

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

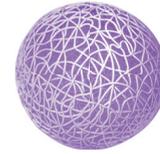
IS

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

Riferimenti bibliografici.....	161
--------------------------------	-----

Filmografia .....	175
-------------------	-----

Nota su autori e autrici.....	179
-------------------------------	-----



Capitolo settimo

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

Gaia Peruzzi e Rossella Viola<sup>1</sup>

### Nota introduttiva

La famiglia è una delle dimensioni più importanti dell'esperienza migratoria e una delle più indagate dalla letteratura sociologica. Ciò non solo perché il progetto di migrazione è stato sempre in passato, e continua a essere spesso anche oggi, un progetto familiare, ma soprattutto in quanto il tentativo di costruirsi una nuova vita altrove comporta necessariamente una ridefinizione delle relazioni affettive e familiari. E se la *famiglia immigrata* diventa sovente il luogo di confronto, per non dire di scontro, fra le pratiche culturali del Paese di origine e gli stili di vita di quello nuovo, la *famiglia transnazionale*, con le sue relazioni sì "a distanza", fisica ed emotiva, fra nazioni e continenti, ma restituite dai media degli ultimi decenni a una frequenza di contatti e a una vicinanza inedite, è un territorio attraversato da sentimenti e tensioni altrettanto forti.

Come era prevedibile, il tema della famiglia è ampiamente diffuso nel nostro corpus: le questioni sentimentali e familiari, per la rilevanza che hanno nelle biografie personali, e per la natura conflittuale o drammatica che possono facilmente assumere, soprattutto in traiettorie di vita complesse, oltre che sovente complicate, come quelle dei migranti, costituiscono una delle materie prime privilegiate nelle trame delle *long stories* di fiction, siano esse veicolate dai libri, dalla televisione o dal cinema.

Non è un caso, dunque, che di vicende e di dinamiche di coppia e genitoriali trattino molte delle opere qui considerate. Nell'impossibilità – soprattutto per

---

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

ragioni di spazio – di approfondire tutti i temi pertinenti che sono emersi dai nostri film, si è deciso di concentrarsi in questo capitolo su tre argomenti che, per ragioni differenti, ci sono parsi particolarmente significativi del rapporto tra cinema italiano, migrazioni e famiglia. I primi due intercettano altrettanti *topoi* fondamentali della letteratura scientifica in materia, dislocati ciascuno lungo una delle due dimensioni costitutive della struttura familiare, quali sono le relazioni di genere e quelle generazionali: si tratta delle coppie miste e del rapporto genitori-figli. I due aspetti, ovviamente, non hanno la pretesa di esaurire il discorso sul tema; la letteratura però li ha accreditati da tempo come due degli osservatori emblematici dei processi di mescolamento e di integrazione delle popolazioni migranti nei territori di approdo. Il terzo tema, che sarà però il primo nell'esposizione, in quanto funge da "sostrato" comune alla narrazione dei successivi, è quello della casa. Se l'esperienza comune e le cronache ci narrano che quella abitativa è una questione di prima necessità per gli immigrati di ogni tempo e Paese, la nostra speranza nell'avvicinarci al materiale filmico era che l'occhio della cinepresa potesse raccontare anche ciò che per gli autoctoni, i giornalisti e i ricercatori è spesso molto difficile penetrare: la condizione privata in cui vivono ogni giorno i nuovi vicini immigrati e le forme di convivenza cui spesso i vincoli materiali li costringono.

### **1. In casa dei migranti: l'occhio della cinepresa sulle miserie private del mondo**

Le due tematiche principali che abbiamo scelto di approfondire rispetto alla dimensione teorica relativa alla famiglia – coppia e confronto generazionale – si possono osservare all'interno della *casa*, che ben rappresenta quel sistema bipolare di opposizioni di ordine qualitativo teorizzato da Claude Lévi-Strauss (1964 e 1966). Essa simboleggia l'opposizione *interno/esterno*: all'interno, la casa è spesso il luogo concreto e simbolico dove si custodiscono e proteggono i valori tradizionali della cultura di origine (lingua, cibi, riti, abitudini ecc.); all'esterno, si sviluppa invece il mondo altro, la conoscenza della cultura e della società di accoglienza. In questo senso, l'abitazione mostrata dallo schermo diviene il luogo privilegiato per conoscere processi identitari e culturali particolarmente significativi per i migranti e che, altrimenti, resterebbero invisibili.

Nei testi selezionati, l'analisi dello spazio abitativo avviene pertanto su due livelli: si tratta, da un lato, di comprendere ciò che la casa rappresenta nei percorsi migratori; dall'altro, di esaminare le dinamiche relazionali e i relativi confronti-conflitti che si sviluppano tra le mura domestiche, affrontando anche il problema delle seconde generazioni.

Utilizzando lo strumento cinematografico riusciamo infatti a entrare in quel luogo privilegiato che è la *casa del migrante*, dove i rapporti familiari tendono spesso a identificarsi con la collocazione spaziale. Casa e famiglia divengono così termini quasi intercambiabili (Oakley, 1976).

Nel film diretto da Aldo Fabrizi *Emigrantes* (1948), tale elemento viene quasi esasperato. La partenza dall'Italia e l'arrivo in Argentina ruotano entrambi intorno al bisogno abitativo. Nel momento in cui la famiglia lascia Roma, l'abbandono della casa rappresenta la separazione dalla vecchia vita. Osservando l'abitazione completamente svuotata da ogni oggetto e mobilia, il marito dice alla moglie: «Mo' che fai, ti metti a piagne'!» [La donna risponde:] «Eppure semo stati tanto felici in questa casa! È vero, Pe'?» [Il marito ribatte:] «Però vedrai, ne troveremo un'altra mejo!» [La moglie, con aria sofferente, commenta:] «No! Come questa non la troveremo più». Arrivando in Argentina e non avendo un'abitazione, la famiglia vive un grosso disagio e la moglie supplica il marito di trovare presto una sistemazione. L'abitazione diviene così la *conditio sine qua non* della loro permanenza nel nuovo Stato. In questo film però, così come negli altri analizzati, la casa non rappresenta solo il bisogno di una nuova sistemazione, ma diviene il perno, il pretesto della narrazione, poiché nei processi migratori *l'abitazione è il primo elemento per la costruzione di una nuova progettualità esistenziale*.

Nelle opere cinematografiche sulla migrazione, la casa rappresenta dunque un aspetto che diventa emblematico delle traiettorie migranti, sia in termini positivi che negativi. Essa diviene, come già detto, la base per la costruzione di una nuova vita, e i film riescono a rappresentare tale «homing desire» (Brah, 1996, p. 180), il desiderio cioè di ricreare un proprio «habitat of meaning» (ivi, p. 23).

In *Rocco e i suoi fratelli* (1960), film diretto da Luchino Visconti, tale aspetto viene narrato con estrema efficacia, laddove il successo del progetto migratorio ruota, in maniera incisiva, intorno al miglioramento della condizione domestica. Dopo un primo momento in cui la famiglia si trova costretta a vivere in una piccola casa (nella quale tutti i fratelli dormono in una sola stanza), ne viene trovata una più spaziosa, anche se le condizioni abitative restano decisamente precarie, così come si evince dalla scena nella quale la madre dice a Rocco: «Io dormo di là con Luca e qui invece dormite voi tre: Simone, Ciro e tu qui, figlio mio bello». Nonostante la situazione sia migliorata, gli spazi vitali continuano a essere estremamente ridotti.

