

MATTEO SANFILIPPO

In&Out. Storie di migrazioni

¹ Cfr. Luisa Cicognetti e Lorenza Servetti, *Migranti in celluloide. Storici, cinema ed emigrazione*, Editoriale Umbra, Foligno 2003; Paola Ducato, *Immagini di migrazioni*, ivi, 2007; *Cinema ed immigrazione*, numero monografico di «Studi emigratori», 169, 2008.

² Paola Corti e Matteo Sanfilippo (a cura di), *Storia d'Italia*, Annali 24, *Migrazioni*, Einaudi, Torino 2009, e *L'Italia e le migrazioni*, Laterza, Roma-Bari 2012.

Nel corso del Novecento sono state numerose le pellicole relative alle migrazioni italiane.¹ Abbiamo dunque tanti materiali da analizzare, ma questo non semplifica il nostro compito, tanto più che la mobilità italiana appare ormai molto più complessa di quanto la si sia finora rappresentata. Di norma si descrive infatti l'Italia come un Paese svuotato da un'enorme diaspora tra Otto e Novecento e tra il 1945 e il 1970, ma poi divenuto meta d'immigrazione. In realtà la Penisola è sempre stata caratterizzata dalla tendenza a migrare e questa si è esplicitata in tre modi: emigrazione di peninsulari oltre le Alpi ed oltre i mari; immigrazione da oltre mare o da oltralpe; movimenti interni coinvolgenti sia gli antichi abitanti, sia i nuovi arrivati. La ricerca storico-archeologica fa rimontare tale triplice modalità addirittura alla preistoria, spiegando che l'Italia si protende nel Mediterraneo e offre quindi un ponte naturale da sud a nord e un punto di approdo tra est ed ovest.²

Nel corso del tempo ci sono state fasi nelle quali hanno prevalso le emigrazioni, le immigrazioni o le migrazioni interne, ma vi sono anche periodi in cui le tre si sono combinate. Dopo l'Unità l'emigrazione è forte sino alla Grande Guerra, poi riprende ma è bloccata dalle leggi anti-emigranti nei Paesi americani e dalla crisi del 1929, infine riparte nel secondo dopoguerra e non si spegne mai come mostra l'odierna diaspora giovanile. Allo stesso tempo l'unificazione favorisce quelle che prima erano migrazioni fra stati regionali e ora divengono mobilità interna. Nel secondo Ottocento si parte dal Sud verso il Centro e il Nord, e Roma, Milano, Torino e Genova si trasformano in poli che attirano pure la manodopera del Nordest. Questi flussi s'irrobustiscono nel ventennio fascista, quando, al contrario di quanto afferma il regime, non solo permangono le partenze verso l'esterno, nutrite dal rifiuto della dittatura e dalle difficoltà economiche, ma l'immigrazione dal Sud, dal Nordest e in genere dalla campagna verso le città è massiccia e solo in parte deviata verso le aree di recente bonifica.

La precedente emigrazione verso l'estero era in genere temporanea. La mobilità interna di epoca fascista provoca invece trasferimenti definitivi e prepara la trasformazione degli anni '50 e '60. A ben vedere il grande cambiamento del secondo Novecento non è dato dai flussi verso l'estero degli anni 1945-1975, anche questi in gran parte temporanei, ma dalla redistribuzione demografica dentro la Penisola; questo è il più importante fenomeno del periodo ed anche il più duraturo. Se l'emigrazione temporanea in Europa decresce dopo il 1976 e se l'emi-

