

Editrice Filef Srl

Paola Ducato - Dario Rivarossa



sogno **LAMERICANO**
cine-laboratorio didattico

Paola Ducato - Dario Rivarossa

SOGNO "L'AMERICANO"

Cine-laboratorio didattico

●	PREMESSA INTRODUTTIVA	pag.	2
●	Capitolo 1. STORIA E CINEMA: UN'ATTRAZIONE FATALE	pag.	3
●	Capitolo 2. UNA FONTE "SOSPETTA"	pag.	7
●	Capitolo 3. IL RISCHIO DEI BOMBARDAMENTI VISIVI	pag.	8
●	Capitolo 4. IMMIGRATI NELL'OCCHIO DEI MEDIA	pag.	9
●	Capitolo 5. UNA FINESTRA SU UN FENOMENO DIMENTICATO Obiettivi del progetto cine-storico su emigrazione e immigrazione	pag.	11
●	Capitolo 6. L'UNICO FILM BUONO È QUELLO FATTO BENE	pag.	12
●	Capitolo 7. PROGETTO "CINEMA E STORIA"	pag.	16
	SACCO E VANZETTI di Giuliano Montaldo	pag.	17
	IL CAMMINO DELLA SPERANZA di Pietro Germi	pag.	19
	PANE E CIOCCOLATA di Franco Brusati	pag.	21
	COSÌ RIDEVANO di Gianni Amelio	pag.	23
	L'AMERICA di Gianni Amelio	pag.	28
	PUMMARÒ di Michele Placido	pag.	30
	AFRICA FOR AFRICA	pag.	31
●	Appendice 1. LE IMMAGINI "OGGETTIVE"? LE TROVI NEI CASSETTI	pag.	33
●	Appendice 2. LA DIGNITÀ (LETTERARIA) DELL'EMIGRANTE	pag.	36

PREMESSA INTRODUTTIVA

Questo saggio è il risultato di un lavoro svolto nell'arco di due anni scolastici, 2004-2005 e 2005-2006, con le classi V del Liceo scientifico "Galileo Galilei" di Perugia.

L'attività didattica cine-laboratoriale è stata svolta prevalentemente in orario extracurricolare, per quanto riguarda la visione dei film e la didattizzazione delle sequenze fondamentali. La fase analitico-sintetica dell'attività ha quindi avuto prosecuzione e rilievo in orario curricolare, ed è stata costituita dalla costruzione di percorsi, mappe concettuali, schede di analisi filmica e storica.

Il mio laboratorio massmediatico ha avuto un nucleo progettuale (allegato nelle pagine seguenti) e tuttavia, per molti aspetti, ha costituito un *work in progress* in cui tutti, docente e studenti, sono stati coinvolti in un processo di scoperta, di osservazione e di autonomia rielaborazione.

L'obiettivo disciplinare era finalizzato a conoscere e approfondire una tematica storica quasi assente dai manuali scolastici e pressoché rimossa dalla "memoria collettiva". L'obiettivo educativo si era posto il compito di sensibilizzare gli studenti ad un dialogo con la propria cultura e con altre, costituendo così il primo gradino di un'educazione interculturale.

Di ogni film si forniscono, in questo volume, la scheda storica e quella filmica; ulteriori approfondimenti riguardano solo alcune opere, a titolo esemplificativo.

1. STORIA E CINEMA: UN'ATTRAZIONE FATALE

capitolo

Lo scopo dell'insegnamento della storia è di mettere lo studente in grado di apprendere i valori della vita sociale, di ottenere un'immagine delle forze che favoriscono un'effettiva cooperazione tra gli uomini, favorendo inoltre i caratteri che la promuovono o che la ostacolano.

Per attuare tutto ciò è importante offrire una trattazione dinamica di questa disciplina. La storia, dunque, "serve" ma a che cosa? Non è certo più possibile costruire un'immagine coerente ed unitaria della Storia umana: l'illusione di costruire una storia universale a misura d'Europa, specchio dell'identità culturale dell'Occidente, sembra definitivamente accantonata, perché coesistono visioni diverse e contraddittorie, a testimonianza di nuove identità e di nuovi protagonisti. Non una, ma più "storie" e, non di rado, diverse, se narrate all'interno o all'esterno dei confini nazionali.

Esistono anche storie rimosse dalla coscienza collettiva contemporanea, come quella dell'emigrazione italiana.

Tutto ci parla di storia, ma con modalità e con contenuti differenti. Lo storico francese Marc Ferro, della stessa scuola di Le Goff, inserisce il cinema e, più in generale, tutto il materiale multimediale, tra le nuove fonti storiche, che sarebbero in grado di sottrarre il monopolio interpretativo alla storiografia o ad altri poteri politico-culturali, per compiere una nuova operazione di rielaborazione storica: dal basso. Il cinema è, pertanto, un luogo da studiare anche per gli storici. Ferro, autore tra l'altro lui stesso di documentari (Lenin, la Grande guerra, il Nazismo), ha così contribuito ad alimentare l'idea di una scuola parallela massmediologica, sviluppatasi accanto ed in concomitanza con l'insegnamento istituzionale. A queste diverse modulazioni di linguaggio della storia si sovrappongono le molteplici memorie collettive, ossia una sorta di storiografia non professionale e non scritta, che sfugge sia al controllo istituzionale sia alle suggestioni della cosiddetta contro-storia.

A proposito delle molteplici relazioni tra storia e mass-media, il filosofo Jürgen Habermas poneva in rilievo gli steccati esistenti tra il lavoro storiografico per "addetti ai lavori" e quello portato avanti da cinema, giornali, musei, scuola ed associazioni che concorrerebbero ad un "uso pubblico della storia". Ritengo che in molti, tra

fruitori ed "esperti di storia", si sentano oggi in grado di respingere tale giudizio proprio in considerazione del ruolo rilevante esercitato dai media per raccontarla. "I media come agenti di storia ci restituiscono un versante decisamente positivo dell'uso pubblico della storia, contribuendo ad una democraticizzazione profonda del consumo e della produzione storiografica" (P. Iacchio, *Cinema e storia. Percorsi, immagini testimonianze*, Liguori, 2000, p. 8).

Nel corso del '900 il cinema ha rappresentato la forma espressiva più compiuta, influenzando profondamente tutta la produzione culturale ed attuando uno scambio del tutto particolare tra storici e cineasti. Il cinema cerca di rappresentare la storia vissuta, ma sono gli storici a criticare le pellicole che descrivono avvenimenti passati, e sono ancora gli storici ad essere letti da coloro che girano e sceneggiano questi film (come nota Matteo Sanfilippo, *Historic Park. La storia e il cinema*, Ellei Multimedia, Roma 2004). La consapevolezza del suo ruolo ha permesso al cinema di ottenere un sensibile sviluppo tecnologico, riuscendo ad acquisire un numero sempre crescente di fruitori. Questo spiega diverse cose: innanzitutto il fatto che il cinema venga sempre più spesso sottoposto ad analisi filosofiche, ma c'è di più: il cinema segue costantemente la realtà per esplorarla, per rappresentarla in modo più accattivante e per offrire delle interpretazioni. Da qui l'origine di frizioni sempre crescenti tra cinema e storia.