Nella produzione cinematografica analizzata, le difficoltà vissute dai migranti sono perciò fortemente simboleggiate dalla casa. La miseria abitativa è espressione della degradazione, della povertà, della precarietà vissuta dai soggetti migranti.

È quanto anche Gianni Amelio rappresenta nel film *Così ridevano* (1998), in cui Giovanni parte dalla Sicilia per raggiungere il fratello Pietro a Torino, scoprendo che vive in una casa degradata:

E chisto ve pare posto dove uno si può mettere tranquillo a studiare? Chista è una stalla. Non è bona manco per i cristiani. È una stalla! La giacca di Pedro. Tutt i cos', tutt i cos' sue me le pijo io. Ci penso io a mi frato.

Decide, pertanto, di cercare una nuova sistemazione per sé e per suo fratello. Le misere condizioni dell'abitazione riflettono anche la precarietà esistenziale del giovane ragazzo, che non riesce a seguire un percorso scolastico, preferendo, alle lezioni in classe, lunghe e malinconiche passeggiate per Torino. In forme estremamente drammatiche, inoltre, in questo film viene anche rappresentata la ricattabilità degli emigranti nel trovare un alloggio.

Così in *Pane e cioccolata* (1973), la difficile vita di Nino viene ritratta attraverso le cattive condizioni domestiche: *la miseria abitativa simboleggia la degradazione esistenziale*. Sensazioni simili si provano guardando i capannoni degli operai e l'ambiente degradato in cui si trovano a vivere gli emigrati. La cupezza di alcune scene è tale che lo spettatore finisce facilmente per immedesimarsi nelle condizioni di estremo disagio vissute dai migranti.

Allo stesso modo, per quanto riguarda l'immigrazione, è esemplificativo il film di Guido Lombardi *Là-bas. Educazione Criminale* (2011), in cui viene narrato l'arrivo di Yussouf a Castelvoturno, nella "casa delle candele", un'abitazione che ospita un gran numero di immigrati. Yussouf deve condividere l'abitazione e la sua camera con altre persone. Idris, il responsabile della casa, entrando in una stanza e rivolgendosi a due ragazzi, chiede: «Chi dorme qui?» [Gli rispondono:] «Jamal» [Allora lui:] «Ti sistemeremo qui. Vado a cercarti un materasso». Capita, sovente, che il migrante si trovi a dover condividere uno spazio abitativo con un grande numero di persone.

La coabitazione fra lavoratori migranti viene perciò utilizzata dal cinema per sottolineare la condizione di deprivazione esistenziale e sociale che essi si trovano costretti a vivere. È quanto – in una chiave umoristica che evidenzia la costruzione degli stereotipi sugli emigrati rispetto alla condizione abitativa – esplicita verbalmente Nannina in *Napoletani a Milano* (1953), film diretto da Eduardo di Filippo: [rivolgendosi all'ingegnere milanese] «Mi dispiace se avete dormito un poco scomodo, ma non potevamo darvi una delle nostre camere, perché poi voi a Milano dite che dormiamo tutti quanti in una sola camera». Le parole di Nannina non solo sottolineano il senso di precarietà abitativa, ma anche il sentimento di vergogna che i migranti provano per le condizioni

nelle quali vivono. La coabitazione forzata fra lavoratori è presente anche ne *La ragazza in vetrina* (1961), di Luciano Emmer, dove la cameriera dell'osteria, accompagnando i nuovi arrivati nelle stanze, dice: «Qua ve ne stann tre e uno ve ne sta più avanti» [Uno dei ragazzi risponde:] «Bene. Ci vengo io là. Ehi, ma non c'avete una stanza con il bagno?» [La ragazza, sorridendo, dice:] «C'hai sempre voglia di scherzare voialtri». Con toni leggeri, Emmer rappresenta la precarietà abitativa dei giovani italiani.

La messa in scena di ambienti degradati e poveri avviene soprattutto nel cinema italiano di emigrazione, in forme più ridotte per il cinema che si occupa di immigrazione. Ciò può essere dovuto al fatto che, come approfondiremo anche in altri capitoli di questo lavoro, i registi che si occupano di emigrazione hanno maggiori possibilità di conoscere le condizioni degli emigrati, essendo loro connazionali; mentre indagare le dinamiche dell'immigrazione può risultare più complesso, dal momento che si tratta di entrare in relazione con persone che provengono da un mondo altro e di cui difficilmente si riesce a conoscere la realtà di vita. Manca, inoltre, nella produzione cinematografica italiana, la voce di registi immigrati. È, però, comunque possibile trovare film che abbiano cercato di approfondire l'universo di immigrazione. È il caso, ad esempio, dell'opera diretta da Andrea Segre *Io sono Li* (2011), in cui la protagonista Shun Li non possiede una sua casa. La donna, che durante il film si trova a lavorare anche in un bar, dorme sul luogo di lavoro, in una stanza che condivide con una sua collega; la mancanza di un'abitazione contribuisce a rinnovare quotidianamente alla sua coscienza lo status di migrante e le incertezze che esso comporta. La donna non possiede un luogo, uno spazio, una casa in cui rifugiarsi; non riesce così a costruire, sia sul piano materiale che su quello simbolico, una condizione di stabilità e sicurezza. Una situazione aggravata dal fatto che Shun Li, a causa di un debito contratto, viene ricattata dai datori di lavoro che la minacciano di non far arrivare il figlio in Italia.

Rispetto all'immigrazione, c'è poi da mettere in evidenza come il cinema sia riuscito a cogliere un aspetto nuovo e caratteristico delle migrazioni contemporanee: quei particolari casi in cui il soggetto migrante viene ospitato dalle famiglie in cui presta servizio (Decimo, 2005). Sono, infatti, vari i film che raccontano di donne che vengono assunte come colf e vengono ospitate nella casa in cui lavorano (Lutz, 2002). È quanto si può osservare, a titolo esemplificativo, nell'opera diretta da Federico Bondi *Mar Nero* (2008) in cui Angela, una badante romena, vive a casa di Gemma, donna anziana che dopo la morte del marito non ha più possibilità di vivere sola. Allo stesso modo viene raccontata, nel film di Francesco Munzi *Il resto della notte* (2008), l'esperienza di Maria, colf romena che lavora al servizio della ricca famiglia Boarin.

In generale, il cinema mostra come l'abitazione svolga, per i migranti, un ruolo determinante rispetto alle possibilità di integrazione e di inserimento sociale, evidenziando come la mancanza di una casa rischi di riprodurre processi di esclusione sociale (Ambrosini, 1997, p. 56) e di impedire l'affermazione del migrante come soggetto autonomo, minandone il processo di costruzione identitaria.

## 2. Amori misti sul grande schermo

Relazioni sentimentali e amorose, sia in versione matrimoniale che nell'intera gamma offerta dai legami informali – dalle coppie di fatto alle relazioni occasionali, da quelle clandestine a quelle impossibili –, sono uno dei motivi principali, se non addirittura il primo, delle storie di fiction. E anche laddove tali vicende non rappresentino l'ingrediente base della trama, rimangono comunque diffusissime, praticamente onnipresenti, come fili secondari del plot narrativo.