- ³ Paola Corti, "Dal 'ritorno' alle *visits home*: le tendenze di studio dell'ultimo trentennio", «Studi Emigrazione», 164, 2006, pp. 835-856.
- ⁴ Michele Colucci e Matteo Sanfilippo, *Guida allo studio dell'emigrazione italiana*, Sette Città, Viterbo 2010, e Stefano Gallo, *Senza attraversare le frontiere. Le migrazioni interne dall'Unità a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2012. Per gli ultimi anni, cfr. Fondazione Migrantes (a cura di), *Rapporto italiani nel mondo*, Edizioni Idos, Roma 2006-2012.
- ⁵ Per un quadro: *I campi per stranieri in Italia*, numero monografico di «Studi Emigrazione», 164, 2006.
- ⁶ Cfr. Caritas-Fondazione Migrantes (a cura di), *Dossier statistico immigrazione*, Edizioni Idos, Roma 1991-2012.
- ⁷ Sull'approccio del film alla realtà: Paolo Steffan, "Saviano e Taviani: 'una sorta di falso-vero'. Stili e temi in *Gomorra* e *Cesare deve morire*: l'ombra del neo-pasolinismo", «<http://unastranagioia.wordpress.com/2012/05/26/paolo-steffan-saviano-e-taviani-una-sorta-di-falso-vero-saggio>».

grazione verso le Americhe e l'Australia è importante per pochi anni, la migrazione interna è intensa durante il boom e in seguito non deflette. Cessa la partenza dal Nordest e dalle sue propaggini romagnole e marchigiane, ma la montagna e la campagna si spopolano sempre a vantaggio delle città; inoltre la diaspora dal Sud si protrae sino al nuovo secolo. La stessa fuga giovanile di questi anni è soprattutto meridionale ed è preparata da spostamenti interni, come l'iscrizione in università del Centro-Nord.

Se trattiamo della migrazione interna il discorso delle tappe interessa pure il notevole rientro degli emigranti dopo il 1976.³ Dopo essere stati in Europa, molti non tornano alla zona di partenza, ma optano per le aree in crescita del Centro e del Nord o della regione avita. Tanti emigrati dalle province dell'Aquila e di Teramo rientrano in Abruzzo per insediarsi a Pescara.⁴

Prendiamo ora in conto le immigrazioni dall'estero, che non sono una novità nemmeno nella vicenda della nostra Repubblica. Il fenomeno è pubblicamente discusso sul finire del secolo, ma già nel secondo dopoguerra stampa e Ministero degli Interni deplorano la presenza di profughi esteri, per i quali si parla nel 1947 di una cifra vicina al milione. Potrebbe essere un'esagerazione giornalistica, ma il Governo italiano chiede l'assistenza delle organizzazioni internazionali non potendo nutrire i nuovi immigrati. Altre ondate arrivano dopo il 1948: i profughi istriano-dalmati, italofoeni ma non considerati italiani dalle autorità e dagli abitanti della Penisola; i profughi dall'Europa ora comunista, prima quelli di origine tedesca, poi i ribelli ungheresi del 1956, infine i polacchi agli inizi del pontificato di Giovanni Paolo II. Questi flussi sono parzialmente invisibili perché di origine europea; mentre gli arrivi da altri continenti (i *boat people* vietnamiti e le vittime delle dittature latino-americane, gli eritrei e i palestinesi) sono poco numerosi e percepibili soltanto censendo i campi profughi, di cui l'Italia è ricca sin dal 1943, ma che spesso si trovano in località fuori mano e quindi sono poco appariscenti.⁵ La presenza straniera diventa evidente dopo il 1980, perché cresce ancora e si moltiplica la componente di quelli ritenuti autenticamente diversi: per il colore della pelle (asiatici, africani, latino-americani di ascendenza india o africana) o per la loro presunta tendenza a delinquere (albanesi, romeni e ucraini).⁶

Seguire i protagonisti di questi tre movimenti sullo schermo non è agevole. Le pellicole, come già ricordato, sono molte e descrivono tutti e tre i movimenti migratori e persino i fenomeni di ritorno. Mancano, però, le riflessioni sulle combinazioni delle tre mobilità, a parte forse la caratterizzazione di tre carcerati in *Cesare deve morire* (2012) di Paolo e Vittorio Taviani. Uno è figlio di emigranti in Argentina; un altro è nato a Imperia e come molti liguri si è trasferito a Milano e poi è finito ad Amsterdam; uno infine è nordafricano. L'aspetto interessante è che i tre interagiscono con gli altri carcerati senza problemi, quanto meno per quanto riguarda le rispettive origini. Pur tenendo presente che siamo di fronte a una *docu-fiction*, sembra essere rappresentato il progressivo adeguarsi della società italiana a molteplici arrivi e partenze.⁷

