrata è metafora di una condizione liminale che il giovane romeno ha accantonato per cercare lavoro in Italia del Nord. L'isolamento dell'abitazione immersa in un ambiente selvatico contrasta con la presenza a distanza dell'agglomerato edilizio del centro della Capitale. Come in *Mar*

Nero, anche in *Dincolo de calea feratã* si percepisce l'ululato dei cani randagi che sottolinea lo stato di selvatichezza di questa periferia. Mentre Radu e Monica entrano in casa, i rumori di sottofondo delle cicale contestualizzano la loro vita all'interno di una cornice suburbana. Dal punto di vista degli antefatti, la piccola casa, al di là della ferrovia, rappresenta la dimensione del focolare domestico lasciato in stato di abbandono. Lo stile essenziale dei dialoghi tra Radu e Monica in casa, nella veranda, in cucina o nell'ambiente della camera da letto al buio, consente di conoscere le ragioni di Monica per avere smesso di rispondere al telefono, preferendo al marito distante una relazione con un uomo del luogo: "Perché non mi hai portato con te in Italia?" e di contro quelle di Radu per essere tornato dall'Italia a chiedere alla moglie di seguirlo all'estero (min. 00:31:52). L'atteggiamento freddo di Monica vuole colpevolizzare Radu per non averla portata con sé in Italia, un 'aspirazione di migrare rimasta per lei frustrata. In questa parte, Monica inizia a rivelare al marito di avere avuto una relazione extraconiugale, sentendosi sola e abbandonata. Per ingraziarsi la moglie, Radu apre uno dei due borsoni e porge a Monica doni italiani: una macchina per le tagliatelle, tipici prodotti gastronomici e delle bottiglie di vino[115].



Figura 32: Scena domestica con prodotti italiani

[115] Questa scena è esemplificativa dell'espediente dello sguardo dialogico del secondo tipo. L'Italia è rappresentata attraverso gli utensili per la pasta ed i prodotti gastronomici tipici che entrano all'interno di una cucina romena.

Monica ne approfitta per sottolineare che questi prodotti *made in Italy* non le faranno cambiare idea rispetto alla sua intenzione di chiedere la separazione, apre la porta di casa nel suo abito viola da festa e si allontana nella notte, senza spiegare dove si stia dirigendo.

Rimasto da solo con il bambino addormentato, fermo sulla porta, Radu guarda Monica allontanarsi nell'oscurità lungo i binari. Una panoramica che parte dal suo sguardo consente di perlustrare il circondario illuminato da fievoli fari. La ripresa risulta topograficamente chiarificatrice di quanto sia isolata questa modesta abitazione rispetto alla direzione che ha preso Monica verso un posto di suoni e luci (min. 00:40:00). Imprevisto è l'arrivo di una cugina che si è offerta di fare da *babysitter*, mandata da Monica per consentire al marito di raggiungerla. Radu lascia il figlio alle sue cure, attraversa le rotaie e va a cercare sua moglie per riconciliarsi con lei. In una scena ambientata alla festa, chiederà alla moglie se ha intenzione di raggiungerlo in Italia (min. 01:01:37).

Le scene all'esterno della casa, filmate con la macchina a spalla, mostrano Radu, che si avvia a piedi sulle tracce di sua moglie, diretta oltre la ferrovia verso un punto luminoso e festivo denso di vita e fervore, che appare antropologicamente pregno del ritorno al natio. Mentre Radu s'inoltra nella notte, la mdp a seguire scopre il fascino misterioso di questo circondario vago, nell'oscurità lungo la strada ferrata. Il senso perturbante dei binari che tagliano in due l'organizzazione geometrica delle scene si fa più esplicito a livello visivo ed auditivo dal frequente passaggio dei treni. Mentre Radu avanza lungo i binari in *silhouette* nel sottofondo si percepisce una musica popolare che proviene da quella che è la piccola casa di una coppia di amici di Radu e Monica. Radu entra in un ambiente di grande colore e vivacità e la sensazione è quella di una comunità molto unita. L'allestimento scenografico di questa seconda abitazione popolare crea l'occasione di osservare la convivialità dei romeni intorno a caffè turco, fumo di narghilè e grappa. I due amici si offrono di accompagnare Radu alla festa di matrimonio dove si è recata Monica, e tutti e tre escono ad incontrare nuovamente la linea di fuga dei binari della ferrovia nell'oscurità crescente. Questa scena con la mdp a seguire chiarisce l'ubicazione della festa al confine tra il centro e la periferia.

Dall'arrivo in autobus del giovane migrante nella sua città, lo spettatore incontra una serie di personaggi, paesaggi e realtà locali emblematici della Romania che non emigra in cerca di un futuro migliore. Una differenza sonora e cromatica è percepibile tra l'atmosfera algida e silenziosa delle prime scene in Italia, caratterizzate da una luce diffusa bianco-azzurra, e l'ambiente colorato e vivace di questa comunità romena, da cui Radu si è allontanato e a cui ora si riavvicina. Il ricevimento di nozze, rappresentato verosimilmente, è costruito in modo corale e dicotomico con momenti di allegria ed altri di aggressività sociale. L'insolito trambusto dell'evento può essere letto come la reazione con cui gli invitati accolgono la nuova coppia di sposi e, allo stesso tempo, testimoniano la rottura di quella di Radu e Monica, in procinto di separarsi.

Da questo momento in poi, si entra nel vivo di una festa tradizionale romena con pietanze, bevande, balli e canzoni dove Radu e Monica interagiscono in modo ora aspro ora seduttivo, ma sempre misurandosi sul motivo della migrazione in Italia, attivando un notevole effetto di sguardo dialogico di tipo antagonistico. La festa nuziale ha un ruolo decisivo in questo dialogo tra marito e moglie perché si pone idealmente come modello di quella fedeltà e coesione sociale/nazionale, che Radu ha tradito, emigrando. Il suo allestimento all'aperto sotto un gazebo, con le luminarie su un pavimento cosparso di paglia e un tappeto posizionato sopra il palco fatto di *pallet* di legno per l'orchestrina, informa lo spettatore di come si svolga in Romania un matrimonio secondo le tradizioni popolari. In questa parte centrale si assiste ad un film nel film ripreso da un fotografo locale, Emil, che filma ininterrottamente l'azione. Lo sguardo di Emil attraverso la mdp si pone di fianco a quello del vero regista del film, determinando un effetto in *mise en abyme*. Dinanzi ai due obiettivi si svolgono balli, canti, risse, piroette, urla, rituali conviviali in un'atmosfera densamente folkloristica[116].

In questa lunga sequenza, si apre uno spazio disseminato di segni di identità culturale, che conferiscono un senso pittoresco al ritorno di Radu alla sua comunità e al luogo di appartenenza. Nonostante questo, il regista fa ricorso ad un gioco di continui rinvii all'impatto della cultura italiana

[116] Una scena che presenta una rissa tra uomini è presente anche in *Mar Nero*, ed è ambientata nella notte del capodanno del 2007 (min. 00:58:00).

in Romania. Innanzitutto, è Radu ad avere in tasca gli euro per pagare i musicisti che minacciano di andarsene dalla festa.



Figura 33: Scena conviviale alla festa di matrimonio

Man mano che la storia si dipana, si comprende che è Monica il personaggio più coinvolto nell'immaginario dell'Italia come paese ideale dove avrebbe voluto trasferirsi insieme al marito. Nel corso della festa, ad esempio, la mdp riprende la giovane romena in figura intera mentre sale sul palco dell'orchestrina e inizia a cantare in italiano la canzone "La Bambola" di Patty Pravo con l'evidente, ma ironica intenzione di sottintendere il significato da comunicare agli astanti tra il contenuto del testo e la sua personale condizione familiare di donna "raggirata" dalle circostanze. Questo dettaglio è una istanza di sguardo dialogico in quanto suggerisce la forte rilevanza della musica *pop* italiana nella cultura giovanile romena. Il messaggio è posto in modo che tutti, tra il pubblico italiano e romeno, capiscano l'implicito rimprovero di Monica a Radu, colpevole di essere emigrato da solo in Italia.

Nelle scene girate alla festa, il comportamento di Radu non mostra di essersi deterritorializzato, anzi prova una partecipazione attiva alle pratiche sociali della sua *cultural landscap*e. La migrazione di Radu è infatti di tipo globalizzato e transnazionale, vale a dire che non sembra contemplare ancora una condizione di stanzialità in Italia. Rispetto agli altri romeni presenti alla festa, il migrante Radu fa esibizione di denaro e cosmopolitismo. In questo spazio

etnograficamente commisto di canzoni italiane e di musiche balcaniche, il reciproco rimbeccarsi di Monica e Radu procede fino al momento della rissa tra tutti gli invitati maschi, compreso lo sposo che litiga con il padrino degli anelli. Da questa rissa inizia la fuga notturna in taxi verso il centro di Bucarest della sposa rapita, insieme alla damigella, Radu e Monica, seguiti dal fotografo Emil. La crisi dell'aggregazione sociale inizia il breve, ma illustrativo giro panoramico attraverso la città di Bucarest. Il tour presenta angoli pittoreschi del centro della Capitale, solitamente visitati dai turisti e ne sottolinea l'imponenza monumentale classica. È la sposa ad istruire il taxi driver verso quali luoghi di interesse urbanistico si dirigerà il gruppo insieme al fotografo Emil: La sposa: "Adesso ce ne andiamo dove vanno tutte le spose. All'Arco di Trionfo [...] Andiamo all'Athenaeum! (rivolgendosi al fotografo seduto davanti) Emil, ci sta filmando o no!?" (min. 00:59:00 - 00:59:10).



Figura 34: Emil, Radu, la damigella, la sposa e Monica all'Atheneaum

L'effetto *mise en abyme* realizza, qui, un momento di straniamento capace di fare riflettere sulla funzione del cinema come costruzione "altra" dal reale (min. 01:00:03). Mentre la notte trascorre e si approssima l'alba, dopo il suo rapimento in linea con le tradizioni culturali romene, la sposa decide di tornare con la sua damigella, Radu e Monica sul luogo dei festeggiamenti per riunirsi con lo sposo e i convitati, tra cui l'istrionico "padrino". Mitulescu, strategicamente, presenta due crisi coniugali,

l'una specchio dell'altra. Il ricongiungimento dei due sposi alla fine della festa parrebbe premonitore di un esito positivo anche della crisi di Monica e Radu. Ma i due coniugi continuano a litigare laddove Monica, ferita, non ammette di essere pronta a seguire il marito sul Lago di Garda anche se adesso è lui ad insistere.

Le rotaie appaiono una quarta volta (min. 01:08:00) alla fine di questo lungo inserto, quando la mdp a spalla segue un gruppo sparuto di invitati che si incamminano sui binari del treno alle prime ore del mattino lasciando il luogo della festa. Le rotaie dirigono lo sguardo e sono in questo senso un indice interpretativo lineare fuori dal *caos* delle scene notturne. Anche Radu e Monica tornano verso la loro casa, seguendo la stessa direzione indicata dalla strada ferrata. Mitulescu fa ricorso alla prospettiva dei binari ancora una volta per indicare l'Altrove che è dinanzi. Allo stesso modo usa la metafora del treno che passa per evidenziare la possibilità di movimento ma anche occasioni a rischio di essere perdute a causa della stagnazione degli eventi.

La quinta sequenza dei binari (min. 01:12:54 – 01:14:08) segna ciò che sembrerebbe la fine della speranza di riconciliazione. Monica viene ripresa mentre cammina davanti a Radu sullo stesso binario, o distante sul binario opposto. Radu la segue, si volge a guardarla e a parlarle, desideroso di risolvere la crisi e convincere Monica a partire con lui per l'Italia.



Figura 35: Radu e Monica sui binari della ferrovia

L'indice iconico della strada ferrata, che va in due direzioni opposte e parallele, si riflette nel dialogo

tra marito e moglie. A rimarcare l'aspetto di questa divisione è l'utilizzo strategico dell'*actor blocking* (posizionamento degli attori in scena), che prevede la sistemazione affiancata dei due attori nel quadro di azione. Al Karlovy Vary International Film Festival, 2016, Mitulescu conferma il significato dell'impiego espressivo del movimento altalenante dei personaggi, contro lo sfondo dei binari:

> Nel fermarsi per poi riunirsi...ogni momento, ogni minuto, ogni ora è importante. Stavo cercando di far sviluppare questo sentimento tra i protagonisti: ci si ferma, ci si avvicina, è come una danza...nel movimento c'è il sentimento perché se lei va via allora ti viene voglia di tenerla con te, se invece è lei a venire da te, allora ci pensi un po' prima di accoglierla e ti domandi se la vuoi respingere o tenere con te. Ero interessato a questa dinamica ed in ogni scena ho lavorato con gli attori come in una danza, avvicinarsi e allontanarsi... (Mitulescu, 2016)

La dinamica è contrastiva sul soggetto migratorio: i protagonisti occupano due parti distinte del quadro, emblematiche dei loro punti di vista legati sia al loro genere sia alla condizione di chi è migrante e di chi non è migrato – a destra Monica e a sinistra Radu, ciascuno su un binario, ripresi di spalle in campo lungo. In questa parte finale la prospettiva di Monica sul paese di destinazione, l'Italia, non lascia trasparire risentimento, ma desiderio. Monica, tuttavia, si mostra ancora risentita per essere stata lasciata da sola per oltre un anno, e inscena un'inflessibile decisione di separarsi dal marito e restare in Romania (Monica [a Radu]: "È finita!"). La continua alternanza di sentimenti rappresenta qui la ricerca di un punto di contatto. La contrapposizione di amore e rancore in Monica induce a chiedersi perché Radu non abbia portato con sé la famiglia in Italia come la moglie avrebbe desiderato. In un'intervista per questa tesi con il regista, l'autore ha spiegato:

> Radu forse non ha deciso completamente sulla sua famiglia. Non vuole prendersi tutta la responsabilità di far emigrare la sua famiglia in Italia [...] La distanza è comunque una sfida, a volte le famiglie trascorrono molti anni separate e quando tornano insieme scoprono che la famiglia non esiste più. Ma quando si sta lontani per tempi brevi, la distanza di separazione può rendere le cose più profonde, più mature (Mitulescu/Ippolito, 2017).

Monica passa sull'altro binario su cui cammina Radu pochi secondi prima che un treno gli sfrecci accanto. Il treno che passa ad alta velocità di fianco alla coppia indica che tutto in un film, come nella

realtà, può mutare all'improvviso nel suo opposto. Tornati a casa, è emblematico che Radu vada a dormire nel suo vecchio *taxi*, lasciando Monica ed il bambino ancora una volta da soli in casa, a segnalare che i due punti di vista non sono riconciliabili. Riflettendo sulle conseguenze della migrazione sui personaggi della sua storia, Mitulescu ha chiarito: "Mantenere viva una relazione da lontano è ormai molto comune, ma c'è sempre un momento in cui ci si rivede e si scopre che una parte della vita propria e del partner è sempre stata segreta" (Mitulescu/Ippolito, 2017). Come in *Cover-Boy*, *Francesca*, *Il resto della notte*, l'epilogo della vicenda coincide con una nuova partenza. L'intera sequenza di eventi si conclude con la separazione della coppia a Bucarest dinanzi alla loro casa e la partenza di Monica in macchina prelevata da suo fratello che l'accompagnerà con il bambino a casa dei genitori. Radu non ha altra scelta che ritornare in Italia da solo.