La componente di difficoltà, dolore e travaglio delle esistenze migratorie si sposa benissimo, in questi plot, con le vicende amorose, perché colora facilmente queste ultime di pathos e dramma. Non è un caso che dinamiche familiari e sentimentali si rintraccino nella stragrande maggioranza delle storie del nostro corpus. Si è pertanto scelto di dedicarci a una figura che spicca emblematica in letteratura proprio all'intersezione tra migrazioni e relazioni sentimentali: le coppie miste, da intendersi in questo contesto come i rapporti d'amore e passionali tra un uomo e una donna di diversa nazionalità.

Queste unioni sono riconosciute dalla letteratura antropologica e sociologica come uno degli osservatori privilegiati dei processi di comunicazione interculturale e di costruzione della convivenza tra le diversità, un termometro della percezione che le società di accoglienza hanno degli immigrati e dell'ibridazione, un indicatore di modernizzazione culturale e sociale (Davis, 1941; Spickard, 1999; Barbara, 1993; Peruzzi, 2008). In relazioni di questo tipo la differenza di origine (che già di per sé quasi sempre implica anche una differenza di lingua e di abitudini, e talvolta pure di colore della pelle e di religione) diventa sovente un catalizzatore di altre simmetrie "anomale", in genere di età, istruzione e ceto (Peruzzi, 2008 e 2013).

Ciò che rende la coppia mista così euristicamente feconda e visibilmente emblematica è *la sua duplice natura di evento privato e insieme pubblico*: infatti, se la relazione sentimentale è la realizzazione della forma più intima e profonda di condivisione (legandosi, i due partner si impegnano a condividere i progetti

di vita, lo spazio e le abitudini quotidiani, il corpo e, in caso di figli, pure il sangue e i legami familiari), il suo manifestarsi diventa un annuncio di mescolamento e di contaminazione per tutta la società circostante (per i parenti e per i conoscenti, in primissimo luogo; ma anche, inevitabilmente, per gli abitanti del territorio).

Questi ingredienti hanno fatto delle coppie miste un filone riconoscibile nella produzione cinematografica internazionale, dove quasi sempre dal grande schermo le storie d'amore tra partner di culture diverse si danno come occasioni di riflessione sulle difficoltà delle vite migranti e sui pregiudizi e le intolleranze delle società che le ospitano.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Per ovvie ragioni di pertinenza e di spazio non è possibile in questa sede dilungarsi sul cinema straniero in tema di coppie miste. Nonostante ciò, si ritiene opportuna la sintetica rassegna che segue, in considerazione del fatto che, come si diceva, questo tema è uno dei pochi capaci di identificare un filone in diverse produzioni cinematografiche nazionali. Prenderemo in considerazione, per ogni Paese, solo una manciata di opere, fra quelle che, negli ultimi decenni, hanno "bucato" il mercato internazionale e il nostro. Con *Indovina chi viene a cena* (di Stanley Kramer, 1967) il cinema statunitense si aggiudica quella che è probabilmente la pellicola più famosa del cinema occidentale sui matrimoni misti: la commedia, con una trama semplice e quasi didascalica, che fa perno sulla differenza di origine più esplicita, il colore della pelle, denuncia l'ipocrisia dei sedicenti progressisti americani e diventa uno dei manifesti antirazzisti più popolari del cinema di sempre. La declinazione interrazziale bianco-nero rimarrà uno dei tratti caratterizzanti i film statunitensi in materia. Sarà proprio il più celebre regista afroamericano impegnato, Spike Lee, a firmare la "risposta" più controversa e dibattuta al primo classico sull'amore bi-colore: *Jungle fever*, del 1991, racconto del coacervo di tensioni e conflitti che si scatenano intorno alla relazione tra un architetto nero e Angela, la sua segretaria italoamericana. La produzione statunitense è così vasta che, accanto a queste opere milari, vi si possono rintracciare esemplari di diversi motivi minori del filone: dal ribaltamento di genere, con la coppia mista donna nera-uomo bianco, molto rara sugli schermi (*Guardia del corpo*, di Mick Jackson, 1991; *Una moglie per papà* (di Jessie Nelson, 1994), alla versione giovanile della coppia bicolore (*Save the last dance*, di Thomas Carter, 2001), dalla rappresentazione esplicita del matrimonio come strategia di ottenimento della cittadinanza (*Green card. Matrimonio di convenienza*, di Peter Weir, 1990), alla ridicolizzazione delle pretese e dei riti delle famiglie immigrate tradizionali davanti alle scelte sentimentali dei figli (*Il mio grosso grasso matrimonio greco*, di Joel Zwick, 2002). Se il cinema statunitense è ricco di esempi e stili, altrettanto eterogeneo si presenta, nel complesso, quello del Vecchio continente. In Europa, il tedesco Rainer Werner Fassbinder regala al grande pubblico nel 1973 un capolavoro sull'argomento: *La paura mangia l'anima*, scandalosa e ambigua relazione tra Emma, anziana donna delle pulizie, tedesca, e Ali, marocchino di vent'anni più giovane.

In anni più recenti, il filo rosso della chiave intergenerazionale ha accomunato alcuni fortunati titoli che dal Nord Europa hanno raggiunto le sale di tutto il mondo: inaugura il trend nel 1999 il popolarissimo *East is East* (del regista britannico Damine O'Donnell), seguono all'inizio del nuovo millennio gli altrettanto celeberrimi *Jalla Jalla* (Svezia, di Josef Fares, 2001) e altre due (co)produzioni inglesi (*Sognando Beckham*, di Gurinder Chada, 2002, e *Love+Hate*, di Dominic Savage, 2005). Tutte storie di giovani cresciuti in famiglie immigrate in Europa che, nell'età dell'adolescenza e delle prime scelte indipendenti, si trovano a dover fare i conti con le aspirazioni e le imposizioni tradizionaliste dei genitori e delle comunità di origine, fra cui sempre quella del

Anche nel nostro corpus le storie miste sono tante, troppe, come dicevamo, per essere analizzate nel dettaglio. La loro abbondanza però ci consente di individuare delle ricorrenze importanti, che svelano delle differenze significative, nella concezione dei generi e del mescolamento culturale, fra il periodo dell'emigrazione italiana e quello attuale dell'immigrazione straniera in Italia.

Come ha efficacemente illustrato Eric J. Leed, «gli arrivi, intesi nel senso più profondo, come simbiosi tra persona e luogo, sono spesso realizzazione di rapporti tra i sessi che definiscono certe caratteristiche che li contraddistinguono» (Leed, 2007, p. 116). Se le unioni miste dunque sono da sempre una via per l'integrazione dello straniero nella nuova società, è vero che per secoli l'unica configurazione di questo rapporto è stata quella tra «il maschio mobile» e «la femmina sedentaria che incarna il luogo, abita le mura e le recinzioni costruite dagli uomini e introduce gli estranei nei rapporti di parentela e nutrimento che definiscono le situazioni etniche e stabili» (*ibidem*).

Le pellicole che raccontano l'emigrazione dei nostri connazionali all'estero narrano esplicitamente la relazione con una donna indigena come una delle modalità prevalenti di inserimento degli italiani nei nuovi contesti di approdo.