In linea di massima dunque ciascuno dei tre tipi di movimento prima identificati è raffigurato al cinema, ma isolato dagli altri. Se partiamo dall'emigrazione dalla Penisola vediamo come essa coincida all'inizio con le mete latino americane. *L'emigrante* (1915) di Febo Mari s'impenna sulla partenza per il Plata ed elabora il corredo di sfortune e truffe usualmente subite dal partente di celluloidi. Qui

⁸ Un caso particolare è quello dei clandestini italiani derisi persino da autori che dichiarano esplicitamente il proprio impegno sociale: Matteo Sanfilippo, "La clandestinità è una storia vecchia: su alcuni aspetti dell'emigrazione irregolare di italiani", «Giornale di storia contemporanea», XIV, 2, 2011, pp. 227-236.

⁹ Paolo Sorrentino, *Hanno tutti ragione*, Feltrinelli, Milano 2010; *Tony Pagoda e i suoi amici*, ivi 2012.

¹⁰ Maurizio Molinari, *Gli italiani di New York*, Laterza, Roma-Bari 2011.

varrebbe la pena di sottolineare non soltanto la prospettiva storica – in effetti è vero che tanti sono stati imbrogliati e sfruttati – ma soprattutto lo sguardo tra il superiore e il derisorio rivolto agli espatriati.⁸

Le partenze per l'America Latina innervano il nostro cinema durante e dopo la Grande Guerra, grazie anche al filone deamicisiano aperto da *Dagli Appennini alle Ande* (1916) di Umberto Paradisi. Inoltre nel ventennio fascista nasce il melodramma italo-latinoamericano, esemplificato da *Passaporto rosso* (1935) di Guido Brignone. Tale sottogenere è rivivificato nel secondo dopoguerra grazie ai film sulla fuga in America (non solo meridionale, anzi spesso generica) per evitare la prigione: al proposito si ricordi *Catene* (1950) di Raffaello Matarazzo. Con il tempo il melodramma cede il passo alla critica, talvolta bonaria, si pensi a *Emigrantes* (1949) di Aldo Fabrizi, più spesso cattiva come in *Il gaucho* (1965) di Dino Risi. Qui ritorna la critica dell'emigrazione, assai aperta, per esempio, in *Come scopersi l'America* (1949) di Carlo Borghesio, dove nessun emigrante si arricchisce.

L'America Latina degli espatri di celluloidi prefigura dunque un fallimento e tale resta per tutto il secolo, spesso nutrendo ironiche meditazioni sull'inermità delle fughe nel Nuovo Mondo, da *Puerto Escondido* (1992) di Gabriele Salvatores a *Il fuggiasco* (2002) di Andrea Manni. A partire dal secondo dopoguerra nell'America dello schermo giganteggiano, però, gli Stati Uniti, che soppiantano i Paesi latinoamericani. Tale successo è assicurato dall'intrecciarsi di vari generi: al film migratorio vero e proprio s'incrociano quello di viaggio, per esempio *Treno di panna* (1988) di Andrea De Carlo, e il "poliziottesco". Nel secondo Novecento sono tantissime le trame italiane su mafiosi italo-statunitensi e ne esiste pure una variante napoletana: Mario Merola finisce a New York due o tre volte per combattere o sfuggire la camorra. Il gangster "de noantri" scade presto nel ridicolo e apre la strada alla variante comica, da *I due mafiosi contro Al Capone* (1965) di Giorgio Simonelli a *My Name Is Tanino* (2003) di Paolo Virzì, passando per diverse pellicole di o con Alberto Sordi. Qui l'umorismo a spese degli emigranti, evidente pure in *La mortadella* (1972) di Mario Monicelli, s'innesta con stereotipi non ben padroneggiati: il cantante italo-americano (oggi rilanciato da romanzi e racconti di Paolo Sorrentino),⁹ il ristorante, il mondo della boxe, i parenti d'America.

