

INTERCULTURE  
SOCIOLOGIA

La visione di un film consente di assumere i punti di vista, le prospettive degli *altri*; significa conoscere e sperimentare l'esistenza di sguardi diversi dal proprio e, implicitamente, prendere coscienza della relatività della propria prospettiva. Significa, di fatto, interrogare le proprie convinzioni e partecipare alla vita della sfera pubblica, al movimento di costruzione dell'identità collettiva.

Il volume, che si rivolge a studenti e studiosi dei fenomeni sociali, ma anche ai non addetti ai lavori, presenta i risultati di una ricerca qualitativa sulle *rappresentazioni delle migrazioni* e delle *figure dei migranti* nel cinema italiano. Il testo si propone, quindi, come un viaggio all'interno di quest'ultimo attraverso un'analisi delle immagini, ma anche delle testimonianze dei registi del nostro Paese; di chi produce quello sguardo che può essere utile a riflettere sulle modalità di costruzione delle identità collettive (noi/loro, italiani/stranieri, autoctoni/immigrati) nei contesti di migrazione, siano questi l'Italia di oggi o i luoghi della nostra precedente "diaspora". In particolare, la ricerca ha avuto quale principale obiettivo quello di comprendere se e in che modo il cinema riesca a svolgere quella funzione di intercettazione, di lettura anticipatoria dei processi di complessificazione sociale e di mescolamento culturale legati alle dinamiche migratorie. Come pure se al cinema si possa riconoscere una funzione *etogenica*: la capacità cioè di promuovere processi di *socializzazione positiva* nei confronti di categorie sociali emarginate o emergenti e di contesti sociali sempre più complessi e polimorfi.

*Giovanna Gianturco* è professore associato in Sociologia generale presso il Dipartimento di Comunicazione e ricerca sociale della Sapienza Università di Roma, dove insegna Fondamenti di scienze sociali, Metodologie qualitative per la valutazione della customer satisfaction e Sociologia generale. I suoi interessi scientifici vertono su alcuni temi della disciplina sociologica (mutamento sociale, processi migratori, sociologia dello sport, sociologia della famiglia e dell'educazione) e sulla metodologia della ricerca, con particolare riferimento all'uso dell'approccio qualitativo.

*Gaia Peruzzi* è ricercatore e professore aggregato in Sociologia dei processi culturali e comunicativi presso il Dipartimento di Comunicazione e ricerca sociale della Sapienza Università di Roma, dove insegna Strategie di comunicazione pubblica e sociale e Sociologia della famiglia. Dal 2012 al 2014 ha diretto il Laboratorio di Comunicazione sociale di Fqts-Formazione Quadri del Terzo Settore, progetto strategico della Fondazione con il Sud. Si occupa di media e migrazioni, comunicazione dei diritti e delle minoranze, questioni di genere, coppie miste.

€ 18,00

ISBN 978-88-8434-646-9



9 788884 346469

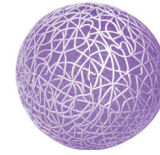
IS

1

A cura di G. Gianturco  
e G. Peruzzi

Immagini in movimento

edizioni junior



INTERCULTURE  
SOCIOLOGIA

A cura di Giovanna Gianturco e Gaia Peruzzi

# Immagini in movimento

Lo sguardo del cinema italiano sulle migrazioni



edizioni junior  
Gruppo SPAGGIARI

## **INTERCULTURE**

Le nostre società stanno diventando sempre più differenziate, multiculturali e multireligiose. La diversità è il paesaggio mentale in cui siamo chiamati ad orientarci. Ma la nostra bussola, le nostre visioni del mondo sono spesso ancorate ai punti di riferimento del passato: a un'idea di società racchiusa entro i confini nazionali e rappresentata come culturalmente omogenea.

La collana "Interculture" intende offrire spunti originali e innovativi per questo cambio di visuale. Si articola in quattro sezioni - rispettivamente di psicologia sociale, culturale e di comunità, di sociologia, di antropologia culturale e di pedagogia - che dal proprio punto di vista disciplinare propongono sguardi differenti e complementari sulle questioni dell'identità, dell'incontro e dello scambio tra soggetti e gruppi diversi.

## **SOCIOLOGIA**

Sezione diretta da Maurizio Ambrosini

*Comitato scientifico:*

Emanuela Abbatecola, Maurizio Avola, Fabio Berti, Franca Bimbi,  
Paolo Boccagni, Luisa Leonini, Antonella Spanò, Anna Triandafyllidou

La sezione di sociologia intende dare conto, sul piano teorico ed empirico, dei diversi aspetti dell'interazione tra persone e gruppi sociali di origine diversa: tanto lo sviluppo di pratiche di convivenza e di intreccio nella vita quotidiana, quanto la comparsa di manifestazioni di discriminazione, esclusione reciproca, conflitto su basi etniche. Viene privilegiata una prospettiva transnazionale, in cui le analisi relative all'immigrazione nei contesti locali guardano alle relazioni che i migranti intrattengono con i luoghi di origine e alle reti che collegano i diversi poli della mobilità spaziale. Saranno altresì considerate le implicazioni politiche del governo dei flussi migratori e l'azione dei vari soggetti sociali che operano sul fronte dell'accoglienza e del dialogo interculturale.

I volumi della collana sono sottoposti a referaggio doppio cieco.



A cura di Giovanna Gianturco e Gaia Peruzzi

# **Immagini in movimento**

Lo sguardo del cinema italiano sulle migrazioni

edizioni junior

Il presente volume fruisce di un contributo economico derivante dai finanziamenti della Sapienza – Università degli Studi di Roma alle “Ricerche universitarie” (anno finanziario 2012, resp. scient. Gaia Peruzzi), erogato dal Centro di Spesa Dipartimento di Comunicazione e Ricerca Sociale. Il progetto di ricerca – dal titolo “Storie migranti. Analisi della rappresentazione dell’immigrazione in Italia e dell’emigrazione dall’Italia nella produzione cinematografica nazionale. Possibili strategie di superamento degli stereotipi persistenti nell’odierna comunicazione” – è stato realizzato nel 2013 e parte del 2014 dall’équipe di ricerca che ha contribuito alla stesura di questo testo.

ISBN 978-88-8434-646-0

© 2015 edizioni junior – Spaggiari edizioni srl

[www.edizionijunior.com](http://www.edizionijunior.com)

Il logo della collana, *Sfera* (1980), si deve a Salvatore Fornarola, che ringraziamo per la gentile concessione

Prima edizione: maggio 2015

Edizioni    7   6   5   4   3   2   1  
              2017 2016 2015

Questo volume è stato stampato presso  
Gruppo Spaggiari® Parma S.p.A.  
Stampato in Italia – Printed in Italy

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall’art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108, Milano 20122, e-mail [segreteria@aidro.org](mailto:segreteria@aidro.org) e sito web [www.aidro.org](http://www.aidro.org)

# Indice

Introduzione

## Il cinema delle migrazioni: problemi e prospettive

<i>Giovanna Gianturco e Gaia Peruzzi</i> .....	9
1. La rappresentazione mediale delle migrazioni: una questione politica .....	9
2. Il racconto cinematografico delle migrazioni: voci e prospettive nascoste sulla globalizzazione .....	12
3. Lo sguardo degli autori italiani: un punto di vista ancora da costruire .....	17
4. Il percorso della ricerca e la struttura del libro .....	19