In questa relazione fra storia e media (tra cui il cinema) gli ambiti sono nettamente distinti: da una parte c'è la storiografia con la sua ricerca ed il suo progetto intellettuale, dall'altra i media con la loro capillarità documentaristica e la capacità informativa. Il cinema, in particolare, ha costruito un rapporto con il mondo riuscendo a mediare gli aspetti opposti del '900. Tra i media, il cinema ha sicuramente l'identità più complessa perché è considerabile, al tempo stesso, sia come medium sia come forma d'arte. Diversi analisti sono stati in grado di prevedere la modernità e la grande potenzialità di osservazione del reale e, in effetti, il XX secolo ha rappresentato l'era del cinema perché "nessuna opera d'arte, nessuna invenzione scientifica o speculazione teorica avrebbe potuto contendere al cinema la capacità di penetrazione della realtà, l'universalità del consenso e la vastità d'azione. Tutto questo da un'unica cassetta di legno di cui un disgraziato, eretto sul trespolo in un oscuro retrobottega, gira la manovella e nella quale si svolge, con un ronzio di arnia, un interminabile nastro di celluloidi seminato di minu-

scole immaginette" (E. Fanetti, *L'occhio del '900*). Se questa bellissima definizione individua già il cinema come medium della modernità, Boleslaw Matuszewski propose la "creazione di un archivio cinematografico dei principali avvenimenti dell'epoca", avente "la capacità storiografica di sottrarre gli eventi storici dall'oblio" (Matteo Sanfilippo, *Historic Park*, cit., p. 11), intuendo così la sostanziale relazione tra cinema e storia.

Una più ampia riflessione dei rapporti tra cinema e storia avviene in Europa negli anni '50 e '60, anche se la cultura ufficiale stenta ancora ad attribuire la cinema la dignità d'arte maggiore. Sarà Marc Bloch, fondatore della rivista "Annales", tra i primi ad attribuire al film un ruolo tutt'altro che marginale grazie alla sua capacità di riflettere sui fenomeni di lunga durata. Tra i collaboratori di "Annales", Ferro ha ulteriormente arricchito la lezione di Bloch affermando che il cinema incrocia la storia quando questa è ancora in fase di svolgimento. Ferro valorizza il ruolo del cinema ma, soprattutto, insieme agli altri media gli attribuisce la funzione di disarcionare il monopolio interpretativo della storia ufficiale:

"(...) nella storia istituzionale, le immagini, i gesti, le canzoni, i film occupano l'ultimo gradino della piramide". Al vertice stanno invece i testi sacri, "documenti unici, espressione del potere: autografi ed editti reali, discorsi, citazioni bibliche o coraniche, giudizi di Marx, Lenin o Mao" (Ferro, *L'histoire sous surveillance*, Parigi 1985, p. 134). Cinema e media si pongono, pertanto, al tempo stesso come strumenti interpretativi ed ambiti della cosiddetta "nuova storia".

Il cinema al tempo stesso comprende ed anticipa le analisi degli storici. Un'analisi culturale del film mostra come la cinematografia rifletta la coscienza storica che la società di una certa epoca assume rispetto ad avvenimenti più o meno lontani nel tempo, e come le regole formali della narrazione uniscano e sedimentino le opere degli storici (Matteo Sanfilippo, *Historic Park*, cit., p. 21). Se il cinema storico non può non contenere i fondamentali nodi storiografici della coscienza storica dell'epoca, sono non di rado gli storici a legittimare il "cinema storico". L'adattamento per il grande schermo del *Nome della rosa* (Jean Jacques Annaud, 1986) ha avuto "l'imprimatur" di due grandi studiosi quali Jacques Le Goff e Jan Claude Schmitt, e non è improbabile che possa essere presto stilato dagli storici un protocollo sulle responsabilità degli studiosi che accettano di lavorare nel cinema.

La legittimazione del film storico come *strumento veicolare per l'insegnamento* fa riportare il nostro discorso sul fondamentale aspetto della verosimiglianza del film storico. Ma tale richiesta è legittima? Alcuni massmediologi non esitano a rispondere in modo negativo. Per quanto realistici e filologicamente ineccepibili, quei film operano infatti una "ri-costruzione" degli eventi che mettono in scena, elaborando la realtà per collocarla all'interno di schemi narrativi che diano un senso agli eventi. Non si tratta di un problema di "falsificazione" dei fatti storici raffigurati, quanto piuttosto del fatto che ogni film costruisce un documento complesso nel quale si proietta un'interpretazione che spesso, per capire il periodo e gli eventi, è ancora più significativa di tanti documenti concreti e "fattuali" usati dagli storici (Iaccio, *Cinema e storia*, cit., p. 9).

Lo storico Sanfilippo, esperto di didattica del cinema, conferma questa impostazione. I film su Gandhi, su Hitler, sull'attentato a Kennedy trattano eventi troppo recenti per essere analizzati secondo quella categoria della verosimiglianza inventata da Alessandro Manzoni per il romanzo storico. Ora, invece, proprio questa categoria è particolarmente importante per lo studio del film storico... La questione della verosimiglianza ha perso progressivamente i caratteri originari di rispetto del vero, e si è trasformata in rispetto dei particolari che definiscono il genere (Sanfilippo, *Historic Park*, cit.).

2. UNA FONTE "SOSPETTA"

Sulla base di quanto detto sinora, che senso ha parlare di film come fonte storica? In che modo lo storico può usare il film come fonte? Prendiamo come esempio un film sugli indiani: può contenere delle utili informazioni storiche? Sì, ma solo parzialmente. Sicuramente sì per quanto riguarda i dati grezzi, i costumi, le pitture, le tende. Il film tuttavia è la sua sceneggiatura, la storia che racconta, l'azione. Da quella storia lo storico può ricavare elementi utili per la sua ricerca? Per esempio sull'epopea degli indiani d'America?

La risposta è più "no" che sì. Il film è un'indubbia fonte storica, utilissima certo, ma per comprendere la società che lo ha prodotto, non quella che viene raffigurata sul set. In questo senso, *Balla coi lupi* ci dice moltissimo sulla società Usa degli anni '90 ma non può dirci molto di oggettivo sugli indiani stessi.

Un film tuttavia contiene sostanzialmente i seguenti aspetti:

- la sensibilità del regista;
- la sensibilità sociale del periodo in cui il film viene elaborato;
- i fondamentali modi storiografici del periodo della sua elaborazione.

Un film, soprattutto se di gran successo, non può non riflettere la percezione della storia di quel momento. Se noi vediamo l'intensissimo *Sacco e Vanzetti* di Montaldo (1970), che ricostruisce la drammatica vicenda umana e processuale dei due anarchici italiani, osserviamo anche tasselli significativi della politica di quel periodo. La ricezione del film di Montaldo appartiene infatti ai primi anni '70 ed al pubblico apparvero piuttosto trasparenti i riferimenti alla cosiddetta "strategia della tensione" e alla drammatica morte dell'anarchico Pinelli. Il film è quindi utilizzabile didatticamente sia per inquadrare la situazione sociale degli anni '20 in America sia per illuminare di riflesso le inquietanti vicende politico-sociali degli anni '60 in Italia.

Se si guardano due film sulla Germania degli anni '30, il primo contestuale all'epoca, il secondo prodotto negli anni '90, ne uscirebbero visioni profondamente diverse. Lo scarto nella produzione di questi due tipi di film ci aiuta a capire quello che è successo tra gli anni '30 e '90.