*La grande Luce* di Carlo Campogalliani (1939), novella nazionalpopolare premiata a Venezia con la Coppa del Partito Nazionale Fascista, mostra bene come persino la retorica mussoliniana, che pur non ammetteva trasgressioni agli ideali della famiglia e della patria, concepisse l'integrazione come un percorso da realizzarsi in primo luogo grazie a una mediazione femminile. Infatti, se la fedeltà alla moglie e la nostalgia della patria impediscono a Rocco, il protagonista, di rifarsi una vita durante il lungo esilio in Argentina, sono co-

---

matrimonio combinato con un/una connazionale. La Gran Bretagna, grazie a uno dei suoi registi più famosi, Ken Loach, esporta anche le vicende di altre due coppie miste: quel bellissimo canto d'amore che è *La canzone di Carla* (1996) e il più leggero *Un bacio appassionato* (2004). Una varietà tematica e stilistica notevole contraddistingue infine la produzione francese sul nostro tema: dai toni ironici e quasi fantastici di *Romuald et Juliette* (di Celine Serreau, 1989) alle immagini patinate e drammatiche de *L'amante* (di Jean Jacques Annaud, 1991); dall'amore giovane e impacciato di due compagni di scuola, Lydia e Krime (*La schivata*, di Abdellatif Bechiche, 2003) alle passioni mercenarie di tre turiste del sesso nei paradisi esotici del Centro America (*Verso il Sud*, di Laurent Cantet, 2005). È appena arrivato nelle sale italiane *Non sposate le mie figlie!*, annunciato dalla stampa internazionale come un inaspettato successo, dovuto a un «fenomeno contagioso di passa risate» (Mereghetti, 2014). Il film, il cui titolo originale suona *Che cosa abbiamo fatto di male al buon Dio?* (di Philippe de Chauveron, 2014), è la storia di due coniugi della buona borghesia francese, Claude e Marie, alle prese con generi e pretendenti tali di ogni religione e colore. Concludiamo la panoramica con tre belle storie di amori complicati dalla politica dei confini, ma ambientate questa volta fuori dall'Occidente: *Monsoon wedding* (coproduzione Francia-India-Italia-Usa, di Mira Nair, 2000), *Kadosh* (Israele, di Amos Gitai, 1999) e *La sposa siriana* (Israele-Francia-Georgia, di Eran Roklis, 2005).

munque due donne a favorire il suo inserimento nella società sudamericana: l'astuta e spregiudicata Donna Manuela, tenutaria di un locale, gli procura in più occasioni un lavoro e lo inserisce in società (salvo farlo finire in prigione quando si vedrà rifiutata come amante); la sua "antagonista positiva", la buona e dolce Carmencita, cantante di origine italiana, sarà invece l'unica fonte di amicizia e di sostegno affettivo in un'esperienza così dolorosa.

Vent'anni dopo, in un'Italia di nuovo costretta dalla povertà a lasciar partire i suoi uomini verso l'America e l'Europa del Nord, il racconto della relazione con la donna del posto si libera da ogni reticenza e il rapporto ci appare non solo come una strada di integrazione, ma come un percorso dal forte potenziale innovativo, capace di riscrivere il corso delle esistenze, oltre le aspettative e le traiettorie tradizionali.

Una pellicola molto interessante in tal senso è *La ragazza in vetrina*, del 1961, di Luciano Emmer.<sup>3</sup> Vincenzo, giovane emigrante veneto in Belgio, dopo un impatto tremendo con il ventre della miniera, decide di rinunciare al lavoro e di rientrare in patria. Prima di partire accetta però di accompagnare un collega ad Amsterdam, nel quartiere dei bordelli. Qui si innamora, ricambiato, di una "ragazza in vetrina", Elsa: per lei Vincenzo rinuncerà a rientrare in Italia, sacrificandosi a una vita di lavoro in miniera. Lo spazio di un week end è sufficiente al regista per tratteggiare quelle che negli anni successivi la letteratura sociologica ci descriverà come alcune delle caratteristiche distintive dei matrimoni misti: le incomprensioni linguistiche, le differenze di abitudini e di mentalità riguardo al ruolo e alle libertà della donna, il potenziale di riscatto che la relazione può offrire a soggetti relegati ai margini del mercato matrimoniale.

Pochi anni dopo, nel capolavoro di Luchino Visconti, *Rocco e i suoi fratelli*, la narrazione del ruolo femminile nell'accoglienza dei nostri emigrati si fa quasi emblematica. Il processo di integrazione di ciascuno dei fratelli Parondi<sup>4</sup> è simboleggiato dal rapporto con una donna del Nord, in un crescendo che non può che essere letto come paradigmatico dell'*azione inarrestabile del tempo sia nei processi di mescolamento che in quelli di secolarizzazione*.

Vincenzo, il primogenito, giunto a Milano prima della madre e dei fratelli, all'arrivo inatteso di questi appare integrato, anche troppo, nel nuovo contesto:

---

<sup>3</sup> Il film, molto bello, non ebbe in Italia lo stesso apprezzamento riscosso in Francia, anche a causa dei problemi provocati all'epoca dell'uscita nelle sale da una censura così stupida e bigotta da allontanare Luciano Emmer dal mondo del cinema, come racconta egli stesso in un'intervista rilasciata nel 2011 a Tele+ (in occasione di un progetto sulla censura cinematografica del dopoguerra realizzato in collaborazione, tra gli altri, con il Ministero per i Beni e le Attività Culturali), pubblicata in rete all'indirizzo: <http://cinecensura.com/senza-categoria/emmer-la-ragazza-in-ve-trina/>

<sup>4</sup> Fa eccezione l'ultimo, Luca, troppo piccolo per avere una vita sentimentale indipendente.

la sua dedizione esclusiva ai parenti vacilla infatti a causa del fidanzamento con Ginetta, anch'essa figlia di emigranti meridionali, ma ormai ben inseriti in Lombardia. La relazione, maturata in silenzio lontano da casa, con una donna che, come lui, vuole riconoscersi nel nuovo ambiente, pur mediando con il vecchio, mostra subito il suo carattere duplice: essa è una minaccia alle regole tacite, ma fortissime, della famiglia di origine, e insieme il sintomo dell'inserimento nella nuova società.

Ma è nella relazione che Rocco e Simone intessono con Nadia, una conturbante prostituta interpretata da Annie Girardot, che si mette in scena tutto il potenziale deflagrante dell'unione mista rispetto ai valori e ai sistemi della tradizione. I fidanzamenti dei due fratelli con la stessa donna possono essere letti come la rappresentazione del doppio volto di un rapporto che, sfidando le leggi del contesto più primordiale – la famiglia di sangue –, si apre, e apre la vita di tutta la comunità circostante, a esiti imprevedibili. L'amore tra Nadia e Rocco è l'incontro tra due mondi lontani che nell'unione potrebbero trovare il coraggio per un cambiamento radicale, la possibilità di un progetto di vita nuovo, di un'emancipazione dai vincoli delle reciproche condizioni. La relazione tra Simone e Nadia invece è lo scontro emblematico dei nostri giorni, con il corpo femminile che funge da miccia rispetto alla violenza maschile e al conflitto tra le culture, confusi in una miscela esplosiva; è, allo stesso tempo, la rappresentazione universale della violenza maschile, incapace di accettare l'autonomia e la libertà delle donne.