È stato utile riassumere i passi della crisi tra Monica e Radu determinata da due visioni non divergenti sulla migrazione, ma parallele, laddove Radu e Monica guardano entrambi verso il Paese italiano dove vogliono ricominciare una nuova vita matrimoniale. Il ritorno in patria ha consentito a Radu di contemplare il punto di vista critico di Monica sulla sua iniziale scelta di migrare in Italia senza famiglia a seguito. Con uno stacco di montaggio si passa alla scena successiva: Radu è tornato al ristorante sul Lago. Un nuovo quadro si riapre su una scena di grande spazialità in cui Radu, in divisa da cameriere, è in piedi tra i tavolini esterni del ristorante nello stesso riquadro con cui parte il film. Tutto sembra suggerire un senso di fine con la sua vita in Romania, in questo spazio semicircolare, avvolgente e chiuso sul Lago di Garda (min. 01:21:51). Una serie di campi medi e primi piani mostrano Radu sorridere mentre nel sottofondo una musica nostalgica lo segue mentre si incammina verso il lago. Con un salto di ambientazione la mdp segue il migrante che si avvia verso la spiaggia e si inginocchia. Con un effetto sorpresa, un'inquadratura stretta a scoprire mostra Monica e il piccolo Luca seduti vicini sull'arenile.



Figura 36: Il lieto fine sul Lago di Garda

Questa scena, inquadrata di quinta, offre una visione idealizzata della famiglia riunita in Italia sul lido dove rinasce l'idillio interrotto dalla migrazione. Il trio ripreso di spalle, contro uno sfondo nitido, dinanzi alla prospettiva spettacolare del lago rende la posizione degli spettatori stessi nella sala cinematografica mentre guardano nella medesima direzione. La scena, ripresa con una luce diurna diffusa tendente al celeste pastello suggerisce un lieto fine. Tutto è in sinergia con il tono dell'immagine. In un'intervista rilasciata per questa tesi, Mitulescu conferma che si tratta di un epilogo ottimista sulla migrazione, dove Monica e Luca raggiungono Radu nell'ipotesi di un futuro riconciliato e più roseo di quello che avevano dinanzi a loro a Bucarest (Mitulescu/Ippolito, 2017). L'epilogo, che stabilisce la risoluzione del conflitto, determina uno sguardo dialogico con il prologo, collegando in modo circolare inizio e fine della crisi attraverso l'elemento dell'acqua su cui si intravedono delle vele bianche. Nel prologo Radu guardava l'orizzonte da solo insicuro di ciò che stesse accedendo al suo rapporto con Monica, nell'epilogo si è riconciliato con sua moglie, ed ottenuto che lei lo raggiungesse con il bambino. Ritorna una visione dell'Italia come una cartolina mentre la scena lentamente si allarga verso il lago quasi a suggerire che la riconciliazione sia sospesa tra immaginazione e realtà.

6.4. Conclusioni

Nel *Capitolo 6*, l'analisi filmica di *Mar Nero* e *Dincolo de calea feratã* ha dimostrato che questi due film costituiscono esempi di sguardo dialogico prima interpersonale, nel loro attivare procedimenti di empatia oltre gli iniziali conflitti, e poi intercinematico, come espressioni di consonanza tra registi impegnati sullo stesso soggetto. La disamina tecnico-formale ha inquadrato il ritorno al luogo natio di due lavoratori romeni, Angela e Radu, emigrati in Italia in epoca successiva all'entrata della Romania nell'UE. L'intenzione era valutare il senso del rimpatrio e metterlo in relazione ai due impieghi conformi alla legge, come badante (Angela) e cameriere (Radu), che i due protagonisti rischiano di perdere per crisi matrimoniali innescate dai coniugi lasciati da soli in Romania. Si è discusso delle modalità di comunicazione tra Radu e Monica, interne alla loro stessa cultura, come scambio di idee sull'espatrio in Italia, e tra Angela e Gemma, esterne ed interculturali. Entrambe le modalità si sono rivelate in grado di sostanziare i legami coniugali e l'attaccamento sociale.

Si sono esaminate queste problematiche contro lo sfondo di paesaggi naturali della nazione di partenza e di quella di arrivo. I due tragitti, l'uno verso Sulina e l'altro verso un sobborgo di Bucarest, gradatamente aprono allo sguardo di chi osserva queste realtà socioculturali eterogenee dal sapore etnografico, interessanti dal punto di vista di uno studio transculturale delle opere cinematografiche capaci di costruire una circolarità della poetica del vivere quotidiano oltre le frontiere nazionali. L'interpretazione del paesaggio di Sulina, da parte di Bondi, e la presentazione del proprio paesaggio natio di Bucarest, da parte di Mitulescu, mostrano allo spettatore due prospettive coinvolgenti da cui imparare a guardare il mondo dell'"Altro" per conoscerlo e relazionarlo al proprio. Sia Bondi sia Mitulescu enfatizzano l'effetto filmico di due diversi paesaggi acquatici, un lago straniero pacato e contemplativo agli occhi di Radu (Mitulescu) e un fiume domestico scuro ed inquietante agli occhi di Gemma (Bondi). Tra questi due modi dello sguardo interiore, si frappone lo sguardo del regista e dello spettatore, che spaziano quasi dall'alto sull'ampia conca del Garda e sul Danubio, partecipando all'articolazione dei movimenti di macchina panoramici. Mentre Mitulescu scopre a beneficio dello spettatore straniero i luoghi da dove provengono i suoi connazionali, Bondi mostra il paesaggio

romeno da una angolazione etica, come tributo alla badante romena che nella vita reale ha assistito sua nonna. Sia Bondi sia Mitulescu pongono i loro spettatori dinanzi a due società che si osservano a vicenda, sia tramite lo sguardo interno dei personaggi sia tramite quello esterno dello spettatore che partecipa all'articolazione dei movimenti di macchina panoramici sul Lago di Garda e sul Danubio e attraversa paesaggi di frontiera insieme agli attori protagonisti. Oltre a ciò, i due registi mettono in risalto i luoghi della vita quotidiana dei due Paesi, con i loro diversi usi e costumi. Una riflessione è stata suggerita dalle tesi di Lotman sullo spazio semiotico, come un continuo processo d'interazione tra culture e forme artistiche (Lotman, 1990)[117].

Mar Nero e *Dincolo de calea feratã*, infatti, offrono allo spettatore l'opportunità di viaggiare attraverso la semiotica degli spazi in cui prende forma l'incontro tra diversi. L'analisi comparativa dei due film, infatti, non ha solo evidenziato la dimensione del ritorno come necessità di recupero del natio e della sfera affettiva, ma come immersione nel folklore e nella società da cui partono i migranti tra pregnanti momenti in cui si attua lo sguardo dialogico, come quando Gemma, in *Mar Nero*, suggerisce un paragone tra l'Arno e il Danubio o quando in *Dincolo de calea feratã*, Monica canta una canzone in lingua italiana. A livello della rappresentazione sociale, i due film mostrano le qualità e i difetti delle due nazioni, accorciando, ma solo percettivamente ed emozionalmente, la distanza tra Italia e Romania. Sia a livello denotativo sia connotativo, i due viaggi del ritorno di Radu e di Angela mostrano tutta la lunga distanza tra Italia e Romania, sottolineando le differenze tra ricchezza e povertà, soprattutto il sottosviluppo edilizio della Romania contemporanea post-regime rispetto all'Italia neocapitalistica che spiega le ragioni dell'ondata migratoria di romeni verso le città italiane. Questo emerge dalle riprese in esterni da cui Bondi fa trapelare, proprio come fa Mitulescu, conflitti economici e tensioni relazionali che sono endemici del paesaggio.

Le consonanze tra le due opere discusse si sono, dunque, rivelate numerose. A livello stilistico, si avverte lo sguardo dialogico nel modo in cui Bondi, in *Mar Nero,* utilizzando una *troupe*

[117] Jurij Lotman sostiene che in tutte le culture esista una struttura organizzata di valore semantico, definibile come "semiosfera" o "spazio semiotico" (Lotman, 1990: 123). I suoi confini circoscrivono e distinguono una data identità culturale e le conferiscono un senso rispetto allo spazio generalizzato.

in *loco*, sembra adottare il minimalismo dei cineasti della sua stessa generazione. Dalla notevole intertestualità delle due opere filmiche, emergono, infine, le ragioni per cui questi protagonisti romeni emigrano per lavoro verso l'Italia e si comprende dalla semiotica del paesaggio e dall'etnosemiotica dei contesti sociali e familiari rappresentati, soprattutto cosa si lascino alle spalle e verso cosa tornino, in termini di valori culturali e identità. Appare evidente, in entrambi i film, che il cinema sia il luogo dove scambiarsi sguardi interculturali e costruire una relazione di apertura, guardando in direzione di un orizzonte comune. In *Mar Nero*, le difficoltà di Angela di imparare l'italiano e il graduale apprendimento della parlata toscana tramite l'anziana Gemma hanno segnalato lo sforzo del migrante di integrarsi completamente. In *Dincolo de calea feratã,* Radu fa pressione perché la moglie impari la lingua italiana per essere pronta a raggiungerlo in Italia ed integrarsi senza difficoltà. Gli epiloghi indicano che entrambi i protagonisti dei due film non rinunceranno all'Italia: Bondi suggerisce che Angela tornerà nuovamente a fare la badante di Gemma, forse seguita dal marito ormai disoccupato in Romania; Radu è raggiunto sul lago da Monica e Luca e continuerà nella sua quotidianità lavorativa a cui non vuole rinunciare[118].

Infine, gli spazi di aggregazione umana che mostrano le qualità e i difetti del tessuto sociale italiano e romeno, uniti alla rappresentazione del viaggio attraverso il paesaggio, in questi due film, coprono percettivamente ed emozionalmente la distanza tra Italia e Romania. Sia *Mar Nero* sia *Dincolo de calea feratã* costituiscono per questa tesi un esempio di sguardo dialogico volto alla conoscenza dell'Altro, fatto di tecniche ed effetti che convalidano il ruolo del cinema come agente di confronto interculturale.

[118] Per Francesco Saverio Marzaduri la tendenza a contrapporre il paesaggio con i problemi della società era già presente nel cinema romeno *mainstream* durante gli anni del regime. Tramite la rappresentazione del degrado urbano e paesaggistico, i registi accusavano indirettamente la dittatura di "avere nociuto ad una società povera, ma spensierata" (Marzaduri, 2012: 230-231). Si vedano, ad esempio, i film di Cristi Puiu (*Marfa şi Banii*, 2001; *Un cartu de Kent i un pachet de cafea*, 2004; *Moartea dom nului Lăzărescu*, 2005; *Aurora*, 2010), Cristian Mungiu (*Occident*, 2002; *4 luni, 3 saptamani si 2 zile*, 2007, vincitore della Palme D'Or a Cannes) e Florin Serban (*Emigrant*, 2009; *Eu cand vreau sa fluier, fluier*, 2010).

CONCLUSIONI GENERALI

Questa tesi ha inteso dimostrare che i film sulla migrazione tra Italia e Romania stanno contribuendo ad arricchire di variazioni ed innovazioni un *topos* di per sé frequentatissimo in letteratura e nel cinema. I sei film discussi in questa tesi, nel contribuire ad intessere un reticolo policromo di incontri intersoggettivi e rappresentazioni del viaggio, denso di idee e metafore sulla condizione di chi migra, si sono dimostrati esemplari di tale raggiunto obiettivo. Si tratta di film realizzati da registi di ultima generazione, autori di narrazioni a tema migratorio con personaggi di migranti, rappresentati nelle loro speranze di una vita migliore, ma, altresì, nelle avversità dell'interazione con persone e luoghi in Romania e in Italia, in intrighi rappresentativi delle forti tensioni presenti nelle realtà storico-sociali, a cui le storie fanno riferimento, a volte con impronta cronicistica. Alla luce di questa interazione, si è suggerito di osservare questi meccanismi dall'angolazione dello sguardo dialogico.

La ricerca delle interrelazioni tra i due gruppi di opere ha individuato l'esistenza di snodi problematici con comuni denominatori, a partire dallo spaesamento del migrante al suo arrivo in una nazione industrializzata come l'Italia, che tuttavia ancora deve raffinare le sue politiche di integrazione ed accoglienza. Eguale rilievo è stato dato alla ricerca del migrante di un posto di lavoro più remunerativo che in patria, alla competizione con gli autoctoni, alla perdita dei contatti significativi con la famiglia, alla nostalgia di casa e alla solidarietà necessaria con altri membri della diaspora. La risoluzione a partire dalla Romania verso l'Italia è stata esaminata soprattutto in ragione della prospettiva attraverso la quale il migrante vede la propria vita confinata e immiserita da errate politiche attuate nel passato a danno della popolazione.

Nel distinguerne i profili dei protagonisti del viaggio verso l'Italia, si sono avanzate riflessioni che hanno implicato un'attenzione alla sociologia del viaggio, verificando *in itinere* nei capitoli delle sei analisi filmiche i presupposti della domanda di ricerca sulla natura interazionale dei film prodotti dalla nazione di partenza e dalla nazione di arrivo. In merito ai risultati che ha fornito l'analisi comparativa, si sono indicati i paradigmi in cui si muovono le consonanze (comunicazione possibile)

e le divergenze (comunicazione ostacolata) di questi sei intrecci narrativi intorno all'effetto dello sguardo dialogico. Il punto d'incontro di questi sguardi, nello spazio comunicativo che le opere stabiliscono tra autore/autore e autori/pubblico e tra opera e opera, rintraccia varie tipologie del migrante – Ioan e Angela, Francesca e Victor – sradicati e smarriti tra tutte le presenze simboliche, disseminate sul loro cammino, tracce culturali che compongono il tessuto testuale di un film.

Per quanto riguarda questioni di convivenza dei personaggi romeni sradicati e dislocati all'interno delle comunità italiane, si è osservato come queste difficoltà pratiche ed esistenziali ne complichino il dialogo fino al pregiudizio e all'antagonismo, come sottolineano pessimisticamente Bobby Paunescu, Carmine Amoroso e Francesco Munzi. In due storie, *Cover-Boy* e *Il resto della notte,* i registi hanno presentato scenari di clandestinità e criminalità del migrante, solo dinanzi alle istituzioni e in difetto nei confronti della società civile, mentre in una terza, *Mar Nero*, l'autore ha reso possibile il miracolo della comunicazione tra diversi e della compassione tra Angela e Gemma.

In merito alla rappresentazione del conflitto tra i due popoli, Paunescu, ad esempio, in *Francesca*, elabora una versione critica del mito italiano del benessere e contrasta la "seduzione dell'Altrove"[119] di cui soffre l'interprete femminile, opponendo a questa idealizzazione la visione ironica degli italiani maschi come "maccaronari", arroganti seduttori di donne dell'Est. Il regista inserisce indici inequivocabili dell'esistenza, in Romania, di una "italofobia", che è l'altra faccia della "romenofobia" manifestata in Italia verso i suoi connazionali, e lo fa usando toni spregiativi ed iperbolici. L'avversione verso l'italiano medio si manifesta per bocca di quattro personaggi della storia: il padre e il nonno della protagonista, la sua direttrice didattica e il suo facoltoso padrino che, in una narrazione polifonica, cercano tutti di dissuadere Francesca a migrare verso il Bel Paese. Cătălin Mitulescu, in *Dincolo de calea ferată*, presenta l'Italia del Nord come una fredda cartolina illustrata abitata da gente priva di solidarietà, mentre rappresenta la periferia di Bucarest, a cui torna il romeno Radu, con vivaci dettagli folkloristici. In *Eu când vreau să fluier, fluier*, Serban fa dell'Italia delle migrazioni una nazione ostile e rivale, rappresentandola come la terra seduttiva che

[119] L'espressione è di Dacia Maraini nel volume *La seduzione dell'Altrove* (2012).

la madre migrante romena preferisce ai doveri familiari in patria. Per contro, nel dare un volto alla paura dello straniero e una voce a questo ordine di problematiche, ne *Il resto della notte*, Munzi attribuisce alla signora benestante Silvana una confusione totale tra zingari e cittadini romeni ed una fobia verso tutto ciò che è sconosciuto. Nei sei film, inoltre, forti pregiudizi e rivalità sono espressi sia da romeni sia da italiani nei confronti delle lavoratrici straniere in Italia (*Eu când vreau să fluier, fluier, Il resto della notte* e *Mar Nero*).