Il cinema quindi non è, e non può essere, un'asettica macchina del tempo. Ne consegue che l'utilizzo di un film non implica soltanto delle finalità didattiche (documentazione su un'epoca), ma soprattutto un'analisi del lavoro interpretativo che vi è sotteso.



capitolo

3. IL RISCHIO DEI BOMBARDAMENTI VISIVI

Non possiamo certo lamentare carenze nell'ampia struttura informativa che ci circonda: notizie ed immagini a ciclo continuo, svariate trasmissioni di divulgazione scientifica e storica, al punto che mai come in questi ultimi anni è stato registrato tanto interesse nei confronti dei materiali archiviati dell'Istituto Luce.

Tuttavia, una tale rilevanza di flussi informativi non esclude altri rischi, tra cui la possibilità di non scavare sotto la crosta della realtà e degli avvenimenti storici, creando invece degli stereotipi culturali. Le immagini possono essere retoriche e pleonastiche: molti di noi hanno potuto facilmente sperimentare come, durante quel tragico *11 settembre*, le tante ore di bombardamento informativo non abbiano dato nessun sostanziale contributo alle nostre esigenze di verità e di chiarezza. Fra le tante immagini che ci sono scorse davanti, in molti siamo stati colpiti dalla sequenza del ritrovamento di Saddam Hussein nel suo bunker, sottoposto ad una sommaria ed umiliante ispezione da parte dei soldati americani che avevano effettuato il blitz documentato filmicamente. In quell'immagine dell'ex dittatore, lesive della dignità della sua persona, ho visto sintetizzato il vero volto della guerra.

Alcuni reportage della guerra in Iraq sono peraltro riusciti a sottolineare l'irrompere della nuova morte di massa, delle mutazioni più spettacolari del paesaggio fisico. Sulla Guerra del Golfo del '90 un documentario la cui programmazione è stata a lungo ostacolata dalle reti televisive, intitolato "La sindrome del Golfo", affrontava lo scabroso retroscena delle tecnologie impiegate e dei rischi irreversibili su persone ed ambiente fisico.



4. IMMIGRATI NELL'OCCHIO DEI MEDIA

Non sono decisamente tempi facili per una pratica dell'accoglienza e del dialogo con l'"altro". Da una parte, la crisi del Welfare, l'inefficienza dei servizi sociali, le difficoltà dello Stato a rispondere ai bisogni elementari dei cittadini... tutto questo mette in difficoltà quote consistenti di immigrati e di italiani. In quest'area della popolazione italiana possono svilupparsi un diffuso senso di pregiudizio e atteggiamenti di rifiuto. In effetti, secondo un diffuso punto di vista, l'arrivo degli immigrati determinerebbe l'aggravamento delle nostre condizioni di vita.

Alle preoccupazioni ed ai pregiudizi proiettati negli immigrati, ed ulteriormente radicati dopo l'11 settembre, corrisponde in modo radicalmente opposto un errato modo di interpretare l'accoglienza dell'"altro" attraverso lo sradicamento del proprio tessuto culturale. È diventato un caso mediatico di malintesa interculturalità la scuola elementare di Como, dove alcune insegnati hanno deciso di sostituire, nel canto natalizio intonato dai bambini, al nome di *Gesù* quello di *virtù*; così come torna in mente il caso della scuola francese in cui il preside ha spostato l'albero di Natale dall'atrio per relegarlo in un punto nascosto dell'istituto, al fine di non offendere "le differenti concezioni dei tanti studenti immigrati presenti".

Questi due casi li considero emblematicamente riassuntivi di una malintesa interpretazione di accoglienza e di "tolleranza". La società e la scuola multietnica non devono operare omologazione culturale; al contrario, la creazione di una società delle interdipendenze deve partire dalla conoscenza e dal confronto delle rispettive identità. Da anni, in Italia, scuola, centri comunali e preposti all'accoglienza elaborano strategie di "assimilazione" e di integrazione. Per operare una fondamentale differenziazione di queste modalità utilizzo la schematizzazione del sociologo Filtzinger che in campo socio-culturale evidenzia tre tendenze di integrazione:

1. l'assimilazione: un'integrazione possibile per l'immigrato solo a condizione di appiattire i suoi valori su quelli della società in cui risiede, sopprimendo o occultando i propri;
2. la coesistenza: un'integrazione pluralista in cui si conservano i propri valori a prezzo, in taluni casi, della marginalità e dell'esistenza in un ghetto;

capitolo



3. la convivenza da "partner": un'integrazione integrazionista che chiama in causa anche gli autoctoni, in cui ciascuno si sviluppa a partire da ciò che è.¹

Si calcola che gli studenti stranieri di religione musulmana presenti nella scuola italiana di I e II grado siano ad oggi 150.000. Questo dato reale ci pone diversi interrogativi: è giusto creare scuole o classi specifiche, così come da alcuni viene richiesto? È opportuno inserire l'insegnamento della religione islamica nel curriculum scolastico, come in qualche parte d'Europa sta già avvenendo? Questi sono interrogativi che nascono da esperienze di convivenza. La risposta a queste domande può apportare delle soluzioni provvisorie, o costituire dei nuovi modelli di convivenza. L'islam entra in classe e pone interrogativi, sottolineava tra gli altri Giorgio Paolucci, vaticanista del quotidiano *Avvenire* e curatore di un ciclo di trasmissioni radiofoniche sull'educazione interreligiosa², il quale rilevava: "Occorre un progetto educativo che possa essere condiviso".

All'interno di questa prospettiva, il caso del liceo Agnesi di Milano rappresenta una notevole densità problematica per il rapporto delle istituzioni scolastiche con l'islam. Antefatto: alla periferia di Milano nasce una scuola presso la moschea di via Quaranta, collegata a sua volta all'importante moschea e centro culturale di via Jenner. Questi due centri hanno creato un punto di riferimento autonomo, all'interno del quale sono stati attivati dei corsi d'istruzione seguendo i programmi della scuola egiziana, con esami di idoneità a conclusione del ciclo di studio. Nonostante la scuola non avesse ricevuto alcuna autorizzazione ministeriale, si è posto il problema della situazione dei ragazzi che, concluso il ciclo corrispondente all'obbligo scolastico italiano, intendessero proseguire l'iter alle superiori. A tale scopo, per favorire l'integrazione nel tessuto italiano, il preside e il Collegio docenti del liceo Agnesi hanno elaborato un progetto pilota, creando una classe composta esclusivamente da ragazze e ragazzi di fede musulmana.

Tale progetto non ha tuttavia ottenuto il riconoscimento da parte del ministero della Pubblica Istruzione, in quanto lesivo del diritto all'eguaglianza sancito dalla Costituzione. In effetti, l'anomalia dell'esperimento consisteva nel fatto che, nel tentativo di risolvere positivamente la situazione di "ghettizzazione" della scuola di via Quaranta, creava un altro ghetto all'interno della scuola pubblica.

5. UNA FINESTRA SU UN FENOMENO DIMENTICATO

Obiettivi del progetto cine-storico su emigrazione e immigrazione

L'attività laboratoriale continua a costituire una metodologia didattica di cui mi avvalgo nei diversi momenti del percorso formativo. Il laboratorio cine-storico, di cui tratterò, intende aprire una "finestra" su un tema importante ma spesso dimenticato della storia del '900, ossia un secolo di emigrazione italiana.