Capitolo primo

## Dal viaggio dell'eroe al viaggio del migrante

### Percorsi, attraversamenti, confini nel cinema italiano delle migrazioni

<i>Marco Bruno e Giovanna Gianturco</i> .....	27
Nota introduttiva .....	27
1. Il viaggio nel cinema delle migrazioni. Dislocamento fisico ed esistenziale .....	28
2. Sbarchi, approdi (e naufragi). Il mare come icona dell'attraversamento .....	29
3. Il viaggio nel viaggio. Attraversamenti prima della meta, itinerari interni o inconsueti .....	33
4. Il viaggio come trasformazione del sé e come scoperta della propria <i>alterità</i> .....	36
5. Piccole "comunità in viaggio": incontri, figure e ruoli .....	38
6. Il confine e le isole come paradigma del globale: spostamenti e attraversamenti, spazi e luoghi.....	39

Capitolo secondo

## I legami sociali del migrante nella cinematografia italiana:

### *piano sequenza* di una contraddizione sociale

<i>Francesca Colella</i> .....	43
Nota introduttiva .....	43
1. L'immagine del migrante tra stereotipi positivi e negativi.....	43
2. Rappresentazioni di culture: il legame con il tessuto sociale di arrivo .....	46
3. Attore protagonista: pregiudizio. Quando i "locali" ti sono ostili .....	52
4. La rappresentazione del migrante tra solidarietà e ostilità.....	53

## Capitolo terzo

**Luoghi fisici e simbolici nel cinema italiano di migrazione:  
il nuovo volto della *periferia***

<i>Rossella Viola</i> .....	55
Nota introduttiva .....	55
1. Confini di vita: la narrazione cinematografica di centro e periferia nell'esperienza migratoria .....	55
2. La costruzione cinematografica della periferia come contesto di vita .....	58
3. La periferia di domani: luogo per una possibile integrazione? .....	62

## Capitolo quarto

**I migranti di fronte alle istituzioni: storie cinematografiche  
di un incontro-scontro**

<i>Patrizia Laurano</i> .....	63
Nota introduttiva .....	63
1. Dogane, ispezioni e tribunali politici: l'Italia emigrante e le frontiere straniere.....	64
2. L'Italia terra di immigrazione: italiani "brava gente"? .....	69
3. Tra leggi e speranze: le difficili esistenze dei migranti .....	73

## Capitolo quinto

**Il lavoro del migrante nel cinema italiano: un Giano bifronte  
tra passato e futuro**

<i>Francesca Colella</i> .....	77
Nota introduttiva .....	77
1. Immigrati e mercato del lavoro nel cinema italiano: un paradosso economico e sociologico.....	78
2. La visibilità degli immigrati nel cinema italiano tra precarietà e lavoro nero.....	81
3. Identità e socializzazione: la strada per l'integrazione dell'emigrante italiano all'estero .....	85
4. Il lavoro migrante come simbolo universale di precarietà .....	87

## Capitolo sesto

**Figure di uomini e di donne migranti nel cinema nazionale:  
una prospettiva di genere**

<i>Gaia Peruzzi ed Eugenia Porro</i> .....	89
Nota introduttiva .....	89
1. Poveri ma fieri: ritratti di emigranti italiani.....	90
2. Le italiane all'estero: attrici in secondo piano.....	96
3. Da prostitute a badanti: la carriera cinematografica delle donne straniere .....	98
4. Gli stranieri protagonisti: ospiti indesiderati .....	102
5. Generi dimenticati .....	104

## Capitolo settimo

**Sguardi indiscreti: racconti cinematografici della vita sentimentale  
e familiare dei migranti**

<i>Gaia Peruzzi e Rossella Viola</i> .....	107
Nota introduttiva .....	107
1. In casa dei migranti: l'occhio della cinepresa sulle miserie private del mondo.....	108

2. Amori misti sul grande schermo .....	112
3. Il confronto intergenerazionale: conflitto tra culture nella cinematografia italiana.....	119
4. Drammi privati, pubbliche questioni: i viaggi del cinema nell'altra miseria dei migranti.....	125

Capitolo ottavo

**L'occhio dei registi e la parola degli esperti: il cinema italiano sulle migrazioni**

<i>Francesca Colella, Giovanna Gianturco, Francesca Romana Seganti e Rossella Viola.....</i>	127
Nota introduttiva .....	127
1. L'interesse del cinema per la rappresentazione della migrazione.....	128
2. Le modalità di "messa in scena" della migrazione nel cinema italiano.....	134
3. Il cinema, la migrazione e gli altri media, tra informazione e cultura .....	139
4. I film e la costruzione dell'opinione pubblica: in morte del cinema "rivoluzionario"?.....	145

Conclusioni

**Lo sguardo del cinema italiano sulle migrazioni**

<i>Giovanna Gianturco e Gaia Peruzzi.....</i>	153
1. Il realismo, cifra del cinema civile nazionale .....	153
2. Nuove prospettive: le soggettive dei migranti.....	157

<b>Riferimenti bibliografici.....</b>	161
---------------------------------------	-----

<b>Filmografia.....</b>	175
-------------------------	-----

<b>Nota su autori e autrici.....</b>	179
--------------------------------------	-----





## Capitolo sesto

# Figure di uomini e di donne migranti nel cinema nazionale: una prospettiva di genere

*Gaia Peruzzi ed Eugenia Porro<sup>1</sup>*

### **Nota introduttiva**

Quale rappresentazione dell'emigrante italiano ha proposto nel tempo il cinema nazionale? Quale invece della donna italiana migrante? Per contro, quali immagini degli uomini e delle donne immigrate? In particolare, attraverso quali elementi specifici del linguaggio cinematografico si sono costruite e caratterizzate queste figure? E ancora, in che modo, nelle storie costruite per il grande schermo, l'esperienza migratoria ridefinisce gli spazi e le relazioni fra i generi? Infine, lo sguardo degli autori nazionali è uno sguardo sensibile alla prospettiva di genere e/o sessualmente connotato?

Questi interrogativi, che costituiscono le *domande conoscitive* basilari per indagare le questioni di genere nel cinema sulle migrazioni, sono stati forse poco esplorati nella letteratura italiana; diversamente, in quella internazionale questa prospettiva risulta una delle più utilizzate, con particolare attenzione alla rappresentazione dei personaggi femminili (Marciniak, Himre, O'Healy, 2007), anche italiani (Luciano, Scarparo, 2010; Santaolalla, 2014), e, di recente, alle identità sessuali minori (Williams, 2014).

Di seguito, si propongono quindi alcune riflessioni, concentrate su quei personaggi che, fra i protagonisti e le protagoniste dei film analizzati,<sup>2</sup> ci sono

---

<sup>1</sup> Pur essendo questo capitolo il frutto del lavoro congiunto delle due autrici, ai fini della valutazione della qualità scientifica è possibile attribuire nel seguente modo le responsabilità autoriali: Gaia Peruzzi ha scritto la Nota introduttiva e i paragrafi 1, 2 e 5, mentre Eugenia Porro è autrice dei paragrafi 3 e 4.

<sup>2</sup> Il riferimento ai protagonisti in questo caso non è casuale: per esigenze narrative, le scene e le azioni dei testi filmici sono popolate di molte figure secondarie, con caratteri e peculiarità, fisici, caratteriali e valoriali, antagonisti e comunque diversi rispetto a quelli dei personaggi principali.

parsi più significativi, in quanto emblematici di una tendenza. L'esposizione è organizzata in quattro paragrafi, dedicati ciascuno a una figura: l'emigrante italiano, l'italiana migrante, e poi la donna e l'uomo stranieri in Italia. Per ciascuna categoria si è cercato di tratteggiare un profilo, a partire dalle caratteristiche più evidenti e trasversali, nella consapevolezza che questa prima analisi non può aspirare ad alcun obiettivo di esaustività, ma si pone unicamente quale esplorazione preliminare in vista di futuri approfondimenti.