Dalla pletera di questi film, spesso di scarsa qualità, risalta l'uso degli Stati Uniti quale set esotico, simile a quello di cartapesta costruito dagli artigiani italiani a Hollywood in *Good Morning Babilonia* (1987) di Paolo e Vittorio Taviani. Alla fine questa America esotica è la faccia mitica di quella aspettata e presentita, ma mai veramente raggiunta nei film più recenti. Si pensi a *Oltremare. Non è l'America* (1999) di Nello Correale, *Tornando a casa* (2001) di Vincenzo Marra e *Nuovomondo* (2006) di Emanuele Crialesi. Negli Stati Uniti non si può sbarcare e allora ha ragione il protagonista di *La leggenda del pianista sull'Oceano* (1998) di Giuseppe Tornatore, che vive direttamente su un transatlantico.

Nel cinema come nella letteratura a noi coeva gli Stati Uniti acquisiscono una dimensione mitica, che nasconde come gli italiani non abbiano mai smesso di cercare lavoro oltre Atlantico.¹⁰ I film girati durante la fase dell'emigrazione 1945-1975 hanno invece un carattere più sarcastico, ma quelli che graffiano non riguardano davvero il Nord America. Si pensi alle tragicommedie *down under* come *Bello onesto emigrato Australia sposerebbe compaesana illibata* (1972)

¹¹ Questi film non inventano niente di particolare, vedi gli studi di Emilio Franzina sulle decine di migliaia di emigranti rientrati per battersi nella Grande Guerra.

¹² Cfr. Riccardo Triolo, *Vedere gli immigrati attraverso il cinema. Guida alla formazione interculturale*, Guerra, Perugia 2004; Sonia Cincinelli, *I migranti nel cinema italiano*, Edizioni Kappa, Roma 2009.

di Luigi Zampa) e *L'altra metà del cielo* (1977) di Franco Rossi. Né possiamo dimenticare la Svizzera di *Pane e cioccolata* (1973) di Franco Brusati, la Germania di *I magliari* (1959) di Francesco Rosi, la Svezia di *Detenuto in attesa di giudizio* (1971) di Nanni Loy. La Francia ispira sia drammi intensi, *Fuga in Francia* (1948) di Mario Soldati e *Il cammino della speranza* (1950) di Pietro Germi, sia variazioni comiche da *La legge è legge* (1957) di Christian-Jacque a *Mani in alto* (1961) di Giorgio Bianchi.

Un robusto blocco di film tratta delle migrazioni interne, affrontate negli anni 1950-1970 nella solita doppia chiave della tragedia e della commedia. La prima si riassume in *Rocco e i suoi fratelli* (1960) di Luchino Visconti e nei film sulla Fiat, ad esempio *Trevico-Torino. Viaggio nel Fiat-Nam* (1973) di Ettore Scola; la seconda va da *Napoletani a Milano* (1953) di Eduardo De Filippo a *Mimi metallurgico ferito nell'onore* (1972) di Lina Wertmüller. Entrambe hanno code che arrivano ai nostri giorni; tragiche in *Così ridevano* (1998) di Gianni Amelio o comiche in *Italiani* (1996) di Maurizio Ponzi. Le pellicole, anche recenti, sono talmente tante che si potrebbero suddividere in base alle città. Inoltre troviamo un filone giocato sugli accenti regionali: dal poliziotto pugliese a Roma o Milano di Lino Banfi al "terrunciello" milanese di Diego Abatantuono. L'accento è infatti importante nelle migrazioni interne, come rammenta Massimo Troisi nel suo *Ricomincio da tre* (1981).