Costruendo una interrelazione con i temi presenti nei soggetti dei tre registi italiani, l'indagine ha affrontato lo stile della costruzione filmica di questi risvolti storici e culturali della nazione romena che coinvolgono questioni di disintegrazione familiare e crisi del soggetto, periferia urbana e marginalità socioeconomica, in relazione alla pianificazione e realizzazione del viaggio migratorio. Nei tre film italiani, *Cover-Boy*, *Il resto della notte* e *Mar Nero*, il romeno migrante è ancora inquadrato o come criminale, o come lavoratore in nero o, ancora, come vittima di un sistema incapace di offrire garanzie lavorative agli stranieri. Si è visto come in queste sei storie, il migrante, disposto inizialmente a confrontarsi con l'altro e con l'Altrove, senta l'esigenza della dimensione consolatoria del ritorno al natio. Nei sei film in esame, il posto originario con la sua forza normativa identitaria esercita, infatti, una pressione frenante rispetto ai nuovi modi di vita nel paese ospitante. Nei film esaminati, il rimpatrio è dato come ripiego in tre delle sei storie in cui l'aspirazione ad essere felici nel Paese d'arrivo viene ridimensionata dal vissuto traumatico del sacrificio di integrarsi nella società ospitante[120].

Si sono analizzate sei storie che da una parte decostruiscono il mito dell'Italia come Paese di destinazione, benessere e cultura, e, dall'altra, ricostruiscono la storia della Romania. Il primo procedimento è demistificatorio e riformula criticamente la geografia dell'immaginario, come in *Francesca* e *Cover-Boy,* dove l'Italia è descritta, allo stesso tempo con gli occhi degli italiani e con quelli degli stranieri, come una terra ormai disomogenea e globalizzata con diversità linguistiche e

[120] Questi film fanno riferimento ai traumi del migrante indotti, solitamente, da circostanze fortemente avverse come il lavoro in nero, il fenomeno del badantato e il *sex trafficking*. Cfr. "Progetto Equal", "I mestieri invisibili: occupazione ed emersione del lavoro nero". Osservatorio Permanente sul fenomeno del "badantato".

religiose, relazioni interculturali non sempre facili e garantite. Nei tre film italiani, questa decostruzione avviene per un processo di autocritica che porta sullo schermo un'Italia meno ideale e più crudele, in cui il migrante romeno è presentato come vittima di ingiustizie sociali e discriminazioni su base etnica. Il secondo movimento è rivelatorio e consente di conoscere la Romania più da vicino andando a visitare i migranti direttamente a casa propria, come in *Cover-Boy*, *Dincolo de calea feratã*, *Eu când vreau să fluier, fluier* e *Mar Nero.*

Si è rivelato l'urto tra i suoi luoghi comuni dell'immagine da cartolina dell'Italia idealizzata dal migrante in procinto di partire (Francesca, Ioan, Monica, Radu), e le dure realtà socioeconomiche dei contesti dove i migranti si uniscono all'umanità disperata di personaggi di italiani, che, come sottolinea amaramente Michele in *Cover-Boy*, sono "stranieri a casa propria": disoccupati, pensionati, disabili, drogati esclusi dall'ambiente del lavoro e alienati dalla famiglia. Entrambi i gruppi di registi, rivolgendo lo sguardo sulle condizioni di sofferenza psicologica dei personaggi, fanno riferimento alla nazione dell'Altro allo scopo di sottolineare i problemi della propria, mettendo in scena i linguaggi dell'alienazione, le atmosfere di *displacement*, gli eroi dell'emarginazione, la nostalgia del natio. I tre registi romeni portano sullo schermo l'Italia vissuta anche *in absentia* (Paunescu), come desiderio, utopia, ed Altrove pittoresco (Mitulescu), o come immagine della madre romena che si allontana tradendo figli e patria (Serban). Amoroso, Bondi e Munzi, di fianco alla marginalizzazione dei migranti dalla vita civile, mettono in evidenza l'alienazione dei personaggi italiani disadattati. I registi italiani infatti, mostrano che l'Italia del Terzo Millennio, in era postindustriale e globalizzata, non è l'Eldorado, ma "terra matrigna" anche verso i suoi stessi cittadini (Saviano, 2014). Amoroso, Bondi e Munzi mostrano che, al pari dei migranti, anche i personaggi di italiani (Michele, Silvana, Gemma) patiscono stati di depressione, condizioni di isolamento dalla famiglia e dalla società e paure xenofobiche.

Come ne *Il resto della notte* di Munzi e *Eu când vreau să fluier, fluier* di Serban, si è argomentato che, in quasi tutti i film esaminati, gli autori prospettano scenari di incomunicabilità, spaesamento e violenza, pubblica e privata, connessi ai flussi migratori. La sola eccezione a questi

scenari desolanti è costituita dal film di Bondi che si conclude con l'accettazione reciproca di Gemma ed Angela, e con un viaggio di conoscenza della Romania come la terra da cui proviene la comunità romena esodata in Italia, addizionato della qualità visiva ed emozionale di un viaggio lungo i canali fluviali di Sulina nello spazio dell'Altrove dove si concretizza, in senso positivo, lo sguardo dialogico tra Italia e Romania.

Nelle sei analisi filmiche, si sono interrogati gli intrecci mediante i quali la realtà o viene subordinata all'immaginazione, o soccombe in circostanze che introducono decadenza morale e catastrofismo sociale. L'esito di questi complessi intrecci è la resa della drammatica difficoltà di dialogo tra personaggi romeni e italiani, collocati in condizioni spesso disperate, travolti dalla catena di eventi avversi e fattori negativizzanti, come a sottolineare la carenza di canali di contatto interculturale che acuiscono il trauma del migrante, spaesato nella società in cui arriva o indotto ad una forzata convivenza con la diaspora.

In ragione del tipo di avventura descritta, l'analisi condotta ha problematizzato i progetti di esilio dei personaggi romeni, distinguendo quelli che sognano di migrare (Francesca, Monica), che sono effettivamente emigrati (Ioan, Florin, Ionut, Marja, Victor, Radu), che progettano il rimpatrio (Angela), che sono stati forzatamente rimpatriati (Silviu), e che tornano a casa (Ioan). La domanda collaterale a questa distinzione ha posto la questione di come tali presupposti stimolino reazioni nei coprotagonisti all'arrivo e alla partenza di chi migra (Michele, Laura, Marco, la signora Gemma, i signori Boarin, l'adolescente Mara). L'analisi ha discusso una serie di urti di opinioni sul tema della migrazione che includono sospetto, paura, risentimento, rabbia, da una parte; solidarietà, cameratismo e supporto psicologico ed economico, dall'altra.

Per l'individuazione delle tematiche, l'indagine ha implicato interrogarsi su *chi* sia il viaggiatore, quale itinerario percorra e di quale sia la durata della sua aspirazione a guadagnare la libertà di muoversi nello spazio e nel tempo in terra straniera. Il viaggio di questi sei migranti, denso di imprevisti e di *pathos*, è, come si è osservato, un viaggio sempre individuale e solitario verso una destinazione ancora ignota con il conseguente abbandono dei legami affettivi e dei vincoli sociali.

I protagonisti raccontati dai registi Florin Serban, Mitulescu e Paunescu sono caratterizzati da inquietudine esistenziale, paranoia sociale ed ambiguità morale, attribuibili al clima privo di valori e senso del futuro, dilagato durante la dittatura comunista e diventato endemico nella società romena. Co-protagonisti ed attanti contribuiscono alla definizione delle diverse tipologie di migrante, laddove in *Francesca* personaggi come Pandele, Mita e Remulus sono definiti per l'inclinazione criminale a raggiri, truffe ed omicidi. Sono, inoltre, protagonisti di opere vicine per genere al *film noir* di derivazione hollywoodiana con retroscena ed implicazioni sinistre, un diffuso cinismo ideologico ed intrecci che descrivono personaggi in situazioni intrappolanti, che si avviano verso conclusioni tragiche e desolanti, con punte occasionali di *humor noir*. Allo stesso modo, ne *Il resto della notte* e *Cover-Boy,* personaggi principali e secondari, quasi tutti moralmente deviati dalla norma, sono coinvolti in inganni, furti e rapine in trame che includono prostituzione ed adulterio. Quando non vi siano circostanze criminali, come in *Mar Nero* e *Dincolo de calea ferată*, i personaggi di migranti, vessati da amarezza e delusione esistenziale, si aggirano in ambientazioni urbane e scenari industriali: stazioni ferroviarie, cantieri, fabbriche e caseggiati degradati.

Il confronto tra i protagonisti dei film comporta un cambiamento delle attitudini di partenza: tra i personaggi di nazionalità italiana, vi sono alcuni che, dopo l'iniziale ostilità, accettano la presenza dello straniero, come Michele, in *Cover-Boy* e Gemma in *Mar Nero*; altri personaggi restano maldisposti verso gli stranieri. Un solo personaggio stringe un patto criminale con lo straniero romeno, e questo è Marco, ne *Il resto della notte*, emblematico di una situazione esistenziale altrettanto deteriorata.

La scelta di migrare, tuttavia, è tipicamente presentata come flessibile (*Il resto della notte*, *Cover-Boy*, *Mar Nero*, *Dincolo de calea ferată*, *Eu când vreau să fluier, fluier*), dal momento che la meta, con la sua problematica "alterità", viene abbandonata per tornare in patria, per calcolo, nostalgia o risentimento, quando l'intreccio disattende le premesse dell'esordio (*Cover-Boy*) e il sogno dell'Altrove (*Francesca*). L'analisi dei viaggi cinematografici dei protagonisti migranti ha comportato non solo analizzare con quali mezzi e risorse siano partiti dalla Romania e su quale rotta

facciano faticosamente ritorno in patria, ma anche verificare le risposte emotive e psicologiche dei viaggiatori nell'incontro con i personaggi che abitano la lingua e i posti della loro meta. Questo aspetto, supportato dalle riflessioni di Todorov sulla possibilità del dialogo tra diversi, è stato principalmente vagliato mediante l'impiego del paradigma dello sguardo dialogico alla luce delle dinamiche relazionali tra Angela e la signora Gemma (*Mar Nero*), Ioan, Michele e Laura (*Cover-Boy*), Ionut con Marco e Marja con la signora Boarin (*Il resto della notte*).

A livello delle strategie della comunicazione visiva, ciascuno dei film analizzati ha messo in evidenza, con uno stile ed un discorso ideologico suo proprio, le traumatiche verità interiori dei migranti e degli autoctoni, dando ampio spazio al fascino costruito dalle emozioni tra diversi (Smith, 2003), dentro ed oltre le dinamiche relazionali della *fiction*. I tre film italiani, in particolar modo, hanno preferito toccare le corde della compassione e del sentimento, proponendo messaggi eticamente informati. I risultati hanno confermato l'ipotesi interlocutoria dei sei film, il rapporto tra lo sguardo dei protagonisti sull'Italia e sulla Romania delle migrazioni all'interno delle coordinate spazio-temporali dell'ambientazione dei sei viaggi raccontati.

In *Francesca*, la protagonista tenta di migrare per cambiare il suo futuro, proiettandosi verso il mondo occidentale globalizzato, ma il suo progetto appare niente altro che una fuga da se stessa. Da cui l'attenzione di Paunescu alle problematiche dell'identità e della condizione femminile in una società romena maschilista e afflitta da molti mali sociali endemici. In questo film, l'Italia rappresenta il sogno irrealizzato di pienezza estetica della madre di Francesca, Ana, verso cui vorrebbe dirigersi Francesca, fallendo l'impresa per forza maggiore.

La circostanza stanziale per i migranti romeni Marja, Ionut e Victor, ne *Il resto della notte,* li vede stranieri e intrappolati in una condizione che preclude un futuro migliore da quello che avrebbero avuto in patria. Pertanto, l'epilogo del film suggerisce una fuga o un possibile ed eventuale ritorno in Romania.

In *Eu când vreau să fluier, fluier*, per Silviu la migrazione fallita a seguito della madre lo trasforma in un violento ribelle e lo fa finire in galera a subire una limitazione antagonista del viaggio.

Angela, in *Mar Nero,* al contrario, è rappresentata in due viaggi di andata e ritorno che sottolineano come per la società che la ospita, sia necessario compiere, anche se solo attraverso il cinema, un attraversamento territoriale per comprendere le culture ed i paesaggi da cui arrivano i lavoratori che giungono all'Italia dei flussi migratori.

In *Dincolo de calea feratã*, Monica e Radu emigrano in condizioni più convenzionali, avendo unicamente il problema del distacco dalla famiglia e la nostalgia delle proprie accoglienti radici etniche. Infine, il progetto migratorio di Ioan, in *Cover-Boy*, sopra ogni altro, ha evocato il viaggio come destino dell'umanità, presentando l'Italia come una terra che, sebbene accolga il clandestino, lo sfrutta, lo emargina e lo pone in condizioni sfavorevoli al miglioramento personale.

Il dato finale più interessante è che il punto di vista sull'Italia delle migrazioni in *Dincolo de calea feratã* è più clemente di quanto non lo sia quello dei registi italiani, che accusano la loro nazione di pregiudizi etnici e carenze strutturali che rendono problematica l'accoglienza degli stranieri (*Cover-Boy*, *Mar Nero*, *Il resto della notte*). Nei tre film italiani, in particolare, i protagonisti di nazionalità romena, Ioan e Florin (*Mar Nero*), Marja, Ionut e Victor (*Il resto della notte*) e Angela (*Mar Nero*) sono rappresentati attraverso uno sguardo compassionevole e mitigatore dei loro crimini.

Dal punto di vista dell'originalità critica, questa tesi si è proposta come il primo studio comparativo e multidisciplinare dei rapporti tra il cinema italiano e romeno nel quadro dell'esperienza dell'incontro/scontro tra due popoli, società e culture, aventi in comune stretti contatti e processi di integrazione *cross-cultural*. Si è parlato del rapporto tra Italia e Romania attraverso il *medium* del cinema come confronto tra artisti, tradizioni cinematografiche, poetiche ed ideologie. Nei *case-studies*, si sono discusse le scene e le sequenze in cui, per sottili concordanze, è risultato che le sei storie abbiano contribuito a costruire un genere, dando visibilità a problematiche che altrimenti sarebbero rimaste sepolte, stimolando una polifonia (o eteroglossia) capace di entrare nella coscienza dello spettatore attraverso indici e fattori extratestuali.

Si è teorizzato il cinema di migrazione come avente inscritto nel suo *modus operandi* una prospettiva di scambio capace di stabilire una comunicazione tra punti di vista differenti attraverso

il paradigma qui definito “sguardo dialogico”. Si è desunto che l’effetto dello sguardo dialogico sia quello di collocare un’opera filmica in un orizzonte di “attesa”[121], anche grazie alla capacità dei registi di predisporre in maniera preliminare e *ad interim* una istanza di interlocuzione, sfida, stimolo e, infine, collaborazione, vuoi consapevole e diretta, vuoi fortuita ed indiretta.

Nel vagliare le concomitanze tematiche dei sei film esaminati, con la loro attenzione a storie di protagonisti appartenenti alle classi svantaggiate, si sono valutate le differenze tra i sei autori per esaminare quale sia la tendenza dominante nei due gruppi, se quella della preoccupazione del messaggio o quella della ricerca stilistica.