### 1. Poveri ma fieri: ritratti di emigranti italiani

Nei film che narrano vicende di emigrazione nazionale ambientate nella prima metà del Novecento, l'emigrante italiano è in genere un uomo povero, ma intraprendente e valoroso: un uomo che ha il coraggio di reagire a un destino aspro avventurandosi in una terra lontana, per costruirsi una vita migliore a prezzo di sacrifici e duro lavoro.

Si sono individuati almeno quattro motivi ricorrenti nella costruzione di questa identità migrante: l'attaccamento alla terra natia e ai valori della tradizione; il senso di responsabilità del *pater familias*; il rispetto da parte della comunità (sia quella del luogo di appartenenza che quella del contesto di approdo); il senso del dovere e del lavoro.

Incarnano perfettamente questo idealtipo i protagonisti maschili di due film che, agli antipodi dell'arco temporale preso in considerazione dal nostro progetto (il primo è del 1948, il secondo del 2006), ambientati in due momenti diversi del secolo scorso (nel secondo dopoguerra l'uno, nei primi decenni del Novecento l'altro), narrano le vicende di due italiani che, con le rispettive famiglie, intraprendono la traversata dell'oceano (verso l'Argentina il primo, fino agli Stati Uniti il secondo): si tratta di Giuseppe Bordoni nel film *Emigrantes*, diretto e interpretato da Aldo Fabrizi, e di Salvatore Mancuso in *Nuovomondo*, di Emanuele Crialese.

Giuseppe Bordoni, lo si è già incontrato nel corso dei precedenti capitoli, è un romano di mezz'età che, stanco delle ristrettezze in cui versa la famiglia, per quanto addolorato dalla prospettiva di dover abbandonare la casa, Roma e l'Italia, affronta le resistenze della consorte e la convince a tentare insieme la sorte in Sud America.

Salvatore Mancuso, invece, è un pastore di Petralia Sottana, località sperdu-

---

Dati i limiti di spazio di questo saggio, e la natura pioniera dello studio, ci concentreremo in queste pagine sui protagonisti e le protagoniste delle storie, che sono i soggetti con i quali si attivano i processi di identificazione ed empatia degli spettatori.

ta e poverissima della Sicilia. Incerto se lasciare o meno una terra tanto bella quanto aspra, egli si risolve a partire, interpretando come un segno divino una cartolina ricevuta dall'America, nella quale è riprodotto un ortaggio di dimensioni fantastiche (che egli legge come una testimonianza della ricchezza che l'attende, appunto, nel Nuovo mondo). Vedovo, si fa carico di scortare nel lungo viaggio, oltre all'anziana madre e ai figli (di cui uno affetto da mutismo), due giovani donne, anch'esse in fuga dalla miseria.

Alla partenza, a salutare Giuseppe e i suoi cari c'è tutto il quartiere. Più composto e silenzioso, ma altrettanto commosso, è il commiato della comitiva di Salvatore dai compaesani, i quali hanno provveduto a rifornire i viaggiatori di scarpe e abiti decenti. In ambedue i casi, la comunità partecipa all'evento e si fa solidale con i propri emigranti, perché, come riconosce Giuseppe Bordoni, «migrare è una vergogna e un onore».

Durante la traversata, Salvatore Mancuso si rivela un uomo timido e educato, ma all'occorrenza deciso; nelle scene finali, per quanto non istruito, darà per ben due volte prova di acutezza davanti alle commissioni di controllo di Ellis Island. Dal canto suo, Giuseppe Bordoni in Argentina si affermerà subito come un leader della comunità immigrata, ottenendo dalle autorità locali ascolto e aiuti per i bisogni dei connazionali.

Al profilo di questi due esempi potrebbe attagliarsi quello di diverse altre figure di nostri emigranti. Laddove si registrano delle differenze, pare a chi scrive che si tratti quasi sempre di una questione di accenti, che non intacca alla radice nessuno di questi elementi, e che, soprattutto, ne lascia inalterata l'immagine di complessiva positività.

La retorica fascista per esempio enfatizza alcuni di questi tratti, colorandoli con una patina di machismo. Rocco, protagonista del film *La grande luce* (di Carlo Campogalliani, 1939), non è solo coraggioso ma audace; a procurargli le sofferenze dell'esilio non sono le condizioni materiali di una vita che, seppur non agiata, è comunque dignitosa, ma l'invidia e le ingiustizie scatenate dal suo irresistibile fascino; analogamente, sono le belle maniere e i modi galanti (per la verità più adatti a un ceto borghese che a un maniscalco) a spalancargli senza sforzo le porte della società argentina.

Enfatizzate, ma questa volta con profondità drammatica e senza effetti caricaturali, sono le virtù di onestà, spirito di sacrificio, sentimento familiare di Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti, due emigranti italiani che il già citato capolavoro di Giuliano Montaldo (*Sacco e Vanzetti*, 1971) ha trasformato in eroi emblematici delle ingiustizie universali contro i migranti.

E pure quando, con il distacco del tempo, il cinema ha provato a ritrarre figure di italiani migranti più articolate e complesse, moralmente meno in-

tegre ma umanamente più realistiche, come i fratelli Giovanni e Pietro, siciliani trapiantati a Torino, di *Così ridevano* (di Gianni Amelio, 1998, Leone d'oro a Venezia), l'ambientazione offre comunque allo spettatore elementi di contestualizzazione tali da attenuare il giudizio negativo, sino a far scattare in quest'ultimo una certa empatia e persino meccanismi di comprensione, pur in presenza di carriere devianti o criminali.

Un cambiamento significativo rispetto a questo modello si rintraccia invece in una serie di opere realizzate a cavallo degli anni Settanta, che, pur continuando a rappresentare l'italiano all'estero come un lavoratore, non nascondono le difficoltà dell'integrazione e, anzi, fanno dell'incontro con una realtà diversa, come pure delle strategie di reazione allo smarrimento che ne deriva, un tema di primo piano. Si tratta di pellicole molto differenti fra loro, ma proprio per questo indicative di un cambio di prospettiva, di mentalità sociale. Le differenze nelle identità e nei comportamenti di genere emergono in questi testi come le più rilevanti ed è su queste che ci concentreremo nelle riflessioni che seguono.