Infine, il legame tra il penultimo fratello, Ciro, e Franca, una compagna di studi di estrazione borghese, segna il passaggio che attende, quasi ineludibile, la famiglia emigrata: l'abbandono di molti dei vecchi costumi e l'apertura all'ibridazione, materiale e simbolica, con un Paese più moderno. Ciro sarà il primo della famiglia a riconoscere la necessità di anteporre la legge civile al «Tribunale dei Fratelli», l'unico a iscriversi alle scuole serali, colui a cui toccherà spiegare a Luca, il più piccolo dei fratelli, che quello della patria perduta è un mito nostalgico cui non ha senso abbandonarsi. È emblematico che il capitolo dedicato a Ciro si apra proprio mostrando la relazione tra il giovane e Franca. Il «cuore» della sequenza è un evento dal sapore tradizionale: davanti al padre, e su esortazione di questo, Franca invita Ciro a pranzo dai genitori l'indomani, per una presentazione ufficiale. Ma le scene che precedono e seguono questa – Ciro che riesce a «rubare» un bacio alla fidanzata prima di raggiungere insieme il futuro suocero; Franca che si congeda da Ciro ammonendolo: «Non vai mica a ballare, ora, eh? Vai subito a casa, a ballare senza di me... mai!» – narrano di un immigrato traghettato dalla propria donna in una nuova vita e di una coppia che sta già respirando l'aria di una nuova libertà dei generi e sessuale.

Un altro salto di vent'anni ci immerge nel cinema che narra l'Italia terra di immigrazione, dove il partner italiano non veste più gli abiti del migrante, bensì dell'“indigeno”. Le coppie miste protagoniste di queste storie sono tante e, in ciò riflettendo perfettamente il dato reale, nella maggior parte del tipo lui autoctono-lei immigrata. Pur nell'eterogeneità delle figure e delle vicende rappresentate, si possono rintracciare diverse, significative ricorrenze nella costruzione dei personaggi e nelle dinamiche che fanno da trama a queste storie.

Intanto, nel modo di dipingere le figure femminili. Le protagoniste di questi intrecci sono donne sempre molto attraenti, dotate di un fascino tale da “riaccendere”, recuperare alla vita delle esistenze grigie. Siano queste le tristi routine di uomini soli o le giornate noiose di sonnacchiose comunità di provincia. Rientrano nella prima tipologia Pabe, la giovane nomade che fa innamorare Pietro, un vigilante milanese separato e depresso (*Un'anima divisa in due*, di Silvio Soldini, 1993); Italia, un'albanese che vive ai margini della società, ma che riesce a restituire senso alla vita di Timoteo, affermato professionista in piena crisi esistenziale (*Non ti muovere*, di Sergio Castellitto, 1994); e ancora, l'incontro tra Vesna e Antonio (*Vesna va veloce*, di Carlo Mazzacurati, 1996) e quello tra Shandurai e Mr. Kinski<sup>5</sup> (*L'assedio*, di Bernardo Bertolucci, 1998): tutte varianti di un medesimo schema, in cui il coraggio e l'intraprendenza femminile riescono a smuovere nel profondo, sino ad azioni anche imprevedibili, uomini timidi e impacciati.

Talvolta, si è detto, la vitalità di queste donne si irradia ad animare la curiosità e l'interesse dell'intera comunità. Il copione vuole che in questi casi, insieme al desiderio, si accendano inevitabilmente anche invidie e gelosie e che le vicende prendano una piega drammatica. Accade ne *Il vento fa il suo giro* (di Giorgio Diritti, 2007), storia di una coppia francese, Philippe e Chris, che si trasferisce nelle valli occitane del Piemonte per condurre una vita secondo natura, e si scopre invece a dover fare i conti con l'ottusità della gente del luogo: la bellezza e la vitalità della moglie, che intreccerà pure una breve relazione con un abitante del luogo, avranno un ruolo non ininfluenza nella catena delle reazioni negative alla novità.

---

<sup>5</sup> Per la precisione, il protagonista maschile del film di Bertolucci, Mr. Kinski, non è di origine italiana ma inglese. In ogni caso, è evidente che nella dinamica del racconto egli incarna la cultura occidentale – una cultura decadente, tanto sensibile quanto poco intraprendente – di fronte all'energia e alla vitalità degli immigrati, la cui esistenza è “morsa” quotidianamente dalla necessità. Come già notato da Yosefa Loshitzky, «*Besieged* [titolo inglese] can be read as a film about a current stage of identity crisis experienced not only by Italy but by Western Europe» (2010, p. 79). Probabilmente proprio questa significatività emblematica – unitamente all'indubbio valore estetico dell'opera e al fatto che sia firmata da un autore di fama internazionale – spiega perché, fra i film italiani, questo sia uno dei più citati nelle ricerche sul cinema europeo e l'immigrazione.

Scatena malignità e sentimenti ostili anche la relazione di Shun Li, un'immigrata cinese impegnata a guadagnare il necessario per farsi raggiungere dal figlio, con un pescatore di origine slava, ma ormai naturalizzato italiano: a far da teatro alla vicenda è questa volta la provincia di Chioggia (*Io sono Li*, di Andrea Segre, 2011).

Quello in analisi appare uno schema talmente consolidato ed efficace che neppure un'inversione dei caratteri formali come quella sperimentata da Carlo Mazzacurati ne *La giusta distanza* (2007) – dove la “straniera” è un'italiana allegra ed emancipata, l'uomo dai valori tradizionali un immigrato ben integrato – ne scalfisce l'effetto. Mara, una giovane maestra di origini toscane, giunge a Concadalbero, un paesino alle foci del Po, per una supplenza annuale. I suoi modi estroversi, uniti alla sua avvenenza, suscitano l'interesse di molti uomini. La relazione con Hassan, un meccanico tunisino ben voluto e rispettato da tutti, sarà all'origine di una serie di eventi che coinvolgeranno entrambi i partner in una doppia tragedia. Solo l'ostinazione di una giovane giornalista riuscirà a penetrare il muro dei pregiudizi nei confronti dello straniero e a mostrare il ruolo che questi hanno avuto nei fatti delittuosi. L'intreccio di Mazzacurati è magistrale nel rivelare una serie di processi sociali fondamentali nelle relazioni attuali fra autoctoni e immigrati. Innanzitutto, come quella dello straniero sia un'identità sociale costruita dalla percezione di *una distanza rispetto alla comunità*, piuttosto che determinata da un'appartenenza originaria: per gran parte del film, come detto poco sopra, è Mara, l'italiana della coppia, la straniera rispetto al territorio e ai suoi abitanti; mentre Hassan, pur se di origine africana, fa parte della comunità. In secondo luogo, la forza del pregiudizio: all'insorgere di un problema, di un fatto deviante, la semplice condizione di immigrato torna a fungere da catalizzatore immediato di diffidenze, paure, ostilità, che cancellano all'istante anni di pacifica e limpida convivenza. Infine, l'episodio di *voyeurismo* che è all'origine dell'incontro fra i protagonisti (Hassan è scoperto da Mara intento a spiarla) è parso a chi scrive una rappresentazione emblematica dello *sguardo delle nostre società sulle donne straniere*. Hassan che di nascosto guarda Mara nella sua intimità è il nostro sguardo sulle donne straniere che arrivano in Italia: è, cioè, lo sguardo degli uomini sui corpi delle “nuove arrivate”, ma anche lo stereotipo, figlio di una visione sessualizzante diffusa tanto fra gli uomini quanto fra le donne, che riduce le straniere a “poco di buono”, prostitute, ladre di mariti. È, ancora, lo sguardo dei registi nazionali sulle donne straniere, spesso connotato, come abbiamo visto nel capitolo precedente, da una prospettiva erotizzante, concentrata sui corpi e sul fascino dell'ambiguità. Infine, grazie al ribaltamento di ruoli descritto prima, il gesto furtivo di Hassan ci svela anche il punto di vista

opposto: quello degli uomini immigrati, costretti dalla marginalità sociale a una solitudine dolorosa, affascinati e insieme intimoriti dalla visione costante di donne belle, curate, emancipate, vicinissime ma irraggiungibili, che non li vedono neppure.<sup>6</sup>