Si è osservato come la migrazione di massa dalla Romania verso l’Italia, – sia quella clandestina sia quella legale – abbia ispirato i sei registi in ragione di accadimenti che sono sotto gli occhi di tutti e che scaturiscono da realtà in corso. Da queste diverse risposte artistiche ed etiche alle vicende umane e ai fenomeni sociali delle migrazioni in atto nell'Europa occidentale, si è venuto a creare un progressivo avvicinamento anche di poetiche intorno ai soggetti esilici e diasporici. Le sei analisi filmiche hanno confermato la presenza di numerosi *topoi* interrelati di differenza e somiglianza che suggerivano nessi ideologici e spunti di “impegno” tra le opere in questione, che meritavano un'attenzione comparativa come contributi di un più vasto scambio intercinematico in corso tra le nazioni europee. Il processo di conoscenza reciproca tra registi, messo in evidenza dalle istanze di sguardo dialogico indicate, trova, pertanto, una collocazione culturale che merita di essere esplorata ulteriormente.

Nella valutazione dell’interazione tra i discorsi e le poetiche autoriali, sono state costantemente tenute nella dovuta considerazione le differenze e le somiglianze stilistiche che i sei i registi hanno manifestato nel loro uso originale dei generi e dei linguaggi cinematografici, le quali, più degli aspetti contenutistici, possono veicolare istanze di sguardo dialogico. Ciò ha implicato un'attenzione alla

[121] Come sottolinea Jauß, riflettendo sull’“orizzonte di attesa” e sul momento della “ricezione” di un’opera, l’autore “predispone il suo pubblico ad una forma ben precisa di ricezione mediante annunci, segnali palesi e occulti, caratteristiche note o indicazioni implicite, risvegliando ricordi di cose già lette, alimentando attese per ciò che segue e per la conclusione”, ovvero suggerendo al lettore un preciso atteggiamento mentale, ideologico ed emotivo (Cadioli, 1988: 28-29).

direzione della fotografia, al suono, al montaggio e alla composizione degli elementi propri della *mise-en-scène* dalla prospettiva delle eventuali influenze reciproche. In particolare, nei tre film romeni e nei tre film italiani, l'approccio minimalista si è rivelato presente a giudicare dalla scelta delle ambientazioni modeste ed anguste, dal posizionamento degli elementi nel quadro dinanzi alla mdp e dalla scelta dei movimenti di macchina. Si è commentato come il minimalismo degli elementi della messa in scena costruiscono, nei sei film, una rappresentazione realista del viaggio del migrante.

Nell'analisi empirica, si è dato ampio spazio alla discussione delle affinità tematiche e stilistico-espressive tra i registi. Per quanto riguarda i livelli di *engagement* dei film di Amoroso e Serban, questa tesi non ha solo confermato la possibilità di nessi tematici con il Neorealismo, ma ha dato rilievo alle influenze esercitate, in Italia, dai film prodotti nelle regioni balcane, anche grazie ai progetti di coproduzione finanziati dall'UE, che contribuiscono a dare forma a nuove iniziative di dialogo intercinematico.

Un corto circuito è stato individuato tra le problematiche della migrazione, che rompono gli equilibri del senso identitario di una società e la tendenza dei nuovi registi romeni ad attingere, da queste circostanze critiche, spunti per testimoniare il loro punto di vista artistico ed etico. Del fenomeno romeno *Noul Val*, definito da Dominique Nasta un "miracolo inatteso" (Nasta, 2013: 231), si è commentata la capacità di esercitare un impatto sui registi di altri Paesi in ragione del suo coraggio tematico e della sua audacia espressiva. Questa originalità è stata stimolata dalla necessità del cinema romeno di mostrare non solo i suoi sviluppi successivi alle libertà guadagnate dopo la caduta del regime, di integrare molte diverse lezioni stilistiche del Novecento, dal Neorealismo e la *Nouvelle Vague* al cinema di Hollywood, ma di esibire in sede internazionale quel nuovo spirito di ricostruzione e innovazione culturale che ha plasmato la società romena e i suoi ambienti artistici dall'entrata della Romania nell'Unione Europea. Hanno trovato una collocazione, in questo contesto d'analisi comparativa, le affermazioni del critico romeno Doru Pop nel citato *The Grammar of the New Romanian Cinema* (2010). Pop ha mostrato come i registi romeni contemporanei tocchino sì tematiche storico-sociali come gli esiti della guerra, l'esodo dalla Romania post '89 e la crisi

dell'identità nazionale romena del mondo globalizzato, evocative dei temi dei grandi autori come De Sica, Rossellini e Visconti, ma sempre più spesso in contesti minimalisti, ironici, metacritici, come accade anche nel film non esaminato, *Italiencele* (2004), dove le due protagoniste migrano in Spagna ma al ritorno fingono, per darsi un tono, di essere state in Italia (Pop, 2014). L'analisi filmica ha confermato queste tesi, rivelando come i temi del Neorealismo vengano rivisitati ed attualizzati da una prospettiva *made in Romania*. L'eredità del Neorealismo etico, riflesso nel cinema romeno contemporaneo, si è delineato come traccia e tendenza ad un'epica della miseria con la dissoluzione della coesione familiare e sociale e riferimenti storici alla passata dittatura, ma con sviluppi, già anticipati da registi come Lucian Pintilie e Cristi Puiu, i quali, pur attenti al messaggio, perseguono il fine artistico, come fu il caso per Federico Fellini o Pier Paolo Pasolini.

L'indagine sui livelli metacritici del narrato ha consentito di osservare comparativamente la prospettiva di ciascun regista non solo come discorso sulla propria società, nazione, lingua, cultura ma anche sulla propria arte e vocazione. Il viaggio attraverso il cinema è, da questa angolazione, uno speciale metodo di scoperta della propria direzione e diversità d'artista. L'incontro con la presenza dell'altro in *Cover-Boy* e *Mar Nero* come metadiscorso è emerso in modo particolare nelle poetiche di Amoroso e Bondi. In queste storie, Michele stabilisce una relazione con il romeno Ioan, e Gemma impara a conoscere la badante Angela, scendendo a compromessi con la loro presenza non solo per negoziare i modi della sopravvivenza come riflesso della loro condizione, ma per capire meglio se stessi, proprio come fa l'artista dinanzi al mondo.

Efficaci si sono dimostrate, in entrambi i gruppi di opere, le strategie e le dinamiche dialogiche ricercate, con una volontà penetrativa dello sguardo dialogico, espressa dal porsi l'uno dinanzi all'altro tra soggetti, situazioni ed argomenti, con spostamenti tra chi viene osservato e chi osserva. In questo senso, la scomposizione degli elementi portatori di significato, ovvero delle unità segniche, ha individuato una serie di sintagmi investiti del compito della comunicazione dell'artista con il suo tipo di pubblico.

Si è riflettuto su come sia la forma stessa dei sei film, e dei loro generi, a fungere da veicolo

e da convertitore del contatto culturale tra le due cinematografie. Viene da sé che le strade battute dalle sei trame esaminate sono quelle del viaggio come conoscenza di sé e dell'Altro attraverso le tappe più significative del crescere di un dialogo tra cinema italiano e romeno. Questo contatto intercinematico è stato agevolato dalla revoca delle restrizioni di viaggio alla fine degli anni '90 e all'inizio del 2000, dalla crescita di una forte classe media diasporica, residente in Italia, dall'entrata della Romania nell'UE e, infine, dalle opportunità di coproduzione offerte dai fondi messi a disposizione dall'EU.

Laddove le tre coppie di film sembrano costruire, non sempre casualmente, un incontro di sguardi, l'insieme discorsivo delle testimonianze rilasciate dai loro autori ne indica l'effetto di conoscenza e riflessione reciproca che si presume abbia il fine di estendere agli spettatori la consapevolezza del rapporto tra cinema italiano e romeno, agevolato dal fenomeno esilico. Per i registi che hanno affrontato l'argomento, problematizzare il migrante, la sua presenza ed interferenza con situazioni pre-esistenti, ha significato interrogarsi *in primis* sull'identità della propria nazione-cultura nell'orizzonte di ciò che è sconosciuto, lontano e diverso. Da questa angolazione, lo sguardo dialogico è apparso come la disponibilità di un'opera e di un autore di stabilire una relazione significativa con un gruppo di altre opere con cui entrare in contatto su argomenti condivisi, nell'accettazione della loro differenza.

I film esaminati hanno mostrato che i registi italiani e romeni, impegnati a sviluppare temi e sottotemi migratori e diasporici, non si sono limitati a presentare sullo schermo i conflitti e le contraddizioni tipiche delle realtà che gli spettatori trovano nella vita di tutti i giorni, in un tipo di prossimità che sembrerebbe imposta da circostanze *ex facto*, documentabili. Piuttosto, questi sei film ed i loro autori hanno confermato l'esistenza di un *networking* che si realizza attraverso l'interrelazione di opere che si guardano l'un l'altra, a volte su un piano estetico-formale, altre volte su un piano politico e ideologico.

Le interviste con gli stessi registi sulle componenti di intertestualità indicate, ha fatto emergere una visione d'insieme che coinvolge anche il lato prettamente tecnico-formale di questi sei

film di migrazione che fanno parte della più vasta costellazione dei film sui migranti. Sulla base di un numero di elementi comuni emersi in suddetti film, si è riflettuto sulla semiotica del viaggio migratorio, evidenziando come tali elementi portati sullo schermo si riferiscano ai processi stessi che producono significati culturali. In base alla comunicazione tra questi elementi (simbolici, iconici, segnici) si è visto come gli stessi film di migrazione possano essere meglio compresi facendo riferimento ad altri film sullo stesso tema. L'analisi dei diversi impieghi tecnico-formali del *medium*, attraverso cui hanno preso forma queste storie di migrazione, è stata essenziale a rilevare quegli indicatori più generici extratestuali, spazio-temporali e culturali – usi e costumi, linguaggi, segni e codici della significazione non verbale – che contribuiscono a fare emergere l'effetto dello sguardo dialogico.

I risultati della ricerca condotta, discussi capitolo per capitolo, hanno mostrato che lo sguardo dialogico, pur assumendo forme diverse, costruisce quell'orizzonte comune da cui osservare le differenze e i punti di contatto tra Est e Ovest europeo. In visione del ruolo di mediazione delle poetiche di migrazione, svolto nella cultura cinematografica contemporanea, questa ricerca ha sottolineato la dimensione autoreferenziale e metacritica dei sei film di esilio e diaspora discussi che hanno rivelato non solo la presenza di un gruppo di elementi sociosemiotici capaci di stimolare i fruitori a comprendere più a fondo il fenomeno da cui traggono ispirazione queste sei opere, ma le tracce di un percorso di osservazione reciproca tra registi, opere e spettatori, che attivano mutue influenze nel più vasto campo del cinema europeo del Terzo Millennio a soggetto esilico e diasporico.

L'analisi filmica ha individuato ed indicato elementi di complessa intertestualità: contenuti storico-sociali condivisi e discorsi artistici strutturatisi intorno alla semiotica della migrazione. Questa interrelazione è emersa dalle scene in cui l'Italia capitalistica e multietnica, aprendo le porte alle ondate esiliche, incontra, a casa propria, la Romania, nelle persone dei migranti economicamente svantaggiati. Ciascuna rappresentazione sul viaggio migratorio dalla Romania verso l'Italia, presa qui in esame, ha rimandato a processi di significazione ed interpretazione del viaggio esilico come proposte di dialogo tra registi, opere e spettatorati. E, in tal senso, la comunicazione stessa attivata

mediante il mezzo cinematografico raggiunge di necessità il pubblico fruitore che ne interpreta il messaggio oltre l'intenzione dell'autore, in base a processi semiotici attivati dalla propria visione del mondo, sensibilità e grado di acculturazione. Come ha suggerito Eco, ogni opera semioticamente densa determina una nozione della propria intertestualità che viene dall'esterno[122]. Il vaglio comparativo condotto nei quattro capitoli di analisi filmica (3, 4, 5, 6,) ha, da questa prospettiva, sondato le profondità delle sei storie diasporiche, dall'angolazione desunta da Eco della comunicazione semiotica.

Nel rispetto delle considerazioni presentate nei quattro capitoli di analisi filmica, si conclude, dunque, il percorso di ricerca intrapreso attraverso sei film girati tra il 2006 e il 2016, che seguono i protagonisti partire con dei borsoni pieni di aspettative di un futuro migliore e ritornare in patria delusi, amareggiati e compromessi alla fine di un'esperienza temporanea non costruttiva, fatta eccezione per Radu e Monica di *Dincolo de calea ferată.* L'Italia sognata svanisce ed il migrante si trova a fuggire da una nazione impreparata ad accogliere i migranti.

Le sei cornici narrative interagenti prese in esame hanno mostrato l'avventura migratoria su piani simbolici, semiotici, sociologici, politici e psicologici, determinando un effetto d'insieme avvincente. Questo effetto origina da una “storia in attesa di essere narrata”, che a sua volta stimola altre storie nel futuro dei film sulla migrazione. Da questa prospettiva, la storia di chi migra non è mai conclusa, come le migrazioni filmiche dalla Romania verso l'Italia, che appartengono alla collettiva Odissea migratoria. Si tratta di dialogo transtestuale e transculturale, implicito ed esplicito, che segue mutamenti, stabilisce nuove rotte e definisce l'orizzonte dei suoi interlocutori.

[122] Eco, in *Opera Aperta* (Eco, 1962), parlava della necessità di capire le ragioni per le quali un modo di dire, una tendenza di costume, un filone letterario o una moda artistica, specie quando siano diventati di maniera e alienati dal loro significato originario, si riferiscano a fatti che una data comunità comprende perfettamente e che chi è esterno deve invece cercare di interpretare.

BIBLIOGRAFIA[123]

Fonti primarie

Alexandrescu, S. e Naghi, G. (1960) *Badaranii* [film].

Amelio, G. (1994) *Lamerica* [film].

Amoroso, C. (2006) *Cover-Boy: L'ultima rivoluzione* [film].

Amoroso, C. e Ippolito, V. (2014) *Intervista con Carmine Amoroso: Cover-Boy* [Skype].

Amoroso, C. e Manicone, M. (2008) *Carmine Amoroso Intervista per RB CASTING.* [online] Disponibile su: https://www.youtube.com/watch?v=-dZ_axY9Jaw [ultimo accesso: 31 marzo 2019].

Bernardini, P. (2006) "Intervista a Emanuele Crialese". *Corriere Canadese*. [online] Disponibile su: http://www.bibliosofia.net/files/bernardini__intervista_a_crialese.htm [ultimo accesso: 31 marzo 2019].

Bertolucci, B. (1998) *L'assedio* [film].

Binotto, M., Bruno, M. e Lai, V. (a cura di) (2008) "Immigrazione e asilo nei media italiani, Rapporto di Ricerca dell'Università di Roma La Sapienza". *UNHCR, Pubblicazioni - Studi e Ricerche*. [online] Disponibile presso: https://www.unhcr.it/wpcontent/uploads/2016/01/7sintesi_ricerca_immigrazione_e_asilo_sui_media__sapienza_v3.0.pdf [ultimo accesso: 31 marzo 2019].

Bondi, F. (2008) *Mar Nero* [film].

Bondi, F. e Barison, A. (2017) "Federico Bondi e il suo Mar Nero". *Effetto notte online. Rivista di critica cinematografica*. [online] Disponibile presso: http://www.effettonotteonline.com/news/index.php?option=com_content&task=view&id=1397&Itemid=28 [ultimo accesso: 31 marzo 2019].

Bondi, F. e Ippolito, V. (2015) *Intervista con Federico Bondi: Mar Nero* [intervista telefonica].

Bratu, L. (1963) *Tudor* [film].

Brignone, G. (1943) *Maria Malibran* [film].

Brusati, F. (1973) *Pane e cioccolata* [film].

Budina, R. (2012) *Agon* [film].

Caranfil, N. (1993) *È pericoloso sporgersi* [film].

[123] La presente Bibliografia è suddivisa in fonti primarie e fonti secondarie come indicato nella guida dello studente: *Handbook for Graduate Students (Research) in Medieval & Modern Languages 2018-2019* (p. 18) prodotta dalla Faculty of Medieval and Modern Languages, University of Oxford. Disponibile presso: https://www.mod-langs.ox.ac.uk/sites/www.mod-langs.ox.ac.uk/files/dphil_and_mlitt_pgr_handbook_2018-19.pdf
Le opere elencate nella Bibliografia corrispondono alle edizioni consultate per la stesura di questa tesi.