In un'opera che possiamo considerare un classico dell'emigrazione italiana all'estero, *Pane e cioccolata* (di Franco Brusati, 1973), troviamo diversi passaggi emblematici di questo cambio di indirizzo. Nino Garofali lavora in Svizzera come cameriere, con la prospettiva di un'integrazione lunga ma tutto sommato tranquilla, quando, a causa di un incidente, perde il lavoro e vede minacciata la propria permanenza nel Paese. Il film è il racconto delle peripezie del protagonista, che si adatta ad attraversare situazioni e mondi sociali diversi pur di non arrendersi alla sconfitta del proprio progetto migratorio. In questo lungo limbo, gli sarà di conforto, e d'insperato aiuto, la relazione con Elena, una donna greca in fuga dal regime dei colonnelli. Già il racconto del nuovo legame costituisce un sintomo del cambiamento dei costumi, e dell'ottica narrativa, che annunciavamo. Ma una sequenza in particolare, posta come uno spartiacque a metà del film, è emblematica della trasformazione in corso. In un momento di rilassatezza, Nino è sorpreso da Elena a farsi una pedicure e a tingersi i capelli. La donna scoppia in una fragorosa risata. Superato l'imbarazzo iniziale, Nino l'abbraccia e i due si lasciano andare a uno scambio di effusioni, che è anche uno scioglimento di tensioni e dolori. Mentre abbraccia la compagna, con la coda dell'occhio Nino scorge la foto della moglie che, già strappata per sbaglio, è scivolata ora nella bacinella e si sta sfacendo. La scena è un micro-racconto di *un poderoso mutamento in atto: la rivoluzione delle identità di genere e l'intreccio fra queste trasformazioni e quelle provocate dall'incontro tra culture migranti*. Nino è l'italiano nuovo, l'uomo dell'epoca moderna che, proprio perché crede in un progetto di vita nel Paese prescelto, accetta fino in fondo il confronto con una realtà diversa e, nonostante l'affetto sincero per i cari lontani, si apre,

per necessità ma insieme per attrazione, a un rapporto sentimentale con una persona del luogo. Una relazione con una donna più colta ed emancipata, indipendente e forte come lui, che non arretra di fronte ai riti privati del maschio e anzi se ne prende gioco; traghettandolo così in un'epoca nuova.

Se il rapporto uomo-donna è una chiave di lettura del film, in diverse opere dell'epoca essa diventa il tema fondamentale. Tre esempi interessanti di questa interessante tendenza sono: *Una moglie americana*, di Gian Luigi Polidoro (1965), *Un italiano in America*, di e con Alberto Sordi (1967), e *Bello onesto emigrato Australia sposerebbe italiana illibata*, di Luigi Zampa (1971).

I tre protagonisti (in due casi incarnati dallo stesso Alberto Sordi) hanno caratteri, e storie, molto diversi: proprio per questo le analogie tra i tre film sembrano sintomatiche di uno sguardo nuovo del cinema sul tema.

Riccardo Vanzi/Ugo Tognazzi è un impiegato di un calzaturificio di Magenta al seguito del proprio datore di lavoro a New York; benché regolarmente sposato in Italia, intende approfittare del soggiorno per trovarsi una moglie statunitense e rifarsi una vita in America. Abbandonato il capo, si lancia dunque nell'affannosa ricerca di una partner: nell'arco di pochi giorni conoscerà e tenterà di legarsi a diverse donne (offrendo così al regista il pretesto per dipingere una carrellata di ritratti dell'universo femminile del Nuovo mondo), ma alla fine, non riuscendo a stabilire nessun legame vero, dovrà rassegnarsi a tornare, sconfitto, a casa.

Giuseppe Marozzi/Alberto Sordi è un benzinaio romano che, invitato inaspettatamente dal padre, da lui creduto morto, negli Stati Uniti, si trova coinvolto in un viaggio alla scoperta degli States. Tra i tanti aspetti e luoghi dell'America che conoscerà prima di trovare casa e moglie in una piccola cittadina di provincia, ci sarà anche l'emancipazione femminile e sessuale.

Infine, Amedeo Battipaglia/Alberto Sordi è un italiano emigrato da trent'anni in Australia, che si decide, come molti compaesani, a combinare un matrimonio con una connazionale sulla base di uno scambio solo epistolare. Si dipinge così più bello, giovane e ricco di quanto non sia. All'aeroporto, scopre ad attenderlo non una connazionale bruttina e provinciale, ma una donna bellissima e disinvolta. È Carmela/Claudia Cardinale, una ex prostituta che nella lettera si è ben guardata dal dichiararsi tale. Il viaggio verso la casa di Amedeo sarà l'occasione per svelare le reciproche menzogne e, soprattutto, per narrare l'incontro-scontro tra due culture di genere costrette, dal tempo e dagli eventi, a un rapido cambiamento.

Pur nella diversità delle trame e degli spunti, siamo di fronte al racconto di tre esperienze di migrazione (in un caso è un viaggio che aspirerebbe a divenire tale, ma poco cambia) in cui uno dei temi dominanti è il confronto dell'uomo

italiano – il “maschio latino”, verrebbe da scrivere – con le donne emancipate di Paesi più progrediti.

Riccardo e Giuseppe, entrambi alla loro prima volta negli Stati Uniti, sono affascinati dalle donne americane, che vedono, e che conoscono, libere e autonome, desiderose di divertirsi, sessualmente emancipate, disinvoltate nel trattare di pillola e divorzio. Sono ammaliati, ma anche intimoriti, dalle straniere e si scoprono incapaci di sostenere con queste un confronto diretto.

Giuseppe, più ingenuo, è incantato dalla fisicità prorompente e dalla spigliatezza di queste valchirie bionde e nere, e le apostrofa con epiteti tanto infantili quanto inopportuni: «Bambolona... non l'avevo mai vista una donna come te! Belle negrone che ci sono in America!». L'incontro con una società che percepisce così aperta e spigliata lo stordisce, tanto che lo scopriamo incapace di distinguere la spigliatezza della gioventù dalla disponibilità delle prostitute: [Lui] «Bellissime, giovani, meravigliose... Che so', du' stelle?». [Il padre]: «No, due mignotte».

Riccardo è più scaltro e malizioso e si tuffa nell'universo femminile che il fascino latino sembra schiudergli facilmente con un piglio e intenzioni ben diverse: è alla ricerca – alla caccia, meglio – di una donna che gli garantisca una casa e una relazione, così da poter cominciare lì una nuova vita. A dispetto della patina emancipata che anch'egli prova a darsi, però, risulta evidente da subito, sia a lui che allo spettatore, che egli non è a suo agio con queste donne, che gli si rivelano tanto piacevolmente disinibite nel sesso, quanto autonome in ogni altra sfera della vita... tanto autonome da prendere la pillola senza consultarlo, da negargli una relazione nonostante il sesso e da piantarlo quando vogliono! Riccardo non riesce a divertirsi con queste donne. Prova a convincerle della bontà di legami più stabili, tenta di adattarsi, ma è evidente che la loro autonomia lo infastidisce e lo spaventa. E alla fine lo rigetta.

Amedeo è diverso. Vive da tre decenni in Australia e proprio perché conosce l'emancipazione femminile del mondo anglosassone ha deciso di sposare una donna italiana. Alla domanda «Non hai pensato di sposare un'australiana?», risponde senza alcuna incertezza:

Io? Non posso. Perché quelle non sono il mio tipo. Quelle rientrano quasi tutte alle due di notte e se per caso tu gli chiedi 'dove sei stata?' non rispondono e si arrabbiano pure... sono pure cattive... Noi emigranti vogliamo sposare una donna italiana perché è ubbidiente, è bella, buona, affettuosa. E poi, scusa se mi esprimo in modo un po' spinto... quando una ragazza italiana arriva dal tuo paese, tu sei sicuro che è vergine!

Amedeo percepisce la nuova libertà femminile come qualcosa da rifuggire.

Da buon emigrante nostalgico, ha cristallizzato il ricordo della patria, e delle sue abitanti, in quelle che ha lasciato trent'anni prima, non mettendo proprio in conto che l'evoluzione dei costumi abbia toccato anche la sua terra. Identifica quindi la virtù femminile con il tipo di donna che ha lasciato in patria – tradizionale, devota e, soprattutto, vergine –, ma che ormai esiste solo nella sua immaginazione. La sua fiducia nella sopravvivenza di questo modello è tale che egli è pronto a maritarsi con una donna brutta, rigida (così sono le donne che ha visto arrivare dall'Italia per i suoi compaesani), purché di origine italiana: è certo infatti che tale provenienza gli garantirà una sposa illibata e remissiva.