L'utilizzazione del film come fonte storiografica costituisce la parte preponderante di questo lavoro, anche se vi sono confluiti diversi tipi di fonti. Gli altri strumenti mass-mediologici utilizzati in orario curricolare sono stati: giornali, riviste, spezzoni radiofonici di repertorio, fotografie d'epoca ed immagini odierne. Mi preme sottolineare che l'attività svolta, tanto in orario curricolare quanto extra-curricolare, è stata ricomposta in un quadro didattico ed organizzativo unitario.

Ciò, per molteplici ragioni:

- la realizzazione di un lavoro induttivo in cui la peculiarità delle fonti utilizzate offra una documentazione visiva su una storia quotidiana delle masse;
- l'intento di unire le fonti già note agli storici a "fonti nuove", tutte in grado di fornire delle valide strutture informative;
- l'obiettivo di reintegrare a pieno titolo il lavoro induttivo laboratoriale nell'attività curricolare, cooperando tutti, insegnanti e studenti, ad una ricerca storica;
- l'intenzione di assumere la modalità laboratoriale per realizzare interventi su gruppi di studenti, differenziandone compiti e livelli, finalizzati al consolidamento ed alla personalizzazione degli apprendimenti;³
- l'obiettivo di coinvolgere gli studenti in senso emotivo, percettivo e razionale, facendoli immergere nelle dimensioni del sentire e dell'apprendere, e riconoscendoli come soggetti attivi della ricerca.

Nel corso della trattazione, avrò cura di spiegare tanto le modalità operative quanto le ragioni teoriche che mi hanno indotto ad utilizzare radio e fotografie come fonti storiografiche del tutto peculiari.

5

capitolo

Note

¹ Filtzinger ha elaborato tali categorie a proposito dell'integrazione dei figli di stranieri nelle scuole della Repubblica Federale Tedesca.

² Giorgio Paolucci, "Per un alfabeto dell'educazione interreligiosa", Radio3, h 10.00-11.30, novembre 2005.

6. L'UNICO FILM BUONO È QUELLO FATTO BENE

Sebbene lo scopo di questo libro sia di fornire indicazioni per laboratori di Storia *tramite* il cinema, e non chiavi di lettura sul cinema in quanto tale, tuttavia agli insegnanti può essere utile il possesso di una griglia di lettura filmica, in modo da valutarne con maggiore competenza il valore intrinseco. Del resto, se – come insegnava già McLuhan – il mezzo coincide con il messaggio, presentare agli studenti un film, magari con intenti lodevoli, ma realizzato male, veicolerà l'idea che la cultura è qualcosa di noioso...

N.B. A studiare nel modo più completo e scientifico il linguaggio del cinema è stato il regista russo Eisenstein. Attualmente qualsiasi pellicola USA, per quanto dozzinale, segue le regole; viceversa, molti film cosiddetti intellettuali italiani procedono in modo spontaneistico.

La composizione dell'immagine.

Un buon film è riconoscibile anche "da fermo", cioè osservando i fotogrammi immobili, come fossero quadri. La posizione di un personaggio all'interno dell'ambiente, o la posizione relativa dei personaggi tra loro già deve suggerire ciò che sta accadendo.

Se, per esempio, una coppia in crisi sta facendo colazione insieme, l'inquadratura evidenzierà il tavolo che li tiene separati. Se il personaggio è da solo, fa una bella differenza se si trova al centro dell'inquadratura, o schiacciato in un angolo.

Gli attori.

Un peso enorme, naturalmente, lo ha l'espressività degli attori. Un bravo regista sa trarre il meglio dalle capacità del cast. Il/la protagonista può anche essere antipatico/a: il segreto è che riesca a suscitare empatia, vale a dire un'immedesimazione emotiva tra lui/lei e lo spettatore. Così che lo spettatore arriverà ad approvare le scelte del personaggio, per quanto controverse.

Va ricordato che un film non è la vita, ma una sintesi e un'interpretazione di essa. Nella vita, una persona coerente dall'inizio alla fine suscita ammirazione; in un film, fa uno sgradevole effetto stereotipato.



Note

- ³ Circolare n° 29, prot. 464 del Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca, 5 marzo 2004.

Il ritmo.

Il passaggio da una scena a quella successiva non deve avvenire "per inerzia", ma ogni scena deve mostrare uno sviluppo rispetto a quella precedente, cioè un di-più (in positivo) o un di-meno (in negativo). Ad ogni scena, lo spettatore sente nascere la domanda: "E adesso?".

Un tipico esempio di film mal fatto è quello in cui si vede il protagonista partire in automobile, e ci si fa vedere tutto il percorso in modo puramente pleonastico, senza che il trascorrere delle immagini aggiunga nulla a quanto già sapevamo, e nulla neppure a livello emotivo.

Ecco viceversa un esempio di sequenza ben organizzata, dal film *Amadeus*: Mozart rientra in casa di buon umore (situazione positiva), all'interno vede una figura avvolta in un mantello nero e si spaventa (sviluppo negativo), poi riconosce il padre, sorride e corre ad abbracciarlo (sviluppo positivo).

Infine, il ritmo deve accelerare man mano che la vicenda si avvia alla conclusione. Questa combinazione di passaggi positivo/negativo e velocità crescente tiene lo spettatore incollato alla sedia. Nelle pellicole mediocri, il ritmo invece rimane pressoché uniforme dall'inizio alla fine; il modo per riconoscere questo difetto è assai semplice: si sbadiglia.

Una precisazione.

Contenuti ed emozioni di un film vengono spesso veicolati in modo potente dalla colonna sonora o dai dialoghi. Impossibile dimenticare l'impressione provocata dalle note della *Passione secondo Matteo* di Bach che fa da sfondo costante ad *Accattone* di Pasolini, o l'effetto straniante della musica di Wagner a sfondo sonoro dei bombardamenti in *Il matrimonio di Maria Braun* di Fassbinder.

Tuttavia, il criterio per stabilire se una pellicola è realizzata tecnicamente bene risiede essenzialmente nell'analisi critica delle immagini, a cui è affidato l'80% del significato del film.

La struttura.

Per quanto lungo sia, un film è idealmente suddivisibile in tre atti principali. Se la durata complessiva è di 120 minuti, il primo atto comprenderà i primi 30 minuti, il secondo Atto i

successivi 70 minuti, il terzo atto gli ultimi 20 minuti (se la durata è maggiore o minore, la lunghezza degli atti va aumentata o ridotta in proporzione).

Le svolte più importanti della vicenda accadono alla fine del primo e del secondo atto. Anzi, la svolta del 100° minuto (fine del secondo atto) è quella fondamentale, da cui dipende l'intero finale, e quindi l'intero significato del film. Essa è detta il momento di "crisi", in cui il protagonista si trova a dover prendere la decisione più difficile.

Per esempio, nel film *Nikita* di Besson, il momento della crisi arriva quando l'agente segreta Nikita assiste alla scena in cui un uomo, presumibilmente morto, viene cosparso di acido per cancellare ogni traccia... ma è ancora vivo, e comincia a dimenarsi...

Anche il passaggio da un atto all'altro è segnato dall'evoluzione di positivo/negativo già accennato per il passaggio da una scena all'altra. Se il primo atto si chiude su una situazione positiva, il secondo dovrà culminare su una negativa, oppure ancora più positiva. *Chinatown* di Polanski passa invece da una situazione negativa (omicidio) a una più negativa (l'omicidio serviva a coprire l'incesto di un padre con la figlia) a una negativissima (incesto con la figlia della figlia).