— (1998) *Dolce Far Niente* [film].

Caritas Italiana (2012) "Caritas e Migrantes. Dossier Statistico Immigrazione 22°, 2012". Disponibile presso: http://www.caritasitaliana.it/caritasitaliana/allegati/2908/Dossier_immigrazione2012_scheda_sintesi.pdf [ultimo accesso: 31 marzo 2019].

Ciulei, T. (2008) *Podul de Flori* [film].

Clair, R. (1965) *Les Fêtes Galantes* [film].

Comuni-Italiani.it (2019) *Romeni in Italia*. [online] Disponibile presso: http://www.comuni-italiani.it/statistiche/stranieri/ro.html [ultimo accesso: 31 marzo 2019].

Coppola, M. (2010) *Hai paura del buio* [film].

Cotenescue, R. (2011) *Grand Hotel Italia* [film].

Coviello, M. e Sbriccoli, T. (2011) "I raccoglitori di memorie. Intervista ad Andrea Segre: il documentario, la testimonianza, l'impegno civile e politico". *Alfabeta2,* n. 10. [online] Disponibile presso: http://www.academia.edu/1470765/Interview_I_raccoglitori_di_memorie._Intervista_ad_Andrea_Segre_il_documentario_la_testimonianza_limpegno_civile_e_politico [ultimo accesso: 31 marzo 2019].

Crenga, S. (1973) *Proprietarii* [film].

Curagi, T. e Gorio, A. (2007) *Via san Dionigi, 93: storia di un campo Rom* [film].

Daneliuc, M. (1980) *Vânătoarea de Vulpi* [film].

— (1982) *Glissando* [film].

— (1988) *Iacob* [film].

— (1993) *Patul conjugal* [film].

— (2009) *Cele Ce Plutesc* [film].

— (2009) *Marilena* [film].

De Dominicis, E. (2001) *L'Italiano* [film].

De Serio, G. e De Serio, M. (2012) *Sette Opere di misericordia* [film].

De Sica, V. (1948) *Ladri di biciclette* [film].

Del Monte, P. (1998) *La ballata dei lavavetri* [film].

Drăgan, M. (1965) *Neamul Șoimăreștilor* [film].

— (1968) *Columna* [film].

— (1974) *Vaslui 1475* [film].

Ehremberg, E. (2007) *Dietro la porta* [film].

Fini, F. (2007) *Drop Everything and Go* [film].

Fulger, M. e Ippolito, V. (2014) *Intervista con Mihai Fulger* [intervista condotta ad Arhiva Naţională

de Filme, Bucarest].
Gallone, C. (1938) *Solo per te* [film].
— (1939) *Il sogno di Butterfly* [film].
— (1940) *Amami Alfredo!* [film].
— (1942) *Catuse Rosii* [film].
Galka, M. (2016) "Which EU Country Has the Most Citizens Living Abroad?". *Metrocosm*. [online] Disponibile presso: http://metrocosm.com/eu-diaspora-map [ultimo accesso: 31 marzo 2019].
Garrone, M. (1998) *Ospiti* [film].
— *Gomorra* (2008) [film].
Gassman, A. (2013) *Razzabastarda* [film].
Germi, P. (1950) *Il cammino della speranza* [film].
Giordana, M. T. (2005) *Quando sei nato non puoi più nasconderti* [film].
Giovannesi, C. (2009) *Fratelli d'Italia* [film].
— (2012) *Alì ha gli occhi azzurri* [film].
Gulea, S. (1991) *Piața Universității* [film].
— (2007) *Weekend cu mama* [film].
Halilovic, L. (2014) *Io Rom romantica* [film].
Helmis, N. (2004) *Italiencele* [film].
Haneke, M. (2000) *Code Inconnu: Récit incomplet de divers voyages* [film].
Jereghi, V. (2009) *Arrivederci* [film].
Leontescu, T. e Ippolito, V. (2014) *Intervista con Theodor Leontescu* [intervista condotta al Centrul Național al Cinematografiei, Bucarest].
Liberti, S. e Parenti, E. (2015) *Campososta* [film].
Luchetti, D. (2010) *La nostra vita* [film].
Mazzacurati, C. (1992) *Un'altra vita* [film].
— (1996) *Vesna va veloce* [film].
Mazzieri, L. (2010) *La soluzione migliore* [film].
Minghella, A. (2003) *Cold Mountain* [film].
Mitulescu, C. (2006) *Cum mi-am petrecut sfârşitul lumii* [film].
— (2011) *Loverboy* [film].
— (2016) *Dincolo de calea feratã* [film].
— (2016) "Cătălin Mitulescu. Director. Interview". *Cineuropa*. [online] Disponibile presso: https://cineuropa.org/en/video/312545/ [ultimo accesso: 31 marzo 2019].
Mitulescu, C. e Ippolito, V. (2017) *Intervista con Cătălin Mitulescu*: *Dincolo de calea feratã* [intervista telefonica].

Mungiu, C. (2002) *Occident* [film].

— (2007) *4 luni, 3 saptamani si 2 zile* [film].

— (2016) *Bacalaureat* [film].

Muntean, R. (2006) *Hârtia va fi albastră* [film].

Munzi. F. (2004) *Saimir* [film].

— (2008) *Il resto della notte* [film].

Munzi, F. e Ippolito, V. (2015) *Intervista con Francesco Munzi: Il resto della notte* [intervista telefonica].

Mureșan, M. (1965) *Răscoala* [film].

Moretti, N. (1998) *Aprile* [film].

Nastase, D. (1979) *Vlad Tepes* [film].

Nicolaescu, S. (1966) *Dacii* [film].

— (1970) Mihai Viteazul [film].

— (1977) *Pentru patrie* [film].

Nicolaescu, S. e Sodmiak, R. (1968) *Bătălia pentru Roma* [film].

Paunescu, B. (2009) *Francesca* [film].

— (2009a) *2009 FIC Gijón 47 ed. Rdp Francesca*. Gijon Film Festival. [online] Disponibile presso: https://youtu.be/3L7p3ot6Mzo [ultimo accesso: 31 marzo 2019].

— (2009b) *Francesca Bobby Paunescu Director*. La Biennale TV. [online] Disponibile presso https://youtu.be/Vp7Q2GAJMJY [ultimo accesso: 31 marzo 2019].

Paunescu, B. e Almonte, G. (2009) "Intervista a Paunescu". *Il Cinema del silenzio*. [online] Disponibile presso: http://www.cinemadelsilenzio.it/index.php?mod=intervieweid=12358 [ultimo accesso: 5 gennaio 2015].

Paunescu, B. e Falzone, F. (2009) "Francesca 2/2 (Monica Birladeanu, Bobby Paunescu)". *Effetto Notte.* [online] Disponibile presso: https://www.youtube.com/watch?v=tGg3xslpaPg [ultimo accesso: 31 marzo 2019].

Paunescu, B. e Proto, C. (2009) *Intervista a Bobby Paunescu, regista del film Francesca* [online] Disponibile presso: https://www.comingsoon.it/cinema/interviste/intervista-a-bobby-paunescu-regista-del-film-francesca/n1075/ [ultimo accesso: 31 marzo 2019].

Pasculli, E. (2013) *Italy Amore Mio* [film].

Pintilie, L. (1965) *Duminică la ora 6* [film].

— (1968) *Reconstituirea* [film].

— (1978) *Salonul numărul 6* [film].

— (1982) *De ce trag clopotele, Mitică?* [film].

Pittau, F., Ricci, A. e Silj, A. (2008) *Romania. Immigrazione e lavoro in Italia. Statistiche, problemi*

e prospettive, Caritas Italiana. Roma: Idos.

Pontecorvo, M. (2008) *Pa-ra-da* [film].

Popescu, C. (2010) *Portretul luptatorului la tinerete* [film].

Porumboiu, C (2006) *A fost sau n-a fost* [film].

Procacci, D. (2009) *FRANCESCA. Interviste*. La Biennale TV. [online]. Disponibile presso: https://www.youtube.com/watch?v=RRAB6p1YSpk [ultimo accesso: 31 marzo 2019].

Puccioni, M.S. (2007) *Riparo* [film].

— (2009) *Il colore delle parole* [film].

Puiu, C. (2001) *Marfa şi Banii* [film].

— (2004) *Un cartu de Kent i un pachet de cafea* [film].

— (2005) *Moartea dom nului Lăzărescu* [film].

— (2010) *Aurora* [film].

Radulescu, R. (2009) *Felicia, înainte de toate* [film].

Randi, P. (2010) *Into Paradiso* [film].

Rappeneau, J. P. (1971) *Les mariés de l'an II* [film].

Rolando, S. (2008) *Italia e Romania allo specchio: la percezione reciproca d'immagine tra italiani e romeni*. Osservatorio ITRO sulla percezione reciproca d'immagine tra italiani e romeni.

Rosi, F. (1959) *I magliari* [film].

Rossellini, R. (1945) *Roma, città aperta* [film].

Saucan, M. (1973) *100 Lei* [film].

Savan, I. (1944) *Escadrila Albă* [film].

Saviano, R. (2014) *Intervista*. [online]. Disponibile presso: https://it.screen.yahoo.com/roberto-saviano-lemigrazione-è-la-115408789.html [URL soppresso].

Serban, F. (2009) *Emigrant* [film].

— (2010) *Eu când vreau să fluier, fluier* [film].

Serban, F. e Ippolito, V. (2017) *Intervista con Florin Serban: Eu când vreau să fluier, fluier* [intervista telefonica].

Tartarone, J. (2010) *Hermanitos, fratelli d'Italia* [film].

Tatos, A. (1975) *Mere Rosii* [film].

— (1978) *Ratacire* [film].

Tornatore, G. (2006) *La sconosciuta* [film].

Toso, I. (2010) *Scontro di civiltà per un ascensore in Piazza Vittorio* [film].

Tuttitalia (2019) *Cittadini Stranieri. Romeni in Italia*. [online] Disponibile presso: https://www.tuttitalia.it/statistiche/cittadini-stranieri/romania/

Valerio, A. (2015) *Banat* [film].

Visconti, L. (1943) *Ossessione* [film].

— (1960) *Rocco e i suoi fratelli* [film].

Wenders, W. (1987) *Der Himmel über Berlin* [film].

Young, T. (1968) *Mayerling* [film].

Zampa, L. (1971) *Bello onesto emigrato Australia sposerebbe compaesana illibata* [film].

Zeffirelli, F. (2002) *Callas Forever* [film].

Fonti secondarie

Abdelmalek, S. (2004) *The Suffering of the Immigrant*. Londra: Polity Press.

Albanese, F. (2009) Chi ha paura della periferia? *In* Ferrarotti, F. e Macioti, M. I. (a cura di). *Periferie: da problema a risorsa*. Roma: Sandro Teti, pp. 7-10.

Albano, L. (2004) *Lo schermo dei sogni. Chiavi psicoanalitiche del cinema*. Venezia: Marsilio.

Anderson, B. (1991) *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londra-New York: Verso.

Andreescu, F. (2013) *From Capitalism to Communism: Nation and State in Romanian Cultural Production*. New York: Palgrave.

Angelescu, L. e Easterlin, R. A. (2009) "Happiness and Growth the World Over: Time Series Evidence on the Happiness-Income Paradox". *IZA Discussion Papers*, n. 4060. [online] Disponibile presso: http://ftp.iza.org/dp4060.pdf [ultimo accesso: 31 marzo 2019].

Anghel, R. G. (2008) "Changing statuses: Freedom of movement, locality and transnationality of irregular Romanian migrants in Milan". *Journal of Ethnic and Migration Studies*, n. 34(5), pp. 787-802.

— (2009) *Better Legal or Illegal? Transnationalism and Status Paradoxes at Migrants from Romania in Nuremberg and Milan*. Tesi di Ph.D. Bielefeld: Università di Bielefeld.

— (2013) *Romanians in Western Europe. Migration, Status Dilemmas and Transnational Connections*. Lanham: Lexington Books.

Ambrosini, M. e Abbatecola E. (2009) *Migrazioni e società. Una rassegna di studi internazionali.* Milano: Franco Angeli.

Andrew, J. D. (1976) *The Major Film Theories*. Oxford: Oxford University Press.

— (1984) *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press.

Arasse, D. (2014) *Storie di pitture.* Torino: Einaudi.

Arecco, S. (2002) *Il paesaggio del cinema. Dieci studi da Ford a Almodóvar*. Recco: Le Mani-Microart's.

Argentieri, M. (2006) *Storia del cinema italiano*. Roma: Newton Compton Editori.

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. e Vernet, M. (1995) *Estetica del film*. Torino: Lindau.

Bajani, A., Perrotta, M. (2011) *Bucarest - Roma. Capire la Romania e i rumeni in Italia*. Roma: Edizioni Dell'Asino.

Bakhtin, M. (1981) *The dialogic Imagination. Four Essays.* Trad. M. Holquist. Austin: University of Texas.

Baldi, M. (2009) "Narrare l'assente. Esperienza, narrazione e romanzo". *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e sapere dell'estetico*, n. 2. [online] Disponibile presso: http://fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/10956/10357 [ultimo accesso: 31 marzo 2019].

Barbagli, M. (2018) "Il rapporto tra immigrazione e criminalità in Italia". (Cestim Centro Studi Immigrazione). [online] Disponibile presso: http://www.cestim.it/argomenti/11devianza/carcere/due-palazzi/studi_explorer_%201%20-%204/pagine%20web/rapporto_fra_immigrazione_e_crim.htm [ultimo accesso: 31 marzo 2019].

Bardan, A. e O'Healy, Á. (2013) "Transnational Mobility and Precarious Labor in Post-Cold War Europe: The Spectral Disruptions of Carmine Amoroso's Cover-Boy". In Schrader, S. e Winkler, D. (a cura di). *The Cinemas of Italian Migration: European and Transatlantic Narratives*. Newcastle: Cambridge Scholar Publishing.

Barthes, R. (1977) *Image, Music, Text*. Londra: Fontana Press

— (1980) *La Camera Chiara. Nota sulla Fotografia*. Torino: Einaudi.

— (1987) *Mitologie.* Fabbri, P. e Pezzini, I. (a cura di). Parma: Pratiche.

— (1988) *Il brusio della lingua*. Saggi critici. Torino: Einaudi.

— (1991) "Semiologia e urbanistica". In *L'avventura semiologica*. Torino: Einaudi.

— (1995) *Sul cinema: significazione e unità traumatiche*. Firenze: Vallecchi.

Bartoli, C. e Vertucci, B. (2008) "La camera nascosta. Pratiche delle rappresentazioni". *La Ricerca Folklorica*, n. 57, pp. 63-70.

Basso, P. (2006) *Razzismo di Stato*. Milano: Franco Angeli.

Bauder, H. (2006) *Labor Movement: How Migration Regulates Labor Markets*. New York: Oxford University Press.

Bauman, Z. (2001) "Identity in the globalising world". *Social Anthropology*, n. 9/2, pp. 121-129.

Bazin, A. (1999) *Che cosa è il cinema?* Trad. A. Arpà. Forlì: Garzanti.

Bergan, R. (2008) "Romanian New Wave is Riding High". *The Guardian*. [online] Disponibile presso: https://www.theguardian.com/film/filmblog/2008/mar/25/canromaniasnewwavesustain [ultimo accesso: 31 marzo 2019].

Berger, H. (2015) "The Semiotics of Metaphor and Metonymy: Umberto Eco". In *Figures of a Changing World: Metaphor and the Emergence of Modern Culture*. Fordham University, pp. 54-67.