Tra gli spostamenti interni dei migranti di celluloidi possiamo considerare anche i ritorni. Si rientra per difendere la patria in *Passaporto rosso* e in *Luciano Serra pilota* (1938) di Goffredo Alessandrini.¹¹ Si ritorna anche dopo la seconda guerra mondiale e ancora oggi si rivarcano i mari, come in *Lamerica* (1994) di Gianni Amelio. Inoltre nascono varianti specifiche come il *topos* del rientro violento nella nuova cinematografia pugliese: dalla guerra dei clan in *Terra bruciata* (1999) di Fabio Segatori ai contrasti con gli usurai in *La terra* (2006) di Sergio Rubini. Pure nei ritorni non mancano risvolti comici che recentissimamente s'iniziano a intrecciare in modo un po' confuso con quelli delle migrazioni interne e dell'immigrazione, si pensi ai nuovi successi da *Benvenuti al Sud* (2010) e *Benvenuti al Nord* (2012) di Luca Miniero a *Cado dalle nubi* (2009) e *Che bella giornata* (2011) di Gennaro Nunziante.

In questo decennio e in quello immediatamente precedente l'argomento maggiormente affrontato è, però, quello dei nuovi arrivati. Il tema è progressivamente cresciuto dagli anni '70 del Novecento e ha rivelato una decisa propensione per il dramma, cosicché alcuni propongono di sfruttare il cinema per presentare il fenomeno al pubblico scolastico.¹² Proprio le ultime prove, molto sui giornali, consiglierebbero invece di lasciar perdere, a meno di non volgersi ai documentari. Opere come *Il villaggio di cartone* (2011) di Ermanno Olmi, *Terraferma* (2011) di Emanuele Crialesi e *Cose dell'altro mondo* (2011) di Francesco Patierno vorrebbero mostrare i cambiamenti indotti dalla nuova realtà, ma sembrano al contempo stereotipate e fuori fuoco. La loro premessa teorica è encomiabile, ma esse non riescono a rappresentare la difficile interazione tra noi e quelli che sono arrivati, anzi non sanno presentare la nostra società. I protagonisti sono figure isolate: il prete senza chiesa; il ragazzo che non sa come diventare grande in un'isola destabilizzata culturalmente ed economicamente; il poliziotto roso dalle pene d'amore e l'industriale incattivito dalla mancanza di amore. Non rispecchiano un

¹³ Vito Zagarrìo, "Noi e l'altro. Cinema ed immigrazione nel New-New Italian Cinema", «Studi Emigrazione», 169, 2008, pp. 51-58.

ceto o un comportamento e soprattutto nella loro solitudine non hanno spessore: sono macchiette unidimensionali senza valore simbolico, molto simili a quelle dei film di Checco Zalone o di Claudio Bisio.

Vito Zagarrìo ha analizzato la genesi della nostra cinematografia sull'immigrazione e ha segnalato proprio la sua difficoltà nel descrivere l'Altro e nel circoscrivere le nostre relazioni con questo.¹³ Zagarrìo spiega tale *impasse* con l'impossibilità di (ri)tenersi al livello di Visconti e con la mancanza di *fiction* firmate dagli immigrati stessi. L'incapacità dei nostri registi di costruire sull'immigrazione e sulla reazione sociale a questa potrebbe quindi essere una controprova di una più generale difficoltà narrativa del nostro cinema. Senza inoltrarsi in un discorso che porta a risultati scontati, si può giusto aggiungere che questa aporia narrativa è probabilmente collegata a un'eccessiva indulgenza verso noi e la nostra società, sempre frammista alla sfiducia nei riguardi nostri e della nostra società. Le storie di migrazioni devono credere nella possibilità di un miglioramento delle condizioni individuali o generali, anche soltanto per far risaltare il fallimento. Se invece si dà per scontato che non si possono migliorare le proprie condizioni o quelle della società, non rimane che deridere o deprecare i migranti di oggi e di ieri. Come in fondo fanno molti dei film prodotti in Italia.