La sorpresa di una donna bellissima, affascinante e mondana lo costringerà a rivedere alcune delle sue posizioni (finanche la rinuncia all'ideale della verginità). Ma sarà solo con il ricorso a un'autorità antica – quella della forza fisica (seppure stemperata da un contesto quasi comico) – che riuscirà a condurre la promessa sposa in quella landa deserta dove sorge la sua casa.

Oltre alle dinamiche intersoggettive appena descritte, la rivoluzione femminile e sessuale è rappresentata da alcuni elementi iconografici, trasversali a queste opere e ad altre del periodo. Le americane e le australiane sono alte, imponenti, vestite alla moda e sapientemente truccate, con vistosi *eyeliners* e capelli in piega, sicure di sé. Per contro, le mogli italiane appaiono brutte, basse e grassocce, goffe. Inoltre, a evocare la nuova ventata libertaria è il nudo. Femminile, ovviamente. Seni e sederi al vento. Che affascinano ma insieme turbano i nostri emigranti. Come Giuseppe che, entrato in un night alla ricerca del padre, dapprima incuriosito dalla presenza di tante cameriere seminude, rimane scioccato dalla scoperta che una di queste, Pàmela, è sua sorella. Il dialogo tra i due fratelli, con l'entusiasmo di lei ripetutamente interrotto dal refrain dello sconcerto di lui, è la misura della distanza profonda tra due culture – quella dell'emigrante italiano e quella dell'America progressista – che emerge, esattamente come ai nostri giorni, proprio di fronte alla concezione del corpo femminile.

[Lei:] Ma tu sei Giuseppe? Mio fratello! [Lui, sobbalzando, mentre non può fare a meno di guardarle il seno:] Chi sei tu? [Lei:] Sono Pàmela, tua sorella! [Lui, sconcertato:] Mia sorella Pàmela? [Lei:] Sì, tua sorella... [Allunga una mano per accarezzarlo] Sono tanto felice di conoscere mio fratello italiano! [Lui:] Pure io ho piacere di conoscerti... ma tu sei nuda! [Lei:] Ma questo è mio lavoro, Giuseppe! Io lavoro per me e mio marito... [Lui:] E che dice tuo marito che lavori nuda? [Lei:] Oh, lui è contento! Lui va a collegio, all'università. E quando un giorno lui sarà un grande scienziato e avrà tanti milioni noi andremo in California... [Lui:] E che andate a fare in California? [Lei:] Oh, la California è il paese dove vivono chi ha molti soldi. Tutti quelli che



vivono là sono tanto ricchi. E un giorno anche noi avremo un gran villa, una piscina, e pellicce, e diamanti, e automobili, e molti camerieri. Saremo milionari, e vivremo felici per sempre. Questa è l'America, Giuseppe! Sai tu quanto guadagno? [Lui:] No... [Lei:] sessanta dollari al giorno! Diventerò presto ricca. Hai capito? [Lui:] Sì, ho capito... ma tu sei nuda! [Lei:] Ma perché tu dici sempre io sono nuda? Tu dai troppa importanza a questo. Io e mio marito non pensiamo mai male. Noi siamo felici... Ma tu sei italiano, non puoi capire!

## 2. Le italiane all'estero: attrici in secondo piano

Nei film sull'emigrazione le donne italiane sono figlie e madri. Si muovono al seguito dei propri uomini e non sono mai protagoniste della storia. Hanno ruoli anche importanti in seno alla famiglia, nel senso che le loro decisioni possono influenzare la vita di tutto il nucleo parentale, ma la loro sfera di azione rimane circoscritta esclusivamente alla sfera privata. La casa è il loro regno, ma anche la loro prigione.

Due esempi di questo modello sono Adele Petrucci in *Bordoni*, moglie di Giuseppe in *Emigrantes* (di Aldo Fabrizi, 1948) e Rosaria Parondi, la madre di *Rocco e i suoi fratelli* (di Luchino Visconti, 1960).

Adele, in attesa nonostante l'età abbastanza avanzata, ha seguito contro voglia il marito e la figlia in Argentina. Qui, costretta in casa dal ruolo di casalinga e dalla scarsa conoscenza della nuova lingua, non riesce ad ambientarsi e la sua solitudine diventa una malattia. La situazione è così grave che il marito si convince della necessità di rientrare in patria.

Nemmeno se mi regalassero un palazzo ce starei qua... non ce la faccio... Tu t'arrangi a parlar spagnolo con gli amici. Lei [indicando la figlia] va in giro dopopranzo a prendere lezioni... Ma io non vivo più... Voglio andà a Roma, voglio ritornà a Trastevere mio... voglio parlà con chi me pare, voglio andare a ritrovare quell'anima benedetta der mi' figlio...

Anche se, alla fine, un miglioramento della situazione le farà cambiare idea, e i Bordoni decideranno di non partire più, Adele ci appare destinata a rimaner relegata nel suo ruolo domestico. Questo le è divenuto più accettabile solo perché i confini del suo mondo si sono allargati a comprendere il marito della figlia e i consuoceri, e poi la comunità dei connazionali: di fatto, una grande famiglia allargata.

Rosaria Parondi è una donna più forte e decisa: morto il marito, è lei il

centro e il collante della famiglia. Come confesserà in un attimo di sconforto, ha dovuto attendere venticinque anni per realizzare il sogno di emigrare: una volta a Milano, il benessere e l'armonia della famiglia sono la sua ossessione. Lei sostiene i figli, lei dirige la loro vita (almeno, ci prova in tutti i modi). In cambio, lei è il pensiero ultimo di tutti loro.

Ma, nonostante Rosaria goda di questo grande potere, anche la sua vita, come quella di Adele, è confinata dentro casa. Anche visivamente, Rosaria ci appare quasi sempre al centro di inquadrature di interni: circondata dai figli o dominatrice della cucina. Il suo raggio d'azione si irradia al caseggiato (un'estensione simbolica, oltre che fisica, della casa), ma non l'oltrepassa. Fuori da questo perimetro, ella non ha ragione né occasione di essere ripresa, se non accompagnata dai figli. Se qui, a Milano, l'hanno chiamata «signora, è solo per merito, e rispetto, dei miei figli». Per questo, tutte le forze di Rosaria sono tese a mantenere unita la famiglia: allo sfaldarsi di questa, viene meno anche il suo controllo sui figli, che è la sua unica possibilità di azione.

Senza uomini, le donne dunque non esistono, e non possono muoversi. In *Nuovomondo* (di Emanuele Crialese, 2006), le due compaesane che vogliono emigrare devono essere affidate a Vincenzo; e l'entrata in America, per loro e per tutte le donne sole, è vincolata alla presenza di un marito (da qui, la bellissima sequenza del "mercato matrimoniale" a Ellis Island).

Con la fine degli anni Sessanta, però, come già si è visto nel paragrafo precedente, qualcosa comincia a cambiare. Mentre gli italiani oltreoceano si scoprono attratti e insieme spaventati da donne emancipate, le donne italiane cominciano ad apparirci più indipendenti: iniziano a viaggiare da sole, escono dall'Italia e si spingono in Paesi lontani.