In ogni caso, una semplice alternanza positivo/negativo non è sufficiente; il crescendo finale deve strutturarsi in maniera sempre più stringente, come una trappola che si chiude, fino a portare a una situazione ben definita, positiva o negativa che sia. I finali "aperti", che lasciano tutto nell'ambiguità, richiedono un'arte estremamente difficile; spesso risultano essere una facile scappatoia.

I livelli.

La storia raccontata dal film può svolgersi a tre livelli:

- extrapersonale, quando i personaggi agiscono semplicemente in base al loro ruolo. P. es., il poliziotto insegue il rapinatore, il bravo ragazzo s'innamora della brava ragazza;
- interpersonale, quando subentra un rapporto che va al di là del ruolo. P. es., se il poliziotto e il rapinatore, oltre a combattersi insultarsi ecc., cominciano a comprendere uno le ragioni dell'altro, a mettere in dubbio il proprio operato,

compiendo gesti diversi da quelli "del mestiere";

- intrapersonale, quando l'evoluzione avviene a livello psicologico all'interno del soggetto stesso. Si tratta del livello più difficile da realizzare cinematograficamente. P. es. il recente *Paradise now*, dedicato alle ultime 24 ore di un kamikaze palestinese.

Regola aurea.

"Date agli spettatori ciò che si aspettano, ma *non come se lo aspettano*".

Immigrazione.

Relativamente al cine-laboratorio su immigrazione ed emigrazione, partendo dai criteri su elencati, si può dedicare un'attenzione specifica al punto di vista scelto dal regista per affrontare tale complessa tematica:

- economico, il problema è guadagnare abbastanza per sopravvivere;
- culturale, il problema è lo scontro tra mentalità diverse (vedi *Pane e cioccolata*);
- interpersonale, il problema tocca i rapporti umani profondi (vedi *Così ridevano*);
- ecc.

7. PROGETTO "CINEMA E STORIA"

ANNO SCOLASTICO:

2005-06

TEMA:

Emigrazione/immigrazione

DESTINATARI:

Studenti delle classi V

FILM IN PROGRAMMAZIONE:

Il cammino della speranza di P. Germi

Pane e cioccolata di F. Brusati

Così ridevano di G. Amelio

Sacco e Vanzetti di G. Montaldo

Pummarò di M. Placido

L'America di G. Amelio



capitolo

Il laboratorio cine-storico prevede uno svolgimento prevalentemente extracurricolare (20 ore complessive), costituendo tuttavia una metodologia che ricomprende, in modo unitario, l'attività e i contenuti curricolari. La selezione cinematografica alterna generi e prospettive: la commedia dolce-amara di Brusati, il dramma dell'emigrazione a lieto fine nel *Cammino della speranza*, film duri e pessimistici come *Pummarò* e *Così ridevano*, l'affresco spietato della corruzione dei faccendieri italiani in Albania in *L'America*.

MODALITÀ OPERATIVE

utilizzo del film come "fonte" storiografica, in orario extracurricolare. Utilizzazione di altri mass-media in orario curricolare: spezzoni radiofonici di repertorio, giornali, riviste, fotografie d'epoca ed immagini odierne.

OBIETTIVI DIDATTICI

offrire una prospettiva cinematografica su un secolo di emigrazione italiana. L'Italia è da alcuni anni terra d'approdo dell'immigrazione e, pertanto, l'itinerario della memoria sul nostro recente passato intende ricongiungersi all'attuale fenomeno dell'immigrazione.

OBIETTIVI EDUCATIVI

questo tema intende coinvolgere gli studenti facendoli immergere nelle dimensioni del sentire, dell'appartenere, riconoscendoci come bisognosi di scambi. Questo elemento ritengo possa essere considerato il primo gradino di un'educazione interculturale.

SACCO E VANZETTI

Regia: Giuliano Montaldo
Produzione: Italia-Francia 1971

SCHEDE STORICA

- 1) Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti emigrano negli Stati Uniti nel periodo giolittiano. In quale contesto politico, e perché, avviene la grande fase migratoria italiana di quel periodo?
- 2) In che periodo e per quali cause avviene la rapida politicizzazione di larghe masse di lavoratori immigrati?
- 3) Quale politica intraprende il presidente repubblicano Calvin Coolidge nei confronti dell'immigrazione italiana?
- 4) Il film fa riferimento all'allora ministro della Giustizia, Palmer. Qual era la sua politica durante quella delicata fase storica degli USA?
- 5) Prescindendo dall'appartenenza ideologica dei due protagonisti, quali pregiudizi proietta l'America di quegli anni sulla comunità italiana?
- 6) Il film di Montaldo, del 1971, compie un'accurata ricostruzione storica del caso processuale dei due anarchici italiani, proiettando al tempo stesso delle ombre inquietanti sulla scottante attualità politica italiana della seconda metà degli anni '60.
A quali vicende giudiziarie fanno allusione alcune sequenze del film?
- 7) Quali immagini di repertorio vengono inserite nel film?
- 8) Quando e da quale personaggio politico americano è stato riaperto il caso Sacco e Vanzetti? Perché è stato riconosciuto l'errore giudiziario?
- 9) Ritieni che il caso Sacco e Vanzetti sia definibile come semplice errore giudiziario?
- 10) Nella parte conclusiva del documento intitolato "Quando gli italiani facevano paura", si fa riferimento al caso di Sacco e Vanzetti. Quali precedenti casi di cronaca nera erano avvenuti nell'America degli anni '20?
- 11) Nel testo sopra citato si fa riferimento al "tirannicidio" perpetrato dall'anarchico Gaetano Bresci. Quando è avvenuto e per quali cause?
- 12) Il giornalista Giannantonio Stella tratteggia una sintesi della storia degli anarchici emigrati; nei confronti dei lavoratori italiani all'estero pesavano delle accuse "contraddittorie", così come viene sottolineato dall'autore del testo. Di quali accuse si trattava e da che cosa erano motivate?

SCHEDA FILMICA

- 1) Con quale drammatica sequenza inizia il film?
- 2) Nelle prime scene si fa esplicito riferimento ad attentati anarchici. Quali obiettivi avevano e contro chi erano diretti?
- 3) Qual è il capo d'imputazione contro gli accusati Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti?
- 4) In quali anni inizia e si conclude la drammatica vicenda giudiziaria dei due lavoratori italiani?
- 5) Individua le diverse fasi attraverso cui l'avvocato della difesa Moore smantella la fragile linea accusatoria.
- 6) Come si difendono i due protagonisti dalle accuse?
- 7) Sacco e Vanzetti si proclameranno sempre innocenti. Parallelamente alla rapina a mano armata, in quale modo il film ricostruisce le vicende dei protagonisti?
- 8) Poco prima dell'esecuzione, Bartolomeo Vanzetti espone una forte requisitoria a propria auto-difesa. Quali sono i punti più salienti del suo discorso?
- 9) Il regista inserisce nella struttura filmica delle immagini di repertorio. A cosa si riferiscono?
- 10) Il regista fa la scelta del bianco e nero per le ultime sequenze filmiche. Perché ritieni sia stata fatta tale operazione?