Berghahn, D. e Sternberg, C. (2010) *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Bernard, H. R. (1994) *Research Methods in Anthropology: Qualitative & Quantitative Approaches*. Walnut Creek: Altamira.

Bernardelli, A. (1999) *La narrazione*. Roma-Bari: Laterza.

Bernardi, S. (2004) *Il paesaggio nel cinema italiano*. Venezia: Marsilio.

— (2007) *L'avventura del cinematografo. Storia di un'arte e di un linguaggio*. Venezia: Marsilio.

Bertetto, P. (a cura di) (2003) *L'interpretazione dei film*. Venezia: Marsilio.

Bonsaver, G., Bond, E. e Faloppa F. (a cura di) (2015) *Destination Italy: Representing Migration in Contemporary Media and Narrative.* Oxford: Peter Lang.

Bordwell, D. (1991) *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Oxford: Oxford University Press.

— (1997) *On the History of Film Style*. Cambridge: Harvard University Press.

— (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison: Università of Wisconsin Press.

— (2010) *Film Art. An Introduction.* New York: McGraw-Hill.

Bordwell, D. e Thompson, K. (1994) *Film History: An Introduction.* New York: McGraw-Hill.

Biagini, A. (2005) *Storia della Romania contemporanea*. Milano: Bompiani.

Bianchi, M., Buonanno, P. e Pinotti, P. (2012) "Do Immigrants Cause Crime?". *Archive ouverte en Sciences de l'Homme et de la Société*. [online] Disponibile presso: <halshs-00670036> [ultimo accesso: 31 marzo 2019].

Bignardi, I. (2008) "L'altro nel recente cinema italiano". *Economia della cultura,* n. 3, pp. 447-450.

Blommaert, J. (2005) *Discourse*. Cambridge: Cambridge University Press.

Brancato, S. (2001) *Introduzione alla sociologia del cinema*. Roma: Sossella.

Branigan, E. (1984) *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlino: Mouton Publishers.

— (1992) *Narrative Comprehension and Film.* Londra-New York: Routledge.

Bruzzese, M. (2016) "Cinema e immigrazione: i 10 fratelli di Fuocoammare". *Lettera 43*. [online] Disponibile presso: www.lettera43.it/it/articoli/cultura-e-spettacolo/2016/10/03/cinema-e-immigrazione-i-10-fratelli-di-fuocoammare/202900/ [ultimo accesso: 31 marzo 2019].

Burcea, C. (2013) "L'immigrazione al cinema. Il caso italiano". *Romanian Review of Political Sciences and International Relations*, n. 1, pp. 101-112.

Cadioli, A. (1988) *La ricezione.* Roma-Bari: Laterza.

Calvanese, F. (a cura di) (2014) *Le nuove generazioni nei nuovi spazi e nuovi tempi delle migrazioni*. (Federazione Italiana Lavoratori Emigranti e Famiglie). Roma: Ediesse.

Campbell, J. (2012) *L'eroe dai mille volti*. Assago: Lindau.

Cantoni, L. (2017) *Effetto Oliviero Toscani*. [online] Disponibile presso: http://www.mywhere.it/oliviero-toscani/ [ultimo accesso: 31 marzo 2019].

Cardullo, B. (a cura di) (2011) *André Bazin and Italian Neorealism.* New York: Continuum.

— (1991) *What Is Neorealism? A Critical English Language Bibliography of Italian Cinematic Neorealism*. Lanham, Md.: University Press of America.

Casetti, F. e Di Chio, F. (1994) *Analisi del film*. Milano: Bompiani.

Cernat, M. (1982) *A Concise History of Romanian Film*. Bucarest: Editura scientifica si enciclopedica.

Chatman, S. (1978) *Story and Discourse*. Londra: Cornell University Press.

Cincinelli, S. (2009) *I migranti nel cinema italiano.* Roma: Edizioni Kappa.

— (2012) *Senza frontiere, l'immigrazione nel cinema italiano.* Roma: Edizioni Kappa.

Cingolani, P. (2009) *Romeni d'Italia. Migrazioni, vita quotidiana e legami transnazionali.* Bologna: Il Mulino.

Cleopazzo, G. (1980) *Il neorealismo di Giuseppe De Santis*. Galantina: Editrice Salentina.

Colacel, O. (2018) *The Romanian Cinema of Nationalism: Historical Films as Propaganda and Spectacle*. Jefferson: Farland & Company.

Compagnon, A. (1992) "Mapping the European Mind". In *Screening Europe.* Petrie, D. (a cura di). Londra: BFI, pp. 106-113.

Conroy, G. (2016) *Migration Trauma, Culture, and Finding the Psychological Home Within*. Londra: The Rowman & Littlefield.

Corrado, A. e Mariottini, I. (2013) *Cinema e autori sulle tracce delle migrazioni.* Roma: Ediesse.

Corti, P. e Sanfilippo, M. (2009) *L'Italia e le migrazioni*. Roma-Bari: Laterza.

Corona, F. (a cura di) (1986) *Bachtin teorico del dialogo.* Milano: Franco Angeli Editore.

Costa, A. (1991) *Saper vedere il cinema*. Milano: Bompiani.

— (2002) *Il cinema e le arti visive*. Torino: Einaudi.

Crespi, A. (2008) "Il resto della notte". *Trovacinema*. [online] Disponibile presso: http://trovacinema.repubblica.it/film/il-resto-della-notte/346987 [ultimo accesso: 5 aprile 2015].

Creswell, J. W. (1994) *Research Design: Qualitative and Quantitative Approaches*. Londra: Sage.

Cristea, R. (2007) "Revolutia, 1989". *Altitudini*, n. 17.

Dal Lago, A. (1999) *Non-persone. L'esclusione dei migranti in una società globalizzata*. Milano: Feltrinelli.

D'Amico, M. (1985) *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*. Milano: Mondadori.

Dancyger, K. e Rush, J. (2007) *Alternative Scriptwriting: Successfully Breaking the Rules*, 4a ed. Amsterdam: Focal.

De Acutis, G. (2008) “Viaggio a Craiova: la città dei Rom”. *Reti Solidali*, n. 2, anno VI, pp. 26-30. [online] Disponibile presso: http://www.volontariato.lazio.it/documentazione/documenti/RetiSolidali_2_08_ViaggioCraiova.pdf [ultimo accesso: 31 marzo 2019].

De Giorgi, M. e Vulpiani, G. (2010) *L'impegno italo-romeno contro le discriminazioni razziali*. UNAR.

De Haas, H. e Miller, M. (2013) *The Age of Migration. International Movements in the Modern World*. Londra: Macmillan.

De Martino, G. (2007) *L’Altro come scelta*, vol. 3. Collana “paradigmi dell’ozio”. Napoli: Intra Moenia.

Di Giorno, S. e Forti, D. (a cura di) (2011) *Formare con il cinema. Questioni di teoria e di metodo*. Milano: Franco Angeli.

Dinoi, M. (2011) *Lo sguardo perduto (e ritrovato). L’occhio del mondo. L’immagine e il simulacro*. In Chimenti, D., Coviello, M. e Zucconi, F. (a cura di). *Sguardi incrociati. Cinema, testimonianza, memoria del lavoro teorico di Marco Dinoi.* Frames Archivi: Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo.

— (2008) *Lo sguardo e l’evento. I media, la memoria, il cinema*. Firenze: Le Lettere Editrice.

Domnar, A. (2009) “When the East goes West: Romanian Migrants in Italy or How to Deal with Mobility Issues in the EU 27”. *Romanian Journal of Political Science*, vol. 9, n. 1: pp. 29-46.

Drummond, P., Paterson, R. e Willis, J. (a cura di) (1993) *National Identity and European Cinema.* Londra: BFI.

Dudley, A. (1984) *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press.

Eaglestone, R. (1997) *Ethical Criticism*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Eco, U. (1962) *Opera aperta*. Milano: Bompiani.

— (1968) *La struttura assente*. Milano: Bompiani.

— (1971) *Le forme del contenuto*. Milano: Bompiani.

— (1975) *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani.

— (1979) *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.

— (1984) *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino: Einaudi.

— (1990) “Introduzione”. In Lotman J. M. (a cura di). *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. Londra-New York: I. B. Tauris, pp. 7-8.

— (1990) *I limiti dell’interpretazione*. Milano: Bompiani.

— (2007) *Dall'albero al labirinto*. Milano: Bompiani.

Edwards, J. (1985) *Language, Society and Identity*. Oxford: Blackwell.

Elsaesser, T. (2005) *European Cinema. Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam

University Press.

Elsaesser, T. e Hagener, M. (2009) *Teoria del film. Un'introduzione*. Torino: Einaudi.

Eugeni, R. (1999) *Analisi semiotica dell'immagine: pittura, illustrazione, fotografia*. Roma: I.S.U., Università cattolica.

Excite (2009) *Francesca di Bobby Paunescu fa arrabbiare Alessandra Mussolini*. [online] Disponibile presso: http://cinema.excite.it/francesca-di-bobby-paunescu-fa-arrabbiare-alessandra-mussolini-N26152.html [ultimo accesso: 31 marzo 2019].

Fabe, M. (2004) *Closely Watched Films. An Introduction to the Art of Narrative Film Technique*. Berkeley: University of California Press.

Falaschi, G. (1977) *Realtà e retorica*. *La letteratura del neorealismo italiano.* Messina-Firenze: D'Anna.

Ferrara, G. (2008) *Neorealismo e post-Neorealismo.* [online] Disponibile presso*:* https://www.nuoveproduzioni.it/neorealismo-postneorealismo.htm [ultimo accesso: 31 marzo 2019].

Ferrarotti F. e Macioti M.I. (a cura di) (2009) *Periferie: da problema a risorsa*. Roma: Sandro Teti.

Ferro, M. (1980) *Cinema e storia. Linee per una ricerca.* Milano: Feltrinelli.

Field, S. (2005) *Screenplay: The Foundations of Screenwriting a Step-by-Step Guide from Concept to Finished Script.* New York: Dell Pub. Co.

Finney, A. (1996) *The State of European Cinema*. Londra: Cassell.

Fish, S. (1980) *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Fo, D. (2015) *Un uomo bruciato vivo. Storia di Ion Cazacu*. Milano: Chiarelettere.

Focacci, F. (2011) *Italia-Romania: Migrazioni a confronto.* [online] http://culturaromena.it/italia-e-romania-migrazioni-a-confronto [ultimo accesso: 20 febbraio 2019].

Fontani, A. (1962) *Gli emigrati*. Roma: Editori Riuniti.

Foot, J. (2010) "Razzismo e Italia. Migrazioni interne, migrazioni dall'estero, storia e memoria". *Contemporanea,* 13 (1), pp. 143-150.

Forbes, J. e Street, S. (2000) *European Cinema: An Introduction*. Basingstoke e New York: Palgrave.

Forgacs, D. (2008) *Race, Racism, Xenophobia in a Global Context. Marginal Communities in Italy.* NYU Florence: La Pietra Dialogues. [online] Disponibile presso: https://www.youtube.com/watch?v=kKGVRnjZezg [ultimo accesso: 31 marzo 2019]

— (2014) *Italy's Margins: Social Exclusion and Nation Formation since 1861*. Cambridge: University Press.

Fulger, M. (2006) *Noul val în cinematografia romaneasca*. Bucarest: Group Editorial Art.

Gelner, E. (1983) *Nations and Nationalism*. Oxford: Blackwell.

Genette, G. (1997) *Figure III. Discorso del racconto*. Trad. L. Zecchi. Torino: Einaudi.

— (1997) *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. Trad. R. Novità. Torino: Einaudi.

Gensini, S. (2002) *Elementi di semiotica*. Roma: Carocci.

Georgescu, L. (2015) "The Point of No Return. From Great Expectations to Great Desperation in New Romanian Cinema". In Gott, M. e Hertzog, T. *East, West and Center. Reframing post-1989 European Cinema*. Edimburgo: Edinburgh University Press, pp. 148-158.

Ghirelli, M. (2012) "L'immigrazione nel cinema italiano". *Quaderni del CSCI. Rivista annuale di cinema italiano*, n. 8, anno 12, pp. 85-91.

Ghosh, B. e Sarkar, B. (1995) "The Cinema of Displacement: Towards a Politically Motivated Poetics". *Film Criticism*, vol. 20, n. 1/2, anno 1995-96, pp. 102-113.

Giannitrapani, A. (2013) *Introduzione alla semiotica dello spazio*. Roma: Carocci.

Gianturco, G. e Peruzzi, G. (a cura di) (2015) *Immagini in movimento. Lo sguardo del cinema italiano sulle migrazioni*. Bergamo: Edizioni Junior.

Gibbs, J. e Petrie, D. (a cura di) (1992) *Screening Europe: Image and Identity in Contemporary European Cinema*. Londra: BFI.

Gili, J. A. e Grossi, M. (2008) (a cura di) *Alle origini del Neorealismo. Giuseppe De Santis a colloquio con Jean A. Gili.* Roma: Bulzoni.

Goffman, E. (2003) *Stigma. L'identità negata*. Verona: Ombre Corte.

Goliot Lete, A. e Vanoye, F. (2006) *Introduzione all'analisi del film*. Torino: Lindau.

Gorzo, A. (2013) "Concerning the Local Precursors of the New Romanian Realism". *Close Up*, n. 1, vol. 1, pp. 4-12.

Gott, M. e Herzog, T. (2015) *East, West and Centre: Reframing Post-1989 European Cinema.* Edimburgo: Edinburgh University Press

Guback, T. (2010) "Hollywood's International Market". *The American Film Industry*. Balio, T. (a cura di). Madison: University of Wisconsin Press.

Guida, F. (2015) *L'altra metà dell'Europa. Dalla Grande Guerra ai giorni nostri*. Roma-Bari: Laterza.

Hames, P. e Portugues, C. (2013) *Cinemas in Transition in Central and Eastern Europe after 1989.* Philadelphia: Temple University Press.

Harja, A. e Melis, G. (2010) *Romeni, la minoranza decisiva per l'Italia di domani*. Soveria Mannelli: Edizioni Rubbettino.

Henley, A. (1973) "The Abandoned Child. In Deviancy and the Family". *International Journal of Environmental Research and Public Health.* Bryant, C. D. e Wells, G. J. (a cura di). Philadelphia: F. A. Davis, pp. 199-208.

Higson, A. (1989) "The Concept of National Cinema". *Screen*, n. 30/4, pp. 36-46.

Hoekman, B. e Kostecki, M. (2001) *The Political Economy of the World Trading System* (2a. ed.). Oxford: Oxford University Press.

Hoerder, D. (2002) *Cultures in Contact. World Migrations in the Second Millennium*. Durham, NC: Duke University Press.

Ieta, R. (2010) "The New Romanian Cinema: A Realism of Impressions." *Film Criticism*, vol. 34, no. 2/3, pp. 22-36. [online] Disponibile presso: http://www.jstor.org/stable/44019233 [ultimo accesso: 31 marzo 2019]

Iordanova, D. e Sternberg, C. (2010) *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe.* Londra: Palgrave Macmillan

Iser, W. [1977] (1987) *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica.* Bologna: Il Mulino.

Jäckel, A. (2000) "Too Late? Recent Developments in Romanian cinema". In Everett, W. (a cura di). *The Seeing Century: Film Vision and Identity*. Amsterdam: Rodopi, p.100.

Jacob, R. (2016) *Projecting peripheries: allegories of marginality in post-communist Romanian cinema*. Tesi di dottorato. St Andrews: St Andrews Research Repository. Disponibile presso: https://research-repository.st-andrews.ac.uk/handle/10023/6951

Jameson, F. [1991] (2007) *Postmodernismo, ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*. Trad. M. Manganelli. Roma: Fazi.

Jauß, H.R. (1988) *Estetica della ricezione*. Napoli: Guida.

Katz, S. D. (1991) *Film Directing Shot by Shot: Visualizing from Concept to Screen*. Studio City: Michael Wiese Productions.