Proviamo a seguirne tre.

Assunta Patanè/Monica Vitti, in *La ragazza con la pistola* (di Mario Monicelli, 1968) è una giovane siciliana sedotta e abbandonata da un conterraneo. Quando scopre che il mascalzone è fuggito in Inghilterra, parte anch'essa, con l'intenzione di vendicarsi. Nell'isola però Assunta troverà un lavoro e un amore: rinuncerà dunque alla vendetta e resterà, per una vita completamente diversa.

Carmela/Claudia Cardinale, che abbiamo già conosciuto nel paragrafo precedente come promessa sposa di Amedeo Battipaglia in *Bello onesto emigrato Australia sposerebbe italiana illibata* (di Luigi Zampa, 1971), è una prostituta che, fingendosi vergine ingenua, si combina un matrimonio con un emigrante, creandosi l'occasione per ricominciare altrove un'esistenza nuova.

Infine, Maddalena Ciarrapico/Sophia Loren in *La mortadella* (ancora di Mario Monicelli, 1971) – film già richiamato nel secondo capitolo di questo testo – è un'operaia italiana che vola a New York per raggiungere il fidanzato

Michele/Gigi Proietti e si rende conto che Michele non è più l'uomo che ha lasciato e rompe il fidanzamento; risolto il problema che la tratteneva in aeroporto (una mortadella, appunto), entra finalmente nella Grande mela, dove comincia a conoscere gli uomini e la vita americana.

In tutte e tre le storie appena tratteggiate, le protagoniste lasciano l'Italia per raggiungere un uomo. Nessuna delle tre però incarna più il modello della moglie totalmente dipendente dal marito: si tratta invece di tre donne autonome, che si costruiscono un progetto migratorio funzionale a un obiettivo proprio e, quando ne percepiscono rischi o problemi inattesi, provano a reagire.

Sul grande schermo stanno, quindi, cominciando ad affacciarsi le figure che diventeranno protagoniste del nostro ideale percorso cinematografico negli anni a seguire: le donne migranti.

### 3. Da prostitute a badanti: la carriera cinematografica delle donne straniere

Si chiamano Vesna, Nadine, Francesca, Irina, Li le donne immigrate che dagli anni Novanta del secolo scorso cominciano a popolare il nostro cinema. È così che, pian piano, la donna straniera acquista visibilità sul grande schermo. Il crescente interesse del cinema per l'immagine della donna straniera in Italia riflette la *femminilizzazione delle migrazioni* nel Paese che, proprio dall'ultimo decennio del secolo scorso, comincerà ad avere un peso sempre maggiore nel panorama sociale italiano (Ambrosini, 2011; Torre, 2008; Semenza *et al.*, 2010; Zanfrini, 2004).

Negli anni Ottanta l'unica eccezione a un panorama esclusivamente maschile è rappresentata dal film *L'altra donna*, di Peter Del Monte, che narra la storia di amicizia tra Olga, una borghese italiana separata e con figlio a carico, sempre angosciata e insicura, e Regina, un'etiope emigrata a Roma, dove lavora come cameriera.

Ancor prima di altri media e della stessa letteratura nazionale, dunque, il cinema annuncia un nuovo protagonismo, tutto femminile, visto che proprio dagli anni successivi iniziano ad affiorare, in un quadro ancora in prevalenza maschile, donne protagoniste di lungometraggi.<sup>3</sup>

L'esame di alcune di queste donne protagoniste suggerisce una serie di riflessioni importanti.

---

<sup>3</sup> La maggioranza dei protagonisti dei film italiani sulle migrazioni rimane comunque di sesso maschile: nel nostro database (comprendendo sia le opere che trattano l'immigrazione che quelle sull'emigrazione) le donne sono protagoniste solo in una quindicina di film, contro circa quaranta che hanno protagonisti maschili.

Le immigrate nei film italiani sono donne che corrispondono ai canoni estetici di alcune delle rappresentazioni delle “straniere” più diffuse nell’immaginario collettivo: donne acqua e sapone, dal fascino misterioso, dagli sguardi profondi e spesso malinconici. Sembra che i registi, nel costruire queste figure, ricorrano spesso a stereotipi. Attraverso queste immagini danno vita poi a storie di solitudine, di sofferenza, a volte anche di violenza o sfruttamento.

Come già altri autori hanno rilevato (per esempio O’Healy, 2009), le donne nei film di questo periodo sono spesso prostitute, in ciò fotografando scenari realistici dell’immigrazione femminile: c’è quella costretta a fuggire dal suo aguzzino, quella che si prostituisce per sua volontà per avere una vita agiata, quella che sogna una vita diversa e per la quale sarebbe disposta a tutto, quella che cerca un futuro migliore per i suoi figli.

Un primo esempio interessante è *Un’altra vita* (di Carlo Mazzacurati, 1992) che, aprendo una finestra sulle donne dell’Est, racconta la storia di Alia, prostituta russa che cerca di scappare a un destino che la vorrebbe prigioniera del suo amante Mario.

Ma è con il lungometraggio successivo sul tema che Mazzacurati regala al cinema italiano un’opera di grande successo: *Vesna va veloce* (1996). Anche Vesna è una prostituta; si presenta come caparbia e sicura di sé. Purtroppo il suo destino, come quello di altre donne immigrate, si scontra con la consapevolezza di dover vendere il proprio corpo, trasformando quella che doveva essere una via di fuga in un incubo.

Sin dalle prime battute, quello che colpisce è lo sguardo freddo, quasi distaccato dalla realtà, ma allo stesso tempo fragile, di Vesna. La donna si mostra impassibile anche quando il proprietario di un ristorante la caccia via urlando: «Non fare quella faccia! Tu, non puoi fare quella faccia!». Se fino a quel momento il pregiudizio verso la donna – giudicata una prostituta perché bella, sola e straniera – era lasciato trasparire dagli sguardi degli uomini che incontra, con questa scena lo stigma diventa esplicito. E lo diventa ancora di più quando un amico di Antonio, l’uomo che l’aiuta e di cui si innamora, parlando con un operaio che lavora nel suo cantiere chiede: «Che fa Vesna pe’ vive?». E Antonio risponde: «Fa la puttana».

Sono storie realistiche e tragiche, sempre vissute nel mondo della prostituzione, sull’orlo della disperazione, anche quelle delle donne ucraine di Enrica Colusso, nel film *Chi non rischia non beve champagne* (2002).

Alcuni anni più tardi Giuseppe Tornatore, con *La sconosciuta* (2006), porta alla ribalta del cinema italiano la storia drammatica di una ex prostituta ucraina, mostrando tutti i temi e gli stereotipi connessi a questa figura: la prostitu-

zione, la violenza, il corpo della donna come oggetto sessuale, gli stratagemmi per nascondere la vera identità.

Leitmotiv ricorrente dei film con protagoniste donne immigrate è anche il tema del viaggio, inteso quasi sempre nel significato di una fuga dal proprio Paese, alla ricerca di una nuova vita, che diventa a sua volta una nuova prigionia.

Il caso emblematico è ancora una volta *Vesna va veloce*: il film si apre con il viaggio in pullman verso l'Italia e si chiude con la fuga inarrestabile della ragazza verso una meta ignota. Una nuova fuga, dai tratti chiaramente simbolici, al di fuori dell'incubo che lei stessa ha creato.