appunti

IL CAMMINO DELLA SPERANZA

Regia: Pietro Germi
 Produzione: Italia 1950
 Note: Orso d'argento a Berlino

SCHEDA STORICA

- 1) In quale periodo sono registrabili i più massicci flussi migratori italiani?
- 2) Verso quali Paesi europei si dirigono i primi flussi migratori "temporanei"?
- 3) Nel film i protagonisti tentano di emigrare in Francia. Quando comincia la grande emigrazione italiana verso la Francia e la Germania?
- 4) Nel film spiccano delle forti figure femminili, decise a seguire i propri uomini tra fatiche e difficoltà. Quando iniziano i primi marcati flussi emigratori femminili? Verso quali Paesi e con quali mansioni?
- 5) La mobilità femminile ha origini ancora precedenti rispetto all'avvio dell'emigrazione transoceanica. Quali mansioni svolgevano le donne?
- 6) Nella parte iniziale del film risalta la figura di un ingaggiatore di emigranti, dai tratti particolarmente cinici e sgradevoli. Esistevano veramente i famosi "ingaggiatori di emigranti"? Il loro compito era sostenuto da appoggi istituzionali?
- 7) Nel documento intitolato *Ultima stazione Bardonecchia* si fa riferimento agli anni dell'emigrazione clandestina italiana: in quali anni avviene questo fenomeno? Con quali provvedimenti da parte del governo francese?
- 8) Nel film vi è un personaggio che assicura ai minatori il sicuro traguardo verso la Francia. L'esito sarà assai diverso. Questa figura presenta molte analogie con gli "scafisti" odierni. Ricordi alcuni recenti episodi di cronaca su questi drammatici "viaggi della speranza"?
- 9) La profonda e rapida trasformazione industriale del secondo dopoguerra è la causa di una nuova ed imponente fase migratoria italiana. Ritieni che questa trasformazione economico-produttiva determini dei cambiamenti nelle scelte delle direttrici o nelle modalità dell'emigrazione?
- 10) Esistevano delle reti di accoglienza per i connazionali italiani immigrati?

SCHEDA FILMICA

- 1) Il film ci racconta di ex minatori che si trasformano in emigranti clandestini. Chi sono?
- 2) Da quale paese della Sicilia provengono?
- 3) Con quali motivazioni vengono convinti a partire come clandestini?
- 4) Chi è Barbara e quale trasformazione compie nel corso della storia?

- 5) Il personaggio che aveva convinto gli ex minatori e le loro famiglie a partire come clandestini per la Francia non manterrà la promessa. Fin dove vengono trasportati i clandestini siciliani?
- 6) Chi è Saro Cammaruta?
- 7) Gli emigranti clandestini e la loro guida vengono bloccati. Che cosa viene tassativamente richiesto dalla Questura centrale di Roma?
- 8) I clandestini decidono di proseguire il viaggio verso la Francia. Nelle campagne emiliane trovano da lavorare per una settimana nei poderi di un proprietario terriero. Questo farà nascere delle conflittualità con gli altri lavoratori. Qual è la causa?
- 9) Chi è Vanni? Quali sono le ragioni della sua clandestinità e della fuga verso la Francia?
- 10) Perché avviene uno scontro tra Saro e Vanni?
- 11) Come riescono i protagonisti a superare il valico francese?

ULTERIORI SPUNTI DI DIBATTITO

- 1) Il fenomeno delle rivolte nelle banlieues di Parigi fa emergere drammaticamente i nodi irrisolti dell'emigrazione indiretta. Possiedi delle informazioni a riguardo?
- 2) Le fonti massmediologiche ci hanno proposto due diversi modelli di integrazione, per gli immigrati inseriti nella realtà lavorativa europea: ossia il modello francese e quello inglese. Come valuti questi due modelli di integrazione. Cosa ritieni debbano realizzare delle efficaci politiche di integrazione?
- 3) Ritieni che le rivolte dei giovani maghrebini nelle periferie parigine abbiano degli elementi comuni con le proteste dei quartieri neri, nelle metropoli americane di quarant'anni fa?

appunti

PANE E CIOCCOLATA

Regia: Franco Brusati
Produzione: Italia 1973

SCHEDA STORICA

- 1) Quando ebbe inizio l'emigrazione italiana in Svizzera, e perché?
- 2) Raccogli delle informazioni essenziali sui modi con cui il Governo svizzero regolamentò il flusso migratorio dall'Italia, e sulle leggi emanate contro l'immigrazione clandestina.
- 3) Nella seconda metà degli anni '60, in Svizzera sono comparsi movimenti politici dal forte carattere xenofobo. Raccogli delle informazioni al riguardo.
- 4) Nel testo intitolato "Il cammino senza speranza" vengono chiarite le condizioni di ingresso, richieste dal governo elvetico per gli emigranti italiani. Quali sono?
- 5) Cosa rappresenta la stazione ferroviaria di Chiasso per l'emigrazione italiana diretta in Svizzera?
- 6) Individua nel testo sopra citato le cifre della manodopera italiana stabilmente insediata in Svizzera, e di quella stagionale.
- 7) 30 agosto 1965: seicentomila metri cubi di ghiaccio travolgono ottatotto lavoratori. Ricostruisci la tragedia di Mattmark.
- 8) Dai testi si evince la posizione della lobby industriale svizzera nei confronti della manodopera straniera. Era favorevole o sfavorevole?
- 9) Schwarzenbach ha dominato la scena politica negli anni '70 con una raffica di referendum. Che tipo di campagna politica ha condotto e quale obiettivo contenevano i suoi referendum?
- 10) Perché Schwarzenbach voleva ridurre il numero dei lavoratori stranieri in Svizzera ?
- 11) Quali sono stati gli anni del boom economico in Italia? In quali settori industriali? Che genere di nuovi consumi ha stimolato?
- 12) Lo sviluppo del Nord-ovest italiano ha accentuato la distanza nello sviluppo tra Nord e Sud. Raccogli qualche informazione sulle prime inchieste giornalistiche dell'epoca, su tale argomento.
- 13) Per quale motivo il periodo del boom economico italiano è stato presto seguito da un periodo di stagnazione?
- 14) Il film *Pane e cioccolata* di Brusati è del 1974, e rappresenta un'indubbia riflessione critica sulle promesse disattese del boom economico. Ritieni che gli anni Settanta siano stati un momento di profondo cambiamento sociale e valoriale della società italiana? Perché?