Kelley, D. (1998) "Romanian Cultural and Political Identity". *Journal of the History of Ideas*, vol. 59, n. 4, pp. 735-738.

Király, K. (2015) "Leave to live? Placeless people in contemporary Hungarian and Romanian films of return". *Studies in Eastern European Cinema*, vol. 6, n. 2, pp. 169-183. [online] Disponibile presso: https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/2040350X.2015.1051822 [ultimo accesso: 31 marzo 2019].

— (2016) "Looking West: Understanding Socio-Political Allegories and Art References in Contemporary Romanian Cinema". *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, vol. 12, pp. 67-86. [online] Disponibile presso: https://content.sciendo.com/view/journals/ausfm/12/1/article-p67.xml [ultimo accesso: 31 marzo 2019

Kaceanov, M. (2008) "On the New Romanian Cinema". *P.o.v.*, n. 25. [online] Disponibile presso: https://pov.imv.au.dk/Issue_25/section_3/artc6A.html [ultimo accesso: 31 marzo 2019].

Knörr, J. (2000) *Women and Migration. Anthropological Perspectives*. Francoforte e New York: Campus Verlag e St. Martin.

La Repubblica (2010) *Tra immigrati e italiani stesso tasso di criminalità.* [online] Disponibile presso:

http://www.repubblica.it/politica/2010/01/28/news/immigrati_e_criminalit-2107183/ [ultimo accesso: 5 febbraio 2019].

Lavie, S. e Swedenburg, T. (a cura di) (1996) *Displacement, Diaspora and Geographies of Identity.* Durham, NC: Duke University Press.

Lay, S. (2002) *British Social Realism. From Documentary to Brit Grit.* Columbia: Wallflower Press.

Lăzăroiu, S. (1998) "Post-communist transformations in Romania and their effects on migration behavior and ideology". *In* Heller, W. (a cura di). *Romania: Migration, Social-Economic Transformation and Perspectives of Regional Behavior*, Monaco: Sudosteuropa-Gesellschaft.

— (2004) "More 'Out' than 'In' at the Crossroads between Europe and the Balkans". *Migration trends in Selected EU Applicant Countries*, vol. 4. Vienna: IOM.

Lefebvre, M. (2011) "On landscape in narrative cinema, Revue Canadienne D'Études Cinématographiques". *Canadian Journal of Film Studies*, vol. 20, n.1, pp. 61-78.

Lenin, V. [1913] (1955) "Il capitalismo e l'immigrazione operaia". *Opere Complete*, vol. 19. Editori Riuniti.

Leontescu, T., Nicula, D. e Predescu, A. (1998) *Producţia cinematografică dîn România Filmografie adnotata 1930-1948. II/2. Filmul de fictiune.* Bucarest: Arhiva Nationala De Filme.

Lévinas, E. (1961) *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità.* Milano: Jaca Book Editore.

Loshitzky, Y. (2010) "Cities of Hope: The Cityscapes of Fortress Europe". *Screening Strangers: Migration and Diaspora in Contemporary European Cinema*. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Lothe, J. (2000) *Narrative in Fiction and Film*. Oxford: Oxford University Press.

Lotman, J. M. (1990) *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Trad. A. Shukman. Londra-New York: I.B. Tauris.

— [1984] (2005) "On the semiosphere". Trad. W. Clarke. In *Sign Systems Studies,* vol. 33, n. 1, pp. 205-229.

Lotman, J. M. e Tsivian, Y. (1994) *Dialogo con lo schermo*. S. Burini, Niero, A. (a cura di). Bergamo: Moretti e Vitali.

Mai, N. (2010) "The politicisation of migrant minors: Italo-Romanian geopolitics and EU integration". *Area*, vol. 42, n. 2, pp 181-189. Londra: Londra Metropolitan University.

Mallozzi, L. (2004) *Il cinema romeno degli anni '60: tra neorealismo, censura e realismo socialista*. Napoli: Nonsoloparole Edizioni.

Mamula, T. (2012) *Cinema and Language Loss: Displacement, Visuality and the Filmic Image*. Londra: Routledge.

Manning, P. (2005) *Migration in World History*. New York e Londra: Routledge.

— (2004) *Migration for Employment*. Parigi: OECD Publications.

Maraini, D. (2012) *La seduzione dell'altrove*. Milano: BUR.

Marchese, A. (1983) *L'officina del racconto*. Milano: Mondadori.

Marciniak, K., Imre, A. e O'Healy, Á. (a cura di) (2007) *Transnational Feminism in Film and Media*. Londra: Palgrave, MacMillan.

Marcus, M. (2015) "Federico Bondi's Mar Nero: Channelling the Geographic Unconscious". *In* Emma Bondi, Guido Bonsaver and Federico Faloppa (a cura di). *Destination Italy: Representing Migration in Contemporary Media and Narrative*. Berna: Peter Lang, pp. 365-375.

Marino, A. (2000) *Cenzura în România: schiță istorică introductivă*. Craiova: Editura Aius.

Martin, M. e Yaquinto, M. (2007) "Framing Diaspora in Diasporic Cinema: Concepts and Thematic Concerns". *Black Camera. A Micro Journal of Black Film Studies*, vol, 22, n. 1, pp. 22-24.

Marzaduri, F.S. (2012) *Noul Val: Il nuovo cinema romeno 1989-2009*. Bologna: Archetipi Libri.

— (2012) "Noul Val. Il nuovo cinema romeno tra parodia del passato e critica dell'attualità". *Orizzonti Culturali Italo-Romeni.* [online] Disponibile presso: http://www.orizzonticulturali.it/it_recensioni_Francesco-Saverio-Marzaduri.html [ultimo accesso: 31 marzo 2019].

Mazierska, E. e Rascaroli, L. (2006) *Crossing New Europe: Postmodern Travel and the European Road Movie*. Londra: Wallflower Press.

Mazzara B. (1997) *Stereotipi e pregiudizi*. Bologna: il Mulino.

— (2002) *Appartenenza e pregiudizio. Psicologia sociale delle relazioni interetniche.* Roma: Carocci Editore.

Mazzoleni, A. (2004) *Il movimento della macchina da presa. Estetica, tecnica e linguaggio dell'inquadratura variabile*. Roma: Dino Audino Editore.

McKee, R. (2006) *Story Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*. New York: Harper Collins.

McQuillan, M. (2000) *The Narrative Reader.* Londra: Routledge.

Metz, C. (1974) *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. New York: Oxford University Press.

— (1997) *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*. Venezia: Marsilio.

— (1981) *History and Discourse*, *The Imagery Signifier*. Bloomington: Indiana University Press.

McMahon, S. (2015) *Immigration and Citizenship in an Enlarged European Union. The Political Dynamics of Intra-EU Mobility*. Londra: Palgrave Macmillan.

Meunier, J.P. (1969) *Les structures de l'expérience filmique: l'identification filmique*. Louvain: Librairie universitaire.

Miccichè, L. (1976) *Il cinema italiano degli anni '60*. Venezia: Marsilio.

Milanini, C. (1980) *Neorealismo: poetiche e polemiche*. Milano: Il saggiatore.

Mocanu, M. R. (2001) *Cenzura comunistă: documente*, Bucarest: Editura Albatros.

Moorti, S. (2003) “Desperately Seeking an Identity: Diasporic Cinema and the Articulation of Transnational Kinship”. *International Journal of Cultural Studies*, n. 6 (3), pp. 355-76.

Mulvey, L. (1975) “Visual pleasure and narrative cinema”. *Screen*, n. 16, pp. 6-18.

Munteanu, M. e Tudor, E. (2008) *The Impact of Migration on Children Remaining at Home. Bucarest: Save the Children Romania*. [online] Disponibile presso: https://resourcecentre.savethechildren.net/sites/default/files/documents/4581.pdf [ultimo accesso: 31 marzo 2019].

Mutti, C. (1996) “Quale fine per Ceausescu?”. *Storia del XX secolo*, n. 9.

Naficy, H. (2011) *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton-Oxford: Princeton University Press.

— (2010) “Multiplicity and multiplexing in today's cinemas: Diasporic cinema, art cinema, and mainstream cinema”. *Journal of Media Practice*, vol. 11, n. 1, pp. 11-20.

Nastasa, A. (2012) *Romania - Italia - Spagna. Un progetto di ricerca.* [online] Disponibile presso: https://youtu.be/kymiHml3TwI [ultimo accesso: 31 marzo 2019].

Nasta, D. (2013) *Contemporary Romanian Cinema: The History of an Unexpected Miracle*. Londra: Wallflower Press.

— (2016) “Contemporary Romanian auteurs: politics, irony, and reflexivity”. *The Global Author. The Politics of Authorship in 21st Century Cinema*, S.H. Jeong, J. Szaniawski (a cura di). Londra: Bloomsbury.

Nepoti, R. (2007) *L'illusione filmica. Manuale di filmologia*. Torino: UTET.

Oiarzabal, P. J. e Reips, U. D. (2012) “Migration and diaspora in the age of information and communication technologies”. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, n. 9, vol. 38.

Olmi, E. (1969) *Intervista*, *Cinema & Film*, n. 7-8, pp. 45-53.

Pagnozzi, M. (2013) *I minori romeni non accompagnati. Il caso di Roma e il lavoro sociale di Parada a Bucarest*. Tesi di laurea. Facoltà di Scienze Politiche, Sociologia, Comunicazione, Università La Sapienza.

Palazzotto, E. (2013) “Riconoscere il paesaggio”. *In* Guerrera, G. (a cura di). *Le diverse forme del paesaggio.* Università degli Studi di Palermo: Aracne Editrice, pp. 21-37.

Parigi, S. e Ravesi, G. (2014) “Il paesaggio nel cinema contemporaneo”. *Imago studi di cinema e media*, n. 9.

Pécoud, A. e De Guchteneire, P. (a cura di) (2007) *Migration without Borders, Essays on the Free Movement of People*. New York: Berghahn Books.

Pye, D. (2005) *Style and Meaning: Studies in the Detailed Analysis of Film*. Manchester: Manchester University Press, pp. 16-41.

Ponzanesi, S. (2011) “Europe in Motion: Migrant Cinema and the Politics of Encounter”. *Social*

identities, vol. 17, n. 1, pp. 73-92.

Pop, D. (2010) "The Grammar of the New Romanian Cinema". *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, vol. 3, pp. 19-40.

— *Rape and Sexual Violence In Contemporary Romanian Cinema*. [online] Disponibile presso: http://www.cine-excess.co.uk/rape-and-sexual-violence-in-contemporary-romanian-cinema.html [ultimo accesso: 31 marzo 2019].

— (2014) *Romanian New Wave Cinema: An Introduction*. Jefferson: McFarland.

Popan, E. R. (2014) "Recent Romanian Cinema: Is It a Real *New Wave* or Just a Splash in the Water?". *The Communication Review*, vol, 17, n. 3, pp. 217-232. [online] Disponibile presso: http://dx.doi.org/10.1080/10714421.2014.930273 [ultimo accesso: 31 marzo 2019].

Potot, S. (2008) "Romanian migration movements: networks as informal transnational organisations*". In* Bonifazi, C. Okolski, M., Schoorl, J. e Simon, P. (a cura di). *International migration in Europe: new trends, new methods of analysis*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 87-106.

Pugliese, E. (2000) *Rapporto sull'immigrazione*. Roma: Ediesse.

— (2002) *L'Italia tra migrazioni internazionali e migrazioni interne*. Bologna: il Mulino.

Pulli, G. (2015) *Simbolo e assenza. Simbolo e assenza. Fra codice multiplo e bi-logica.* Milano: Mondadori.

Progetto Equal (2007). "I Mestieri Invisibili: occupazione ed emersione del lavoro nero". Osservatorio Permanente sul fenomeno del badantato.

Raluca, I. (2015) *Projecting Peripheries: Allegories of Marginality in Post-communist Romanian Cinema*. St Andrews: University of St Andrews.

Reips, U. D. e Buffardi, L. (2012) "Studying migrants with the help of the Internet: Methods from psychology". *Journal of Ethnic and Migration Studies*, vol. 38, n. 9, pp. 1405-1424.

Rigoletto, S. (2014) *Masculinity and Italian Cinema. Sexual Politics, Social Conflict and the Male Crisis in the 1970s*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

Rivi, L. (2007) *European Cinema After 1989: Cultural Identity and Transnational Production*. New York: Palgrave.

Roma Repubblica (2015) *Omicidio Reggiani, Mailat sconterà l'ergastolo in Romania.* [online] Disponibile presso: https://roma.repubblica.it/cronaca/2015/04/09/news/rimpatriato_in_romania_mailat_uccise_a_roma_giovanna_reggiani-111557875/ [ultimo accesso: 10 febbraio 2019]

Rondolino, G. e Tomasi, D. (2007) *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi.* Torino: UTET.

Ruggeri, G. (2008) "Romania, l'immagine tradita. Pregiudizi, carenze e distorsioni della stampa italiana". *Orizont*, n. 6, p. 21.

Sayad, A. (2002) *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato*. Trad. D. Borca e R. Kirchmayr. Milano: Ed. Cortina Raffaello.

Sănduleasa, B., Ghenţa, M. e Matei, A. (2013) "Juvenile delinquency among abandoned children or living in families at risk of marginalization". *In* Porter, A, C. (a cura di). *Social Fabric Transformations: Research on International Perspective*s. Atene: Athens Institute for Education and Research.

Sanfilippo, M. (2009) "L'emigrazione italiana sugli schermi". In Bertagna, F. et al (a cura di). *Archivio storico dell'emigrazione italiana.* Viterbo: Sette città.

Sansone, R. (2015) *La paura dell'altro e la diversità interetnica*. Media Diversity Institute. [online] Disponibile presso: http://www.media-diversity.org/en/additional-files/documents/D%20Miscellaneous/Fear%20of%20the%20other%20and%20the%20interethnic%20diversity%20[IT].pdf [ultimo accesso: 31 marzo 2019].

Santoro, S. (2007) "Il Partito Comunista Italiano e la Romania negli anni Sessanta e Settanta". *Studi Storici*, vol. 48, n. 4, pp. 1119–1148. [online] Disponibile presso: www.jstor.org/stable/20568051 [ultimo accesso: 31 marzo 2019].

Saponari, A. B. (2012) *Il corpo esiliato. Cinema italiano della migrazione.* Bari: Progedit.

Sarup, M. (1996) *Identity, Culture and the Postmodern World*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

Sava, V. (1999) *Istoria critica a filmului romanesc contemporan*. Cracoia: Editura Meridiane.

Schrade, S. e Winkler, D. (2013) *The Cinemas of Italian Migration. European and Transatlantic Narratives*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

Scott, A. O. (2009) *Romanian Cinema Rising*. New York Times.

Segre, C. (1991) *Intreccio di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*. Torino: Einaudi.

Segers, R. T. (2001) "Le teorie della ricezione". *In* Bessière, J. *et al.* (a cura di). *Storia delle poetiche occidentali*. Milano: Meltemi Editore, pp. 441-448.

Serban, L. A. (2009) *4 decenii, 3 ani și 2 luni cu filmul românesc.* Bucarest: Polirom.

— (2010) "Romanian Cinema: From Modernity to Neo-Realism". *Film Criticism*, vol. 34, n. 2/3, pp. 2-21.

Serena, L. (2011) "Italia Internazionale in Romania – prospettive e opportunità". *Confindustria Romania*. [online] Disponibile presso: http://www.confindustria.ro [ultimo accesso: 31 marzo 2019].

Shield, M. (2006) *Rebuilding the Cinematic City.* New York: Wallflower Press.

Simoni, M. e Zucca, G. (2007) *Famiglie migranti: primo rapporto nazionale sui processi d'integrazione sociale delle famiglie immigrate in Italia.* Roma: Franco Angeli Edizioni.

Smith, G. M. (2003) *Film Structure and the Emotion System*. Cambridge: Cambridge University Pess.