Il *tema della fuga* viene toccato da numerosi autori, tanto che sembra una caratteristica distintiva delle storie con protagonista una donna immigrata nel cinema italiano. I casi di Vesna, Alia e Anja, ma anche quello delle prostitute nigeriane delle strade di Roma in un episodio di *Terra di mezzo* di Matteo Garrone (1996), mostrano come la fuga sia connessa direttamente e simbolicamente alla prostituzione e sia altresì funzionale a rappresentare sentimenti di angoscia, miseria o di morte (Luciano, Scarparo, 2010). La fuga o la mobilità, dunque, come metafore della sofferenza o del percorso di situazioni dolorose.

Fino a questo momento quindi il cinema italiano rappresenta donne immigrate prevalentemente inserite in scenari negativi oppure donne prigioniere, seppur in cerca della libertà. Un cinema lontano sia da quel «transnational feminism» che si auspica Sandra Ponzanesi (2011) sia dai tentativi di costruire *rappresentazioni positive* sperimentati in altre produzioni filmiche: per esempio quella spagnola (Ballesteros, 2005; Azize Vargas, 2004; Kofman *et al.*, 2000). In tale prospettiva, grazie al cinema e ai media, si possono infatti proporre nuovi valori e lavorare per eliminare «le barriere ideologiche delle differenze economiche, classe, genere, differenze etniche e/o religiose» (Ponzanesi, 2011, p. 2).

Così nel cinema italiano prevale lo stereotipo negativo della donna immigrata, a differenza di quello spagnolo, dove si sono rintracciati diversi tentativi dell'occhio cinematografico di tratteggiare figure positive di donne, dando loro quella voce che non hanno mai avuto e sovvertendo i canoni classici anche nella loro rappresentazione estetica (Ballesteros, 2005).

Al contrario, nel nostro cinema spesso in primo piano, quando la protagonista è una donna, viene messa non tanto la storia quanto il corpo, oggetto da ammirare o da usare.

Con gli anni Duemila però sembra aprirsi un altro filone: seppur timidamente, si esce dal recinto ideale del binomio “immigrata = prostituta nera o dell'Est” e si iniziano a mostrare casi di integrazione.

Sulla scena compaiono così maestre, badanti, commesse, e le trame dei film che ne narrano le vicende si fanno più complesse.

La rappresentazione della donna straniera cambia, ma rimane spesso aganciata a un ruolo “di servizio”: non più giocato nel campo sessuale, ma nelle attività di cura; di nuovo mostrando di cogliere un’altra evoluzione reale della società italiana.

Angela, personaggio di *Mar Nero* (di Federico Bondi, 2008), viene dalla Romania e fa la badante a Gemma, un’anziana donna italiana. In questo caso è l’incontro – inizialmente lo scontro – tra le due donne e le loro “distanze” anagrafiche, ma soprattutto culturali, a fungere da contesto per far emergere gli stereotipi legati alla donna dell’Est e le condizioni difficili che si trovano ad affrontare queste donne, seppure sistemate in condizioni decorose. «Questa è casa mia!», le intima Gemma in una delle scene iniziali del film, mentre la ragazza le cambia le lenzuola del letto. Anche gli altri attori della storia reagiscono alla presenza di Angela in modo negativo: «Non fare tanto l’innocente... mio zio di Prato mi ha finito la pensione con una di voi!».

Fa la badante anche Francesca, la protagonista dell’omonimo film di Bobby Paunescu (2009), e come tante ragazze della sua età ha un sogno: aprire un asilo in Italia.

Scarsamente rappresentate nel nostro cinema sono invece le donne orientali. L’unica pellicola che è arrivata ad avere una certo eco è *Io sono Li*, di Andrea Segre, del 2011. Shun Li lavora a Roma in una fabbrica tessile – come vuole la realtà, ma anche lo stereotipo, sul lavoro cinese in Italia –; verrà poi mandata dai suoi stessi “capi” connazionali a lavorare in un bar di Chioggia e, da ultimo, in una fabbrica di import-export.

Questi contesti lavorativi e i sacrifici che la protagonista affronta man mano lungo la storia si legano allo scopo che tutto può far sopportare a una madre: portare in Italia suo figlio. Ciò accomuna questo film con *Ainom* (di Ceva Val-la-Garofalo, 2011), ex guerrigliera eritrea che lavora in una stazione sciistica italiana, disposta a tutto pur di riportare con sé sua figlia, persino ad accettare la violenza da parte del suo capo.

Si discosta invece da questo panorama *Bianco e Nero* di Francesca Comen-cini, una commedia (genere raro in questo contesto) del 2008, dove la protagonista, Nadine, è una donna nera, istruita e integrata. Interessante notare che nei dialoghi di questo film anche le immigrate sono portatrici di visioni di genere stereotipiche. C’è una scena in cui la bambina, figlia della coppia nera e nera come la mamma, piange per aver rovinato una Barbie nel tentativo di farla diventare bionda: «Le principesse – spiega – sono tutte bionde». Mentre Nadine, la madre, cerca invano di convincerla che «ci sono un sacco di donne belle che non sono bionde» e per consolarla le promette che si recheranno dalla zia il giorno dopo «per farsi i capelli lisci, lisci», come le Barbie e le donne bianche.

La sequenza sembra una rappresentazione perfetta dell'idea di bell hooks (1998, p. 39) secondo la quale «razzismo e sessismo sono sistemi interconnessi di dominio che si rafforzano e si sostengono a vicenda». La stessa Nadine in una scena di poco successiva, a casa dell'altra coppia protagonista, gli italiani “bianchi” Carlo ed Elena, viene scambiata per la colf... solo perché di colore nero.

Insomma, quelle delle straniere in Italia narrate dal cinema sono tutte storie vissute nella solitudine, che gettano uno sguardo triste sulla realtà, in cui gli uomini sono spesso una controparte cattiva, e le donne, seppur disposte a tutto pur di ottenere ciò che vogliono, sono vittime. Nel tempo si assiste a un'evoluzione dei profili – professionali e di vita –, ma a connotare queste figure rimane dominante il tratto del dolore.

#### 4. Gli stranieri protagonisti: ospiti indesiderati

A prima vista sembra più complesso tratteggiare la figura dell'uomo immigrato in Italia, analizzandone le caratteristiche di genere.

Con tutta probabilità questa complessità dipende anche dal fatto che il maggior numero di storie dedicate ha permesso ai registi di diversificare e costruire immagini meno stereotipate rispetto a quelle delle donne. Più difficili per noi, però, da restituire nello spazio a disposizione.

Tuttavia, dato che il nostro obiettivo è una riflessione sulla capacità del cinema di narrare i migranti, rinnoviamo la cautela, già espressa all'inizio del capitolo, circa lo sguardo esplorativo e privo di aspirazioni inferenziali, limitandoci ad alcune considerazioni sintetiche su una serie di aspetti che ci sono parsi maggiormente significativi.

La prima osservazione che proponiamo riguarda la varietà dei personaggi rappresentati: essa riflette effettivamente l'eterogeneità dei gruppi etnici presenti nel nostro Paese, ed appare più realistica del binomio donna africana e poi donna dell'Est che connota, come abbiamo visto, la presenza cinematografica femminile.

Solo per citare qualche esempio: Said, protagonista de *L'Articolo 2* (di Maurizio Zaccaro, 1993) è originario dell'Algeria; Ioan di *Cover Boy* (di Carmine Amoroso, 2006) è rumeno, come Sadu di *Quando sei nato non puoi più nasconderti* (di Marco Tullio Giordana, 2005); Gheni e Gherti, i due fratelli di *Ospiti* (di Marco Garrone, 1998), sono albanesi, come i protagonisti di *Saimir* (di Francesco Munzi, 2004); Kawaku di *Pummarò* (di Michele Placido, 1990) viene dal Ghana.