SCHEDE FILMICA

- 1) Nella sequenza iniziale, il regista tratteggia col puro ausilio delle immagini e dei suoni la percezione di non-integrazione del protagonista. In che modo?
- 2) Chi è Giovannino (Nino) Garofoli, e perché si trova in Svizzera?
- 3) Perché viene privato del permesso di soggiorno?
- 4) Che cosa decide di fare per non essere rispedito in Italia, cioè per non perdere il lavoro in Svizzera?
- 5) Nino viene assunto da un industriale italiano. Quali sfortunati avvenimenti gli accadranno?
- 6) Il protagonista decide di operare una trasformazione sul proprio aspetto, tentando di farsi passare per svizzero. Come viene smascherato?
- 7) Nel film viene evidenziata la figura di una giovane donna greca, con un figlio. Perché si trova in Svizzera, e in che condizioni vive con il suo bambino?
- 8) Durante il suo difficoltoso peregrinare, il protagonista viene accolto in un dormitorio di operai italiani. Che cosa accade? Qual è la presa di coscienza conclusiva dei protagonisti?
- 9) Ritieni che Nino tenti degli approcci amichevoli con gli svizzeri che incontra? Con quali modalità e con quali esiti?
- 10) Nino ha una breve e curiosa esperienza lavorativa, insieme ad altri italiani, in un pollaio. Perché? Quali comportamenti osserva negli altri emigranti?
- 11) Il protagonista diventa testimone di un omicidio. Come si conclude la vicenda? Che atteggiamento ha la polizia nei suoi confronti?
- 12) La comunità italiana vive in Svizzera in un'indubbia condizione di emarginazione. Attraverso quali episodi ritieni che venga messa in luce dal regista?
- 13) Nell'ambito del puro linguaggio filmico, indica le immagini con cui il regista sottolinea la percezione di alterità con cui gli emigranti italiani guardano gli svizzeri.
- 14) Nino ha un rapporto controverso con la propria stessa italianità. Attraverso quali battute di dialogo emerge problematicamente questo aspetto?
- 15) La decisione di tornare in Italia è frutto di uno stato d'animo altrettanto controverso e combattuto. Che esito ha tale decisione?
- 16) Ritieni che il regista mostri una trasformazione del protagonista? Se sì, in che modo? Se no, perché?

COSÌ RIDEVANO

Regia: Gianni Amelio
Produzione: Italia 1998
Note: Leone d'oro a Venezia

SCHEDA STORICA

- 1) In che periodo è nata e con quale significato viene usata l'espressione "questione meridionale"?
- 2) Chi erano i "meridionalisti" di fine '800 e quali provvedimenti richiedevano per il Mezzogiorno?
- 3) Giovanni Giolitti venne definito dal socialista Salvemini "ministro della malavita".
A quale tipo di politica si riferisce questa valutazione storica?
- 4) Quando nacque la Cassa del Mezzogiorno, e con quali obiettivi?
- 5) Quali limiti operativi hanno caratterizzato l'attività della Cassa per il Mezzogiorno?
- 6) Quali sono state le fasi fondamentali dell'emigrazione italiana? Quali sono state le fondamentali direttrici di questa emigrazione?
- 7) Quale trasformazione hanno subito le strutture produttive internazionali tra il 1870 e il 1910?
- 8) Tale trasformazione del contesto internazionale ha modificato la tipologia dell'emigrante italiano?
- 9) Quali sono stati gli anni dell'emigrazione dal Mezzogiorno al Nord del nostro Paese?

SCHEDA FILMICA

- 1) Dove e in quale periodo avviene l'ambientazione iniziale del film? Attraverso quali anni si snoda la vicenda?
- 2) Chi sono e che attività svolgono i protagonisti?
- 3) Quali sono le zone di provenienza degli emigrati presenti nel film?
- 4) Quale immagine ha Giovanni del fratello Pietro e della vita che conduce?
- 5) Attraverso quali diverse fasi Giovanni scopre la vita "parallela" di suo fratello?
- 6) Quali segni di esplicita emarginazione nei confronti degli emigrati meridionali ci vengono presentati?
- 7) Oltre Pietro, vi sono altri personaggi la cui vita subisce un percorso diverso da quello tipico dell'emigrante al Nord?
- 8) A quali lavori si adatta Giovanni a Torino?
- 9) Nello sfondo della vicenda emerge una progressiva coscientizzazione operaia. In che periodo e in quali forme si organizza?
- 10) Che cosa interviene a sconvolgere definitivamente la vita di Pietro?
- 11) Che cosa accade durante il pranzo nuziale di Giovanni?
- 12) Nel film, Pietro cerca di condurre una vita borghese e si vergogna del fratello e degli altri emigranti meridionali a lui simili. Pensi che possa nascere un'inquietudine dell'identità, nella condizione di emigrante?

STRUTTURA NARRATIVA

Il film è ambientato nella Torino degli anni '50 e occupa un arco di tempo di sei anni. Le vicende vengono narrate attraverso sei giornate, una sola giornata l'anno: 20 gennaio 1958; 7 febbraio 1959; 10 ottobre 1960; 7 aprile 1961; 29 giugno 1962; e domenica 5 luglio 1964.

L'ambientazione iniziale è quella della stazione di Torino, in uno scenario di arrivi e partenze per tantissimi emigrati. I due protagonisti sono Giovanni e Pietro, due fratelli siciliani della provincia di Catania, emigrati a Torino in cerca di quel lavoro che al Sud manca. Il fratello maggiore, Giovanni, è analfabeta, ma coltiva il progetto ambizioso di vedere Pietro diplomato per diventare maestro elementare. Per mantenere il fratello agli studi si adatta a qualsiasi lavoro, anche gravoso, basso e mal pagato. Pietro, invece, non è interessato agli studi, è uno studente svogliato che spesso non va a scuola, all'insaputa di Giovanni. Tra i due, quindi, si instaura un rapporto sulla scia di quello gerarchico tra padre e figlio: il maggiore decide il futuro del fratello minore poiché lo mantiene economicamente.

Gli immigrati che arrivano numerosi nel capoluogo piemontese sono tutti uomini del Sud. La stazione ferroviaria, scenario con cui si apre il film, si presenta subito come un viavai di calabresi, pugliesi e soprattutto siciliani. Ad esempio, nelle prime scene troviamo Pietro che parla del fratello con un uomo di Foggia; o Giovanni, inquadrato mentre sta lavorando con un uomo di Catanzaro. Un tratto caratteristico del film è infatti il "dialetto", la lingua siciliana che caratterizza tutti i discorsi dei due protagonisti e degli altri immigrati. Nel corso dello svolgersi degli eventi comparirà un uomo che sottolineerà l'importanza di parlare piemontese se ci si vuol fare rispettare.

Giovanni crede che Pietro sia uno studente bravo e volenteroso, interessato agli studi e a diventare un buon maestro. In verità la situazione è diametralmente opposta, ma il maggiore non riesce a cogliere la realtà dei fatti e ad accorgersi che Pietro marina la scuola. Già nel momento in cui Giovanni arriva alla stazione di Torino, non vedendo il fratello (che infatti si è nascosto) pensa che sia a scuola, e più volte nel corso del film esalterà la sua intelligenza con espressioni del tipo: "È bravo", "c'ha la testa". Nel giorno dei colloqui degli insegnanti con i genitori, dal canto suo, Pietro, non volendo deludere il fratello, corrompe un bidello affinché si spacci per un docente di Lettere, e ne parli come del primo della classe.

Le diverse fasi con cui Giovanni scopre la vita parallela del fratello sono disposte in crescendo. Quando una mattina torna a casa e trova Pietro a letto a dormire, continua a sforzarsi di credere che il ragazzo sia un bravo allievo. Capirà che il suo fratello non è realmente interessato allo studio soltanto più avanti, nella scena successiva ambientata al ristorante, quando Pietro butta a terra i libri e afferma di non voler più andare a scuola per andare invece a lavorare. Il fratello maggiore lo rimprovera: "Non lo fare più! Sai cosa significa faticare?". Pietro se ne va; nel periodo della sua scomparsa, Giovanni si reca a scuola per portargli i libri nella convinzione di trovarlo. Ritorna però deluso e capisce solo in quel momento la vita parallela di Pietro. Continua però ad alimentare la speranza di incontrarlo, gira sempre con i libri e ripete: "Pietro non mi scrive e io non so leggere". I due si trovano poi a viaggiare sullo stesso pulman, uno davanti l'altro dietro, senza però vedersi: tale è la distanza tra le loro due vite.