Analogamente al testo di Mazzacurati, ciascuna delle storie che abbiamo menzionato si offrirebbe all'analisi con altrettanta ricchezza di spunti e suggestioni. Per ragioni di spazio, ci soffermiamo però solo su un'altra opera. Si tratta di *Bianco e nero*, una commedia diretta da Cristina Comencini, uscita nelle sale nel 2008. È l'unico tentativo del nostro cinema di affrontare con toni leggeri l'argomento delle coppie miste. Il soggetto è tutto ricamato intorno a una serie di contrapposizioni che, partendo dal motivo bianco/nero, giocano sull'alternanza dei punti di vista delle categorie sociali "classiche" del discorso razzista: italiani/stranieri, ricchi/poveri, uomini/donne, giovani/anziiani, *engagé/désengagé*, centro/periferia. Al cuore della vicenda ci sono due coppie, legate come in un chiasmo: Elena, una mediatrice culturale con la passione per l'Africa, è sposata con Carlo, un programmatore restio a farsi coinvolgere dalle serate benefiche della moglie; Nadine, senegalese, è l'affascinante moglie di Bertand, un intellettuale africano che lavora spesso con Elena. Quando Carlo e Nadine si conoscono, una passione tanto impreveduta quanto travolgente butta all'aria le loro vite e i loro matrimoni. I tormenti della nuova relazione sono l'occasione per un viaggio fra i pregiudizi e le contraddizioni della famiglia italiana, borghese e perbenista, e fra le chiusure e il maschilismo della comunità africana. Se il gioco delle contrapposizioni e degli intrecci è talmente schematico da risultare prevedibile e a tratti artificioso, al film non si possono non riconoscere due meriti, quali l'aver mostrato la natura sempre relativa del pregiudizio, e, soprattutto, l'aver introdotto una serie di prospettive pressoché inedite nel cinema italiano: il desiderio e il piacere sessuale della donna straniera e le pratiche sociali di costruzione della negritudine femminile e maschile.

### 3. Il confronto intergenerazionale: conflitto tra culture nella cinematografia italiana

L'attenzione del cinema italiano rispetto alla tematica delle seconde generazioni appare piuttosto limitata; non è, infatti, possibile individuare un filone di analisi riconoscibile. A differenza del cinema britannico, che ha dedicato

---

<sup>6</sup> Su questo tema si può leggere il bel libro di Tahar Ben Jelloun, *L'estrema solitudine* (1999), di cui avremo occasione di parlare nell'ultimo paragrafo di questo capitolo.

diversi film alle seconde generazioni,<sup>7</sup> approfondendo in particolar modo il conflitto che nasce tra i sogni e i desideri dei ragazzi e le aspettative genitoriali, o del cinema francese in cui il racconto delle *banlieues* avviene spesso attraverso la rappresentazione di storie di vita di giovani di seconda generazione<sup>8</sup> (Simon, 2003; Berghahn, 2013), in Italia la produzione cinematografica sulle seconde generazioni è piuttosto scarsa. Ciò accade sostanzialmente per due ragioni: da un lato, il fenomeno delle seconde generazioni in Italia si è originato solo negli ultimi decenni; dall'altro, la presenza di registi di seconda generazione in Italia è decisamente esigua. Tuttavia, pur nella difficoltà di identificare un filone specifico sul tema, è stato possibile rintracciare spunti di analisi particolarmente interessanti.

In assenza, quindi, di un motivo forte, abbiamo deciso di trattare e approfondire questa tematica prendendo in considerazione l'asse temporale e, più precisamente, cercando di comprendere se la logica diacronica potesse offrirci particolari elementi di analisi e di interesse. Per tale ragione, sono stati scelti quattro film del cinema italiano (relativi sia all'emigrazione italiana – interna e all'estero – sia all'immigrazione in Italia) dislocati nel tempo, attraverso i quali abbiamo provato a verificare se fosse possibile individuare una qualche evoluzione nel racconto e nella rappresentazione di questo fenomeno. Le opere cinematografiche analizzate sono state: *Emigrantes* (1948) di Fabrizi, *Rocco e i suoi fratelli* (1960) di Visconti, *Così ridevano* (1998), diretto da Amelio, e *Ali ha gli occhi azzurri* (2012) di Giovannesi.

L'analisi di questi film ci consente di individuare diversi elementi: in primo luogo, il fenomeno delle seconde generazioni è caratteristico solo delle migrazioni contemporanee, così come messo in evidenza anche dalla recente letteratura sociologica (Ambrosini, Molina, 2004); vi è poi da considerare il fatto che, in passato, cioè nel cinema italiano di emigrazione, non viene rappresentato un palese scontro tra genitori e figli, poiché non c'era da parte di questi ultimi una reale volontà di distinguersi e ribellarsi ai genitori. Il contesto storico-sociale in cui sono ambientati i primi tre film è quello degli anni Cinquanta-inizio anni Sessanta; un periodo in cui i movimenti di emancipazione non si erano ancora affermati e nel quale i valori tradizionali (famiglia, lavoro, onore ecc.) erano fortemente radicati nella cultura italiana anche giovanile. Il cinema co-

---

<sup>7</sup> Fra gli altri film, ricordiamo: *My Beautiful Laundrette* (1985) di Stephen Frears; *My Son the Fanatic* (1998) di Udayan Prasad; *East Is East* (1999) diretto da Damien O'Donnell; *Bend It Like Beckham* (2002) di Gurinder Chadha; *A Fond Kiss* (2004) diretto da Ken Loach.

<sup>8</sup> Tra le diverse opere cinematografiche francesi sull'argomento, ricordiamo: *Le cri du coeur* (1993) di Idrissa Ouedraogo; *La Haine* (1995), diretto da Mathieu Kassovitz; *Samia* (2000), di Philippe Faucon; *Lesquive* (2003) diretto da Abdel Kechiche.

glie questa particolarità: pur essendo già presente una presa di distanza dalle scelte genitoriali (ciò diviene evidente in *Rocco e i suoi fratelli*), il confronto generazionale, nelle opere cinematografiche che si occupano di emigrazione, viene raccontato soprattutto attraverso la relazione che si instaura tra fratelli.

Le prime tre opere selezionate ci permettono pertanto di osservare differenti dinamiche generazionali; mentre è con il film diretto da Giovannesi che entriamo nel vivo delle seconde generazioni, così come le intendiamo oggi.

In *Emigrantes*, Fabrizi decide di rappresentare il ruolo determinante che possono avere i figli nel progetto migratorio, divenendo un ponte tra la famiglia e la società di accoglienza. In questo film, la figlia diverrà infatti la chiave di volta dell'inserimento nella nuova società attraverso la relazione amorosa che instaurerà con un ragazzo argentino.

*Rocco e i suoi fratelli* è una storia in capitoli, ognuno dei quali dedicato a un fratello. Qui si osserva un primo confronto tra la madre, che rappresenta l'appartenenza ai valori tradizionali, e i figli, che si mostrano attratti dalla nuova cultura milanese. Emblematica, in questo senso, è la scena in cui viene narrato il disappunto della madre rispetto ad alcune frequentazioni del figlio Simone. Il ragazzo torna a casa con una ragazza lombarda – una prostituta – e la madre si pronuncia fortemente contrariata: «Proprio qui l'avvia porta', non sappiamo né chi è né che ha fatto. Potrebbe essere una puttana».