A differenza di quanto avviene per l'immagine femminile, la rappresentazione cinematografica dell'uomo immigrato appare nella maggior parte dei casi scevra da una connotazione sessuale o stereotipica rispetto all'esaltazione del corpo come oggetto. Da un punto di vista estetico gli uomini stranieri sono spesso ragazzi «con la faccia pulita», come nota la fotografa di Ioan in *Cover Boy*.

In contrasto con la loro immagine, sono nella maggior parte dei casi identificati come forza lavoro, spesso da sfruttare. Come sostiene anche Derek Duncan, nei film che trattano dell'immigrazione dall'Est Europa «si presenta un soggetto la cui presenza in Italia dipende dal suo ruolo nella produzione come forza lavoro e si esclude qualsiasi tipo di funzione riproduttiva» (2008, p. 167).

Un caso sul quale ci soffermiamo, proprio perché appartenente al filone appena individuato, è *Cover Boy*, in cui il protagonista Ioan si trova a fare i conti anche con forme di prostituzione al maschile; è un amico che cerca di trascinarlo in questo mondo, con la scusa che «si lavora poco e si guadagna bene», perché in fondo, gli spiega, «se vuoi sopravvivere dobbiamo arrangiarci, qualsiasi cosa fai ti umiliano se sei straniero, un pezzo di carne da sfruttare». Si ritrova così nel seguito del film irretito da una fotografa che lo trascina a Milano per fare il modello, pubblicando poi a sua insaputa le proprie foto di lui nudo.

Se le donne sono descritte come prostitute (vittime o per scelta), gli uomini sono rappresentati in molti casi come malavitosi. Due esempi significativi: *Saimir*, il protagonista del lungometraggio omonimo di Francesco Munzi (2004), vive in un ambiente dominato dal traffico di clandestini gestito dal padre. Viene coinvolto da un gruppo di rom che vivono di furti, ma si mostra indispettito quando Michela, conosciuta in un bar, lo accusa di rubare, e rispondendole «Ma che rubo? Questo è per la miscela del motorino», cerca invano di ribellarsi al sistema. Come gli ricorda suo padre, però, «Questo è il nostro destino».

Analogo il caso di *Quando sei nato non sei puoi più nasconderti*, di Marco Tullio Giordana (2005), che racconta la storia di Radu e di sua sorella Alina, i quali fingono agli occhi di Sandro di essere fratello e sorella, mentre in realtà lui è il suo protettore.

Come per le storie di donne immigrate, anche quelle che hanno per protagonisti degli uomini stranieri sono spesso storie tragiche, vissute sull'orlo della crisi personale, quasi sempre malinconiche. Elemento che si può ricondurre da una parte a una caratteristica del cinema, che facilmente si alimenta di elementi tragici, ma che dall'altra sembra denotare invece una propensione dell'autore cinematografico a rappresentare storie vere e difficili.

Nel film *Ospiti* di Matteo Garrone (1998) i due adolescenti rumeni ispira proprio malinconia, costretti a una vita fatta solo di «lavorare e dormire»,



come dice uno dei due, oppure buttati su una panchina ad aspettare un lavoro.

Nuovamente si ritrova in queste opere il tema della fuga, declinata in modi diversi: la fuga dal proprio Paese, la fuga dalla giustizia, il sogno.

Ioan per esempio sogna di aprire un ristorante con Michele, Gherti un'officina, Sadu di cambiare la vita dei propri figli. Nessuno di loro purtroppo realizzerà il suo sogno. Anzi, in alcuni casi è proprio la speranza di un sogno che si infrange a condurre a finali drammatici, come avviene in *Cover Boy* (di Carmine Amoroso, 2006) e in *L'Articolo 2* (di Maurizio Zaccaro, 1993).

Non mancano, quindi, anche nella rappresentazione maschile gli stereotipi, talvolta esaltati dal confronto-scontro con l'uomo italiano.

È il caso dell'uomo che insulta Michele che finge di essere straniero mentre lava la macchina di un ricco italiano: «Ma che ve imparano ai paesi vostri? Solo a venì qua e a rubà, i furbi i dovete fa a casa vostra, no qua... ve danno i meglio lavori, ce state a sommerge, ve trattano meglio che a noaltri, so anni che ve sto a tollerà!».

Nel già citato *L'Articolo 2*, Said è spesso oggetto di discussione dei suoi colleghi che parlano dell'Africa come il Paese dove, «se fai certe cose, ti tagliano le mani». Ancora più forte è lo stereotipo che in alcuni film si rintraccia nei dialoghi che hanno per tema le donne del Paese di origine, come quello di Saverio, collega di Said:

Sai cosa ti dico? A me le arabe fanno proprio impazzire... sarà per via del velo, sta di fatto che come ti guardano loro non ti guarda nessuno... ci sono certe che con due lire ti fan di quei numeri!.. una volta a Marrakech ho detto a una: "Togliti tutto tranne il velo"... un fiore di quindici anni!

In generale, possiamo affermare che prevale una prospettiva ancora fortemente discriminante anche nei confronti dell'uomo straniero, o meglio, degli uomini stranieri, dei quali effettivamente si parla sempre al plurale. Parafrasando il titolo di uno dei film analizzati, essi sono *ospiti*, per di più indesiderati. Rappresentati anche, come nelle immagini di *Terraferma* (di Emanuele Crialesse, 2011), quali orde barbariche che giungono indistintamente e senza identità nel Paese.

## 5. Generi dimenticati

Per quanto densissimo di figure maschili e femminili tra loro molto diverse, già a una prima panoramica il cinema italiano in tema di migrazione si è rive-

lato caratterizzato da significativi elementi trasversali, che hanno consentito di tratteggiare dei profili distinti per gli uomini e le donne migranti e di abbozzarne anche un'evoluzione temporale.

Nel conferinarsi quale sguardo imprescindibile in ogni analisi sull'identità, la prospettiva di genere sollecita, in un discorso sulla rappresentazione delle identità, qual è quello che stiamo proponendo in queste pagine, un'altra riflessione: quella sul genere dell'autore, o meglio degli autori, delle immagini.

I registi dei film che abbiamo raccolto e studiato sono quasi tutti uomini. Uomini italiani, per la precisione. Ciò significa che i modelli che abbiamo costruito riflettono, sono *rappresentazioni maschili* dei due generi. In altre parole, dobbiamo tenere presente che lo sguardo del cinema nazionale sui migranti è una prospettiva, ad oggi, pressoché monolitica: maschile e occidentale. Non abbiamo mai, sui corpi e sui soggetti migranti, la visione delle donne italiane (eccezion fatta per un paio di film di Lina Wertmüller e di Cristina Comencini, quest'ultimo non a caso citato in un paragrafo sulle relazioni di coppia per la singolarità del punto di vista) né tantomeno quella di autori o autrici immigrati.

Infine, si segnala che molto marginale, quando non inesistente, è risultata in questi racconti la presenza di identità sessuali minori (trans, omo e lesbo, queer): data la natura esplorativa della presente indagine e in considerazione dello spazio disponibile, non si è ritenuto opportuno inoltrarsi nella questione. Ma è ovvio che, in prospettiva, anche questa è un'assenza che solleva ulteriori questioni e che meriterà di essere tematizzata e approfondita in un'altra sede.