Socci, S. (2012) "Appunti sul tema dell'emigrazione nel cinema italiano". *Annali d'Italianistica*, vol.

30, pp. 227-242. [online] Disponibile presso: http://www.jstor.org/stable/24017624 [ultimo accesso: 31 marzo 2019].

Sorlin, P. (1996) *Italian National Cinema, 1896–1996*. Londra: Routledge.

Sova, D. B. (2001) *Forbidden Films: Censorship Histories of 125 Motion Pictures*. Bel Air: Facts on File.

Stam, R., Bourgoyne, R. e Flittermann-Lewis, S. (1999) *Semiologia del cinema e dell'audiovisivo*. Milano: Bompiani.

Sterns, L. (2011) "Memories that don't seem mine". *In* Clayton A. e Klevan A. (a cura di). *The Language and Style of Film Criticism*. Londra: Routeledge.

Stojanova C. e Duma, D. (2015) *The New Romanian Cinema*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

Tagliacozzi, B. (2016) "Jung e il simbolismo dell'acqua". *Babele*, vol. 67, n. 3.

Todorov, T. [1981] (1990) *Michail Bachtin: il principio dialogico*. Trad. A. M. Marietti. Torino: Einaudi.

— [1991] (1995) *The Morals of History.* Trad. A. Waters. Minneapolis-Londra: University of Minnesota Press.

— [1989] (1998) *On Human Diversity: Nationalism, Racism, and Exoticism in French Thought*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Trezza, A. (2007) "Punti di vista per una semiotica del paesaggio. Oggetto, segno, uso, interpretazione". *Studi Filosofici*, n. XXIX. Napoli: Bibliopolis.

— (2008) "Verso una semiotica del paesaggio". *OculaFlux*. [online] Disponibile presso: https://www.ocula.it/files/OCULA-10-TREZZA-Verso-una-semiotica-del-paesaggio.pdf [ultimo accesso: 31 marzo 2019].

— (2012) *Il viaggio come discorso. Etnosemiotica degli spazi, Alibi. Verso una semiotica del viaggio*. Proni, G e Gasperi, D. (a cura di). *OculaFlux.* [online] Disponibile presso: https://www.ocula.it/files/OCULA-12-TREZZA-Il-viaggio-come-discorso.pdf [ultimo accesso: 31 marzo 2019].

Triolo, R. (2004) *Vedere gli immigrati attraverso il cinema: guida alla formazione interculturale*. Perugia: Guerra.

Turim, M. (2013) *Flashbacks in Film: Memory & History*. Londra: Routledge.

Tutui, M. (2011) *O scurtă istorie a filmului românesc.* Bucarest: Noi Media Print.

Valtolina, G. G. (2012) *Figli migranti: i minori romeni e le loro famiglie in Italia*. Milano: Franco Angeli.

Vitti, A. (2008) *Ripensare il Neorealismo: Cinema, Letteratura, Mondo*. Pesaro: Metauro Editori.

— (2009) *The Films of Gianni Amelio. The Search for a Cinema of Social Conscience True to his*

Roots. Pesaro: Metauro Editori.

— (2012) “Cinema italiano contemporaneo”. *Annali d’italianistica*, vol. 30, pp. 18-29.

Vogler, C. (2010), *Il viaggio dell’eroe. La struttura del mito ad uso di scrittori di narrativa e di cinema*. Roma: Audino Editore.

Wilson, G. M. (1992) *Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View*. Baltimore e Londra: The John Hopkins University Press.

Weissberg, J. (2010) “Filmul românesc - cine are nevoie de el? Privirea unui critic”. *Dilema veche*, n. 353. [online] Disponibile presso*: https://dilemaveche.ro/sectiune/tema-saptamanii/articol/privirea-unui-critic* [ultimo accesso: 31 marzo 2019].

Wimmer, R. D.e Dominick, J. R. (1983) *Mass Media Research: An introduction*. Belton, CA: Wadsworth.

Wokler, R. (1996) “Todorov's Otherness”. *New Literary History*, vol. 27, n. 1, pp. 43–55. [online] Disponibile presso*:* www.jstor.org/stable/20057333 [ultimo accesso: 20 febbraio 2019]

Wollen, P. (1969) *Signs and Meaning in the Cinema.* Bloomington: Indiana University Press.

Zagarrio V. (2000) *Il cinema della transizione. Scenari italiani degli anni ’90*. Venezia: Marsilio.

— (2008) “Noi e l'altro. Cinema ed immigrazione nel New-New Italian Cinema”. *Studi emigrazione. International Journal of Migration Studies*, n. 169.

— (2012) “L’eredità del neorealismo nel New-new Italian Cinema”. *Annali d’Italianistica*, n. 30.

— (a cura di) (2012) “In & Out. Migrazioni nel/del cinema italiano”. *Quaderni del CSCI*, n.8.

— (2015) “Imagined journeys. Italian directors and immigration”. *In* Bonsaver, G., Bond, E. e Faloppa F. (a cura di). *Destination Italy: Representing Migration in Contemporary Media and Narrative*. Oxford: Peter Lang, pp. 325-344.

Zavattini, C. (1979) *Opere. Cinema. Diario cinematografico. Neorealismo*. Milano: Bompiani, pp. 112–20.

— (2002) *Io. Un'autobiografia*. Nuzzi, P. (a cura di). Milano: Einaudi.

Zeitchik, S. (2010) "Cannes 2010: Those Romanians are at it again". *Los Angeles Times Blogs*. [online] Disponibile presso: http://latimesblogs.latimes.com/movies/2010/05/cannes-film-festival- romanian-tuesday-after-christmas.html [ultimo accesso: 31 marzo 2019].

Zucker, H. G. (1978) “The variable nature of news media influence”. *Journal*

Annals of the International Communication Association, vol. 2, n. 1, pp. 225-240.

APPENDICE

Filmografia sulla migrazione

A metà. Storie tra Italia e Albania (2001) di Andrea Segre
A sud di Lampedusa (2006) di Andrea Segre
Bianco e Nero (2008) di Cristina Comencini
California Dreamin' (2007) di Cristian Nemescu
Come un uomo sulla terra (2008) di Andrea Segre
Cose dell'altro mondo (2011) di Francesco Patierno
Dimmi che destino avrò (2012) di Peter Marcias
Gridami (2010) di Razi Mohebi
Il nuovo sud dell'Italia (2010) di Pino Esposito
Il sangue verde (2010) di Andrea Segre
Il villaggio di cartone (2011) di Ermanno Olmi
Io, l'altro (2006) di Mohsen Mellitti
Io sono Li (2011) di Andrea Segre
Là-bas: A Criminal Education (2011) di Guido Lombardi
L'albero dei destini sospesi (1997) di Rachid Benhadj
La giusta distanza (2008) di Carlo Mazzacurati
La prima neve (2013) di Andrea Segre
La sabbia nelle tasche (2012) di Filippo Grilli
Lezioni di cioccolato 2 (2011) di Alessio Maria Federici
Mare chiuso (2012) di Andrea Segre
Nati sotto una stella nera (2012) di Francesco Castellani
Pummarò (1990) di Michele Placido
Sotto lo stesso cielo (2011) di Mary Griggion
Sta per piovere (2013) di Haider Rashid
To Paradise (2011) di Anis Gharbi

La Romania nel cinema italiano

Banat (il viaggio) (2015) di Adriano Valerio
Cover-boy: l'ultima rivoluzione (2006) di Carmine Amoroso
Elvis e Merilijn (1998) di Armando Manni

Fratelli d'Italia (2009) di Claudio Giovannesi

Hai paura del buio (2010) di Massimo Coppola

Il Rosso e il blu (2012) Giuseppe Piccioni

Italy amore mio (2013) di Ettore Pasculli

Il Resto della notte (2008) di Francesco Munzi

La nostra vita (2010) di Daniele Lucchetti

La soluzione migliore (2010) di Luca Mazzieri

Mar Nero (2008) di Federico Bondi

Magdalena (2009) di Alejandro De La Fuente e Marco Casa.

Pa-ra-da! (2008) di Marco Pontecorvo

Quando sei nato non puoi più nasconderti (2005) di Marco Tullio Giordana

Razza bastarda (2013) di Alessandro Gassman

Sette opere di misericordia (2011) di Gianluca e Massimiliano De Serio

Sotto lo stesso cielo (2011) Mary Griggion

Welcome Bucarest (2007) di Claudio Giovannesi

Rassegne cinematografiche

Crocevia di sguardi. Rassegna cinematografica. Documentari e approfondimenti per capire le migrazioni, Torino. Disponibile presso: http://croceviadisguardi.fieri.it/

Festival di cinema africano di Verona. Sezione Viaggiatori e Migranti. Disponibile presso: http://www.cinemafricano.it/viaggiatorimigranti-2/

Festival Cinéma et Migrations, Agadir. Disponibile presso: https://www.festival-agadir.com/

Festival migrantskega filma Slovenija, Lubiana. Disponibile presso: http://www.fmf-slovenija.si/

Festival del Cinema dei Diritti Umani, Napoli. Disponibile presso: http://www.cinenapolidiritti.it/web/it/

Global Migration Film Festival, International Organization for Migration. Disponibile presso: https://www.iom.int/global-migration-film-festival

Gli sguardi dentro. MigrArti. Cineteca di Bologna, Bologna. Disponibile presso: http://www.cinetecadibologna.it/sguardi_migrarti

LampedusaInFestival. Festival delle migrazioni e del recupero della storia orale, Lampedusa. Disponibile presso: https://www.lampedusainfestival.com/

Passaggi d'autore. Intrecci mediterranei. Festival cinematografico, Sant'Antioco. Disponibile presso: http://www.passaggidautore.it/

Procult Cinema Festival. Italia/Romania. Disponibile presso: https://www.martelive.it/procult

Riace in Festival. Festival delle migrazioni e della cultura locale e premio internazionale per cortometraggi sull'immigrazione. Disponibile presso: http://www.riaceinfestival.it/

SconfinaMenti: le Culture si incontrano al cinema. Rassegna cinematografica itinerante promossa dal COE – Centro Orientamento Educativo.

Terra di Tutti Film Festival, Bologna. Disponibile presso: http://www.terradituttifilmfestival.org/

Archivi digitali online

Altre Italie (Portale di studi delle migrazioni italiane). Disponibile presso: www.altreitalie.it [ultimo accesso: 31 marzo 2019].

Ambrosini, M. "Delle reti e oltre: processi migratori, legami sociali e istituzioni". Disponibile presso: http://www.socpol.unimi.it/papers/2006-01-18_Maurizio%20Ambrosini.pdf [ultimo accesso: 31 marzo 2019].

AMM. Archivio delle memorie dei migranti. Disponibile presso: www.archiviomemoriemigranti.net

ANF, *Arhiva Nationala de Filme* (Ro). Disponibile presso: http://www.anf-cinemateca.ro/

Associazione "Giuseppe De Santis". Disponibile presso: http://www.assodesantis.com

Caritas Italiana. Disponibile presso: www.caritasitaliana.it

CAI. Centro Altre Italie. Portale di studi delle migrazioni italiane. Disponibile presso: https://www.altreitalie.it/

CERD. Comitato per l'Eliminazione della Discriminazione Razziale delle Nazioni Unite. Disponibile presso: https://www.ohchr.org/EN/HRBodies/CERD/Pages/CERDIntro.aspx

CESTIM. Centro Studi Immigrazione onlus. Disponibile presso: www.cestim.it

CESTIM – Centro Audiovisivi del Comune di Verona. Cinema e migrazioni. Disponibile presso: http://www.cestim.it/sezioni/videoteca

Cinema of Romania Explained. Disponibile presso: http://everything.explained.today/Cinema_of_Romania/

Comune di Roma. *L'immigrazione a Roma. La popolazione straniera residente. Anno 2017.* Disponibile presso: https://www.comune.roma.it/web-resources/cms/documents/La_popolazione_straniera_2017.pdf [ultimo accesso: febbraio 2019].

CNC. Centrul Naţional al Cinematografiei (RO). Disponibile presso: www.cnc.gov.ro

CSER. Centro Studi Emigrazione di Roma. Disponibile presso: www.cser.it

Dipartimento Giustizia Minorile. Disponibile presso: https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_12_4.page [ultimo accesso: 31 marzo 2019].

D. lgs. n. 30/07. "Attuazione della direttiva 2004/38/CE relativa al diritto dei cittadini dell'Unione e dei loro familiari di circolare e di soggiornare liberamente nel territorio degli Stati membri".

Disponibile presso" http://www.camera.it/parlam/leggi/deleghe/07030dl.htm [ultimo accesso: 31 marzo 2019].

Europa Creativa Media (2018) EURIMAGES. Disponibile presso: http://www.europacreativamedia.it/documenti/allegati/2015/eurimages.pdf [ultimo accesso: 31 marzo 2019].

EIN. Electronic Immigration Resources. UK. Disponibile presso: http://www.ein.org.uk

FES. Fondazione Ente dello Spettacolo. Disponibile presso: www.cinematografo.it

FIEI. Federazione Italiana Emigrazione e Immigrazione. Disponibile presso: www.fiei.org

FIERI. Forum Internazionale ed Europeo di Ricerche sull'Immigrazione. Disponibile presso: https://www.fieri.it/

Fondazione ISMU. Iniziative e studi sulle multietnicità. Disponibile presso: http://www.ismu.org/ [ultimo accesso: 31 marzo 2019].

INMP. Istituto Nazionale per la promozione della salute delle popolazioni migranti e per il contrasto delle malattie della povertà. Disponibile presso: https://www.inmp.it/index.php/ita/Area-Stampa/Archivio-Notizie/Presentazione-di-Cinema-di-Migrazione-rassegna-di-film-e-documentari-tra-gli-organizzatori-c-e-l-INMP

ISTAT. *La popolazione straniera residente in Italia*, Istat, Roma: 2011. Disponibile presso: https://www.istat.it/it/archivio/39726

RAMM. Rete di archivi delle memorie migranti. Disponibile presso: www.archiviomemoriemigranti.net/progetti/in-corso/ramm/

Società Dante Alighieri. "Gli italiani dell'Altrove". Mondo italiano, Palazzo Firenze. Beni Culturali. Disponibile presso: http://www.idea.mat.beniculturali.it/attivita/progetti/gli-italiani-dell-altrove [ultimo accesso: 31 marzo 2019].

UNFPA. United Nations Populations Fund. Disponibile presso: https://www.unfpa.org/

Enti culturali, iniziative umanitarie per la tutela di migranti, minori e bambini in carcere

Accademia Romena in Roma. Disponibile presso: http://www.accadromania.it/home.htm

A Roma Insieme. Mai più bambini in carcere. Disponibile presso: http://www.aromainsieme.it/

Consorzio Solidarietà. Disponibile presso: http://www.consorziosolidarieta.it/

CNCA. Coordinamento Nazionale Comunità di Accoglienza. Disponibile presso: http://www.cnca.it/

Giornata mondiale del migrante e del rifugiato. Vaticano (IT).

Integrazione migranti. Vivere e lavorare in Italia. Ministero del lavoro e delle politiche sociali. Disponibile presso: http://www.integrazionemigranti.gov.it/Pagine/default.aspx

Istituto Romeno di cultura e ricerca umanistica di Venezia. Disponibile presso:

https://www.icr.ro/venezia

MAAM. Museo dell'Altro e dell'Altrove.

OBEC. Osservatorio Balcani e Caucaso. TransEuropa. Disponibile presso: https://www.balcanicaucaso.org

OIM. Organizzazione Internazionale per le Migrazioni. Disponibile presso: http://www.integrazionemigranti.gov.it/normativa/normativaeuropea/Pagine/Nazioni%20Unite%20-%20OIM.aspx

ONLUS. Associazione Virtus Italia, Consorzio di Solidarietà Sociale. Disponibile presso: http://www.virtusitalia.it/