Visconti riesce a mettere in evidenza come, nei processi migratori, i genitori rappresentano il contatto con la cultura tradizionale, con i valori classici, la memoria delle proprie radici; mentre i figli, giovani, sono più facilmente attratti dalla cultura del nuovo contesto, della nuova realtà. Così in *Rocco e i suoi fratelli* viene narrata la distanza tra una madre, portatrice di valori tradizionali, e le inclinazioni e le preferenze dei figli, che vedono nella grande città l'opportunità di emancipazione da valori che percepiscono coercitivi. Il fascino della metropoli lombarda, ad esempio, porterà Simone ad allontanarsi dalla famiglia e a intraprendere un percorso di vita fatto di atti devianti: furti, dedizione all'alcool, fino allo stupro e all'uccisione di Nadia, la prostituta che aveva invitato a casa. In quest'opera il regista riesce a raccontare cinematograficamente come la migrazione, implicando la conoscenza di una cultura diversa da quella di provenienza, possa comportare un conflitto identitario tra due mondi culturali: quello di origine e quello di arrivo. Simone, per esempio, affascinato dallo stile di vita milanese, si allontanerà sempre più dalla famiglia, compiendo scelte che disonoreranno il nucleo familiare. In tale processo è la madre che cercherà di preservare l'immagine della famiglia da un «irreparable harm to its reputation» e di ripristinare «a place of respect in the community» (Laviosa, 2010, p. 187). La sua figura rappresenta la base di una coesione familiare che andrà progressi-

vamente sgretolandosi. Se infatti, da un lato, anche lei è riuscita a integrarsi, a godere dei vantaggi della grande città, dall'altro nota come la maggiore libertà del contesto milanese abbia prodotto effetti di scollamento rispetto alla loro cultura tradizionale. È quanto viene messo in scena da Visconti attraverso le parole che la madre rivolge a suo figlio Ciro:

È colpa mia se sta succedenn tutto quest. È colpa mia se aggio volut porta' i miei figli belli, grandi, forti in città, peché s'arricchissero e nu se dannassero in quella terra ingrata comu padre lor [...] io per tutti i venticinqu'anni che so' stata con lui, non ho pensato che a questo, partir, partir, partir, partir. L'ho voluto pe' Vincenzo, pe' Simone, pe' Rocco, pe' te. Tutto era assai bello. La terra, lu mondo intero me sembrava piccolo. A un certo momento me sembrava de tocca' u ciel co' li mani. La gente pe strada me chiamava signora. Signora! Signora! In una grande città come questa qua e tutto pe' rispetto ai figli miei, e mo' nu sacc chell che è success. Rocco se n'è andato da casa e pare come uno che gli hanno fatto u malocchio, e Simone, Simone mio se l'è pigliato 'na puttana.

In questa scena si riesce a cogliere tutto il coraggio e, insieme, l'insicurezza della donna per la scelta del progetto migratorio.

Nel film, però, la reale tensione è tutta concentrata nelle relazioni tra gli uomini della famiglia. In effetti la madre viene rappresentata come una donna sofferente, preoccupata per le sorti del figlio Simone, ma la conflittualità emerge nel rapporto tra fratelli che condannano le scelte di Simone.

Nei film di emigrazione dunque – poiché ambientati in un contesto storico in cui non è ancora possibile una netta emancipazione dei figli dai genitori – il cinema italiano sembra individuare il conflitto aperto attraverso la relazione tra fratelli.

*Così ridevano* è, in questo senso, un'opera emblematica, dal momento che la narrazione ruota esclusivamente intorno alle figure di due fratelli, che nel corso della storia vivranno uno scambio di ruoli. Il film inizia con Giovanni che cerca di migliorare le condizioni di vita del fratello, per permettergli di istruirsi e di diventare maestro elementare. Pietro, d'altra parte, pur cosciente degli innumerevoli sforzi del fratello, non riesce a dedicarsi allo studio e sperpera il suo denaro. Amelio mette in scena una rappresentazione in cui si alternano *vittima* e *carnefice*, dal momento che, proprio per cercare di garantire migliori possibilità di vita al fratello, Giovanni diviene il capo di un clan criminale e inizia a gestire attività illecite che lo porteranno prima a uccidere un uomo e, successivamente, a permettere che sia Pietro ad addossarsi la colpa dell'omicidio, così da lasciare il fratello maggiore libero di continuare a gestire l'azienda criminale

di famiglia. Da vittima Giovanni diviene carnefice, macchiandosi di un doppio delitto: nei confronti dell'uomo ucciso così come, forse più gravemente, nei confronti del fratello.

Questi ultimi due film sembrano rappresentare un'anticipazione della questione relativa alle seconde generazioni, che si paleserà con tutta evidenza nella società italiana attraverso i figli dell'immigrazione.

Si giunge così al quarto film che abbiamo selezionato per illustrare elementi cinematografici significativi della dimensione generazionale in tema di migrazioni: *Ali ha gli occhi azzurri*. Nell'opera sono molti gli argomenti che vengono trattati e che ci consentono di indagare le realtà di vita vissute da giovani figli di immigrati. In primo luogo, divengono espliciti e violenti il confronto intergenerazionale, il conflitto interculturale e l'emancipazione dall'autorità genitoriale. Che è quanto si può notare nella scena in cui la madre di Ali non accetta il fatto che suo figlio possa avere una fidanzata italiana e soprattutto che possa condividere con lei una relazione sessuale. D'altra parte, Ali si confronta con i suoi coetanei – in particolare con il suo migliore amico, un ragazzo italiano – per i quali è normale vivere, a quell'età, una storia d'amore:

Mica stamo in Egitto qua che appena vedi una la pigli e te la sposi?! C'esco, me diverto, sò un ragazzo [rivolgendosi all'amico] glielo dici pure te che ce l'hai pure te la ragazza. [L'amico risponde:] Veramente io non ce l'ho più la ragazza, me ce sò accannato. [Ali:] E ce l'aveva però. [Interviene la madre:] Lui è italiano. Fa come gli pare. Per noi no. [Ali:] Che vor dì che lui è italiano? Lui è italiano a lui gli possono piacé le ragazze e a me no? [La madre replica:] Lui è italiano, fa quello che vuole. Per lui non è sbagliato, ma per noi lo è. [Il ragazzo protesta:] Ma che vor dì? Nu te pò piacé 'na ragazza? [Dopo qualche scena Ali dice alla madre:] Oh, m'hai fatto qua, adesso stai alle leggi che stanno qua. [La madre risponde:] Noi seguiamo la nostra religione, non possiamo disobbedire, non va bene.

Questa pellicola mette in evidenza, in maniera quasi esemplare, quanto possa essere controverso e difficile il confronto intergenerazionale in una famiglia migrante. I figli devono continuamente mediare tra due mondi culturali che quasi sempre si presentano l'uno in opposizione all'altro, in un processo di «cultural hybridisation» (Berghahn, 2013, p. 144). Ed è proprio il conflitto vissuto da Ali, costantemente impegnato nella faticosa impresa di conciliare la sua *doppia appartenenza*: da un lato, il rapporto con il passato, attraverso il rispetto di alcuni principi e valori che gli vengono trasmessi dalla famiglia; dall'altro, l'avvicinamento e la condivisione dei riferimenti culturali della società nella quale vive. Nell'opera diretta da Giovannesi viene, cioè, rappresentato un con-

flitto identitario costante, una rimodulazione continua dei riferimenti valoriali del giovane ragazzo, e lo scontro perenne tra genitori e figli: «The conditions of migration and translocality complicate and destabilise the transgenerational transmission of family structures» (ivi, p. 121).

Questi elementi ci permettono però anche di mettere in evidenza l'emanipazione di Ali dalla sua religione: il giovane non accetta di dover rispettare i valori della religione musulmana, poiché essi condizionerebbero radicalmente la sua vita quotidiana. Viene così sottolineata la difficile questione identitaria vissuta da Ali, che si trova a vivere un continuo conflitto identitario e culturale, dovendo (ri)negoziare costantemente la propria identità tra due polarità; ricercare cioè una sintesi in un contesto di confronto/scontro tra due culture, al fine di costruirsi come essere autonomo: tale conflitto in «diasporic family film is imagined as a contested cultural practice that throws the fault lines between minority and majority cultures into stark relief» (*ibidem*).

Il protagonista del film decide, quindi, di continuare a professarsi musulmano, pur non rispettando i principi basilari della sua religione. Ma tale ambiguità, una vera e propria *schizofrenia esistenziale*, causerà effetti negativi nella relazione con i suoi coetanei: fenomeni di incomunicabilità. Così infatti reagisce Ali venendo a conoscenza del fatto che Stefano, il suo migliore amico, ha baciato sua sorella.

Me stai a pija pé c... [Stefano risponde:] Perché te sto a pija pé c... Guarda che a Laura glie piaccio, mi piace pure lei. Ce siamo dati un bacetto. [Ali:] Seh! Io i bacetti li do a tù madre [...] Se hai toccato mia sorella t'ammazzo [Stefano:] Ah oh, te stai carmo? [Ali replica:] No, non me sto carmo. Tu mi' sorella nun la devi manco guardà.

Ovviamente, viene anche accennata la questione di genere: Ali combatte per ottenere le sue libertà, per svincolarsi dalla religione, ma non può accettare che sua sorella possa godere degli stessi diritti per i quali lui si scontra con la famiglia. «Perché te sei messo a parlà cò mè sorella? Rispondi!» [Stefano risponde:] «'A finisci de fà l'arabo» [Ali:] «Ma che c.... stai a dì Sté» [Stefano:] «Oh, guarda che pure a tu sorella glie piacciono i maschi». In questa scena viene mostrato il maschilismo di un fratello che non ammette che sua sorella possa godere dei suoi stessi privilegi in quanto donna. Viene cioè rappresentato il *dominio maschile* (Bourdieu, 1998) che le donne devono subire, costrette a rispettare fedelmente i valori tradizionali della cultura, della religione e della famiglia (Pessar, Mahler, 2003; Ambrosini, 2011). Esemplificativa è un'altra scena in cui Ali parla con il padre: «Fai attenzione a Laura [...] Ascoltami e basta, non farla uscire di casa assolutamente» [Il padre, sorpreso:] «Laura non dà proble-

mi, sei tu che li dai» [Ali:] «Ascoltami quando parlo. Laura non deve uscire di casa per nessuna ragione». Laura, quindi, deve rimanere prigioniera delle mura domestiche. Anche in questo caso, come nei film precedenti, viene rappresentata una tensione tra fratelli, legata però alla questione di genere.

Possiamo pertanto concludere che, in merito al tema trattato, il racconto che i film offrono è soprattutto relativo al bisogno dei soggetti migranti di identificarsi con valori, norme, rappresentazioni del mondo: «constantly producing and reproducing themselves a new through transformation and difference» (Hall, 2003, p. 244). In altri termini, diviene fondamentale sentirsi parte di un gruppo, all'interno del quale essi possano essere accettati e riconosciuti: «un membre au sens de ethnométhodologie, qui se comporte en tant qu'individu compétent de son groupe» (Coulon, 1995, p. 85). Il cinema italiano riesce così a cogliere uno dei temi fondamentali delle scienze sociali che studiano le migrazioni: la centralità dell'appartenenza e dell'identità. Ma la questione resta aperta nel cinema: quale gruppo è possibile per i figli di migranti?

#### **4. Drammi privati, pubbliche questioni: i viaggi del cinema nell'altra miseria dei migranti**

La miseria materiale in cui vivono [i migranti] (condizioni di lavoro, alloggio, sfruttamento in varie forme) è sempre più conosciuta e spesso denunciata. Ma che dire dell'altra miseria, meno visibile ma evidente, quella della solitudine, quella che subiscono nella strada, nella stanza, nel sonno? Non se ne parla mai. Secondo me, i motivi di tale silenzio potrebbero essere due. Il primo risiede nel fatto che è difficile misurare la disperazione in cui devono vivere, dal momento che la sessualità, la repressione sessuale, non tormentano ossessivamente soltanto i lavoratori immigrati. Pertanto, non ci si pone domande; bisogna pur dirlo, ci si è abituati a vedere, a considerare l'immigrato unicamente come forza lavoro in un rapporto di produzione [...]. Il secondo motivo è che per parlare di questa miseria, bisogna conoscerla e non sopporla [...]. Per conoscerla, quando non la si vive, bisogna semplicemente far parlare i principali interessati, gli stessi lavoratori (Ben Jelloun, 1999, pp. 19-21).

Con queste parole si apre uno dei testi più interessanti che la letteratura francofona ci abbia regalato sull'immigrazione: *L'estrema solitudine*, di Tahar Ben Jelloun, poeta, scrittore e giornalista marocchino, da anni residente a Parigi. Il saggio, apparso in Francia nel 1977, pubblicato in Italia solo vent'anni dopo, è un viaggio illuminante nella vita privata, sessuale e sentimentale innanzitutto, degli immigrati maghrebini, ricostruito attraverso le confessioni

raccolte dall'autore durante un anno di lavoro presso un centro di consulenza psicologica e sociale per immigrati.

Il brano riportato si riferisce dunque a un contesto (relativamente) lontano, la Francia di quasi quarant'anni fa, rispetto al quale sicuramente la nostra situazione attuale presenta differenze rilevanti: gli immigrati oggi non sono più solo uomini, ma donne e uomini in quasi egual misura; una parte vive con una famiglia, nuova o ricongiunta; infine, almeno fra gli studiosi e gli operatori sociali, l'importanza che la sfera privata, e i problemi che la concernono, hanno per la vita di queste persone è una consapevolezza, se non raggiunta, certo più diffusa che in passato.

Eppure questa riflessione rimane, a parer di chi scrive, nel suo significato essenziale, di un'attualità vivissima; perché coglie un silenzio, un disinteresse, un non voler vedere, che è forse l'atteggiamento ancora prevalente dei cittadini europei nei confronti dei nuovi conviventi. E che, oggi come ieri, è determinato in parte da una freddezza sociale nei confronti di figure scomode, la cui presenza ci ricorda un'imbarazzante dipendenza; in parte da un'ignoranza che è non conoscenza, ma anche incultura.

Ed è proprio nella richiesta implicita di rompere questo silenzio, di svelare questa miseria immateriale e affettiva, che si è colto un richiamo alla funzione del cinema che stiamo analizzando. Per la sua vocazione a rappresentare la vita privata dei protagonisti, collocandola negli scenari sociali della contemporaneità, il cinema si configura attualmente come uno degli strumenti più idonei a far emergere sulla scena pubblica le condizioni e i drammi privati dei cittadini migranti, i quali, come le cronache spesso ci avvertono, possono deflagrare in conflitti culturali e problemi per l'intera società.