Numerosi sono i segni di esplicita emarginazione evidenziati dal film. Fin dall'inizio vediamo che

gli emigranti sono praticamente abbandonati a se stessi nel momento in cui arrivano a Torino, non sanno neanche dove andare. Un uomo di Foggia chiede informazioni allo stesso Pietro sulla strada da prendere per trovare la sua abitazione. Successivamente un uomo sottolinea l'importanza di parlare torinese "se ti vuoi far rispettare"; mentre un altro personaggio, al momento di accordarsi con gli altri emigranti circa l'abitazione in una stessa casa, esterna la necessità di aiutarsi tra di loro perché sono tutti amici. Un altro episodio, maggiormente chiarificatore della diversità tra i due fratelli e tra le loro aspirazioni, è rintracciabile nella sequenza del ristorante. Pietro, elegantemente vestito, si appresta a ordinare la cena quando sopraggiunge Giovanni, al cui ingresso un cameriere, seccato per il suo aspetto male in arnese, si affretta a sbatterlo fuori. Giovanni esce così dal locale, e Pietro lo segue, in un tardivo ma immediato impulso di pentimento. Tuttavia, il sentimento di Pietro è effimero, e senza risvolti concreti: la sua doppia vita di pseudo-studente mantenuto dal fratello prosegue, finché non verrà scoperto.

Durante il film vengono accennate vicende anche degli altri emigranti. Tra questi un carabiniere, vecchio amico d'infanzia di Pietro e Giovanni, incontrato da quest'ultimo quando viene arrestato. L'uomo è riuscito ad evitare il rischio di finire nel giro della delinquenza, mantenendosi onesto. Altro esempio significativo è il cugino dei protagonisti, operaio di fabbrica serio e laborioso. Del tutto diverso è invece la storia di Lucia, la figlia dello scarpaio del paese di Pietro e Giovanni: contrariamente a quanto aveva raccontato, la giovane non fa la cameriera ma la prostituta, e rimane incinta.

All'epoca Torino è una città dura e refrattaria nei confronti degli immigrati, profondamente intrisa di pregiudizi e di ostilità. Giovanni tuttavia vi si adatta prestandosi ad ogni lavoro, pur di vedere il fratello laureato. È pronto a tutto: lo accudisce con premura occupandosi di persona della sua crescita e formazione, e accettando ogni impiego, anche il più basso, gravoso e mal remunerato. Dopo molti sacrifici trova lavoro come spazzino, poi come muratore, inserendosi faticosamente nel giro degli altri immigrati. Pian piano comincia a farsi conoscere, cresce professionalmente, e da affittacamere viene a capo di un'impresa che regola il traffico dei lavoratori del Sud immigrati a Torino, procurando lavoro ai nuovi immigrati. Il film si concluderà con un Giovanni ormai dalla posizione ben definita, sposato, sereno, benestante.

La presa di coscienza di Giovanni sulla vera vita del fratello avviene per gradi, attraverso una serie di episodi. Il più significativo a questo proposito è il momento in cui Giovanni aspetta invano il fratello a scuola e arriva alla consapevolezza che Pietro è scomparso. Camminando lungo la strada comincia a parlare tra sé come se il fratello fosse con lui e lo stesse ascoltando. La consapevolezza che ha della vera vita di Pietro traspare da domande innocenti come: "Che fai? Cosa combini tutto il giorno? Mangi? Ti ho tanto cercato... Forse ti ho fatto qualcosa di male? Non lo so. Forse. Non l'ho capito... Quando torni non ti domando niente... Ti voglio bene". Successivamente dice ad un amico: "I figli, quando imparano a camminare, ti lasciano". Ora Giovanni capisce quanto grande sia il distacco da Pietro: una relazione che, da parte sua, non è mai stata fraterna ma genitoriale.

Nel film, infine, è presente una scena che riassume la coscientizzazione operaia: mentre Giovanni cammina per strada, alle sue spalle un gruppo di lavoratori protesta in piazza cantando *Bandiera rossa*. Gli operai sono arrivati alla piena consapevolezza della loro condizione: dai loro gesti si percepiscono il disorientamento e la speranza delusa di arricchirsi e avere una vita più degna

nelle grandi città del Nord. Organizzano così scioperi, manifestazioni, tumulti per far sentire la loro voce. Una sera, mentre i due fratelli sono insieme, Giovanni si allontana per parlare con un uomo e dice a Pietro di andare a casa, perché ha una cosa da sbrigare. Ma Pietro lo segue e li vede azzuffarsi. Quando li raggiunge, è ormai troppo tardi: l'uomo è a terra morto, e Giovanni – che lui vede di spalle – tiene un coltello in mano. Da questo momento in poi la vita di Pietro cambia definitivamente. Il fratello minore, in un estremo slancio di riconoscenza all'amore del fratello, si assume la responsabilità dell'accaduto, viene arrestato per omicidio e rinchiuso in carcere minorile.

I due fratelli si rivedono due anni più tardi (domenica 5 luglio 1964) in occasione del battesimo del figlio di Giovanni. Durante il pranzo, l'educatore vigilante che accompagna Pietro spiega a Giovanni il profondo disagio psichico e l'incapacità di comunicare che attanagliano il giovane, ancora rinchiuso in carcere. Pietro si ritrova a stare in disparte, lontano dagli altri; nonostante Giovanni tenti di avvicinarsi a lui e parlargli, è chiaro ormai che un dialogo tra i due è impossibile, e niente più può ricostruire il loro rapporto.

ANALISI DELLE FONDAMENTALI MACROSEQUENZE

Il film si presenta suddiviso in *sei grandi macrosequenze*, ognuna individuata da un sottotitolo e circoscritta ad una sola giornata. Questa scansione fa sì che la storia sia piuttosto frammentaria, non proceda con linearità. Infatti, seguendo le vicende dei personaggi per una sola giornata all'anno, porta a perdere di vista certi collegamenti e le relazioni di causa-effetto.

Nella **prima sequenza** (20 gennaio 1958: **ARRIVI**) la scena più importante è quella iniziale, quella dell'arrivo di Giovanni alla stazione. Pietro si nasconde per non farsi vedere: è chiaro così fin dall'inizio quel clima di incomunicabilità presente tra i fratelli che subirà, nel corso della vicenda, un crescendo. Qui vengono presentati anche vari personaggi di ruolo marginale. Alcuni tra quelli che arrivano sul treno insieme a Giovanni, ad esempio, si ritrovano di fronte una saracinesca chiusa, che invece avrebbe dovuto costituire per loro una possibilità di lavoro (probabilmente un'impresa fallita, chissà da quanto). La maggior parte degli emigranti si trova in condizione di sfruttamento, sia perché condannata a fare i lavori più umili, sia per l'ignoranza e la "mala-informazione" che li contraddistinguono.

Il titolo **INGANNI** della **seconda sequenza**, datata 7 febbraio 1959, è chiarificatore del rapporto tra Pietro e Giovanni. Il primo corrompe un bidello affinché finga di essere il professore di Lettere, il secondo manda un altro uomo, elegante e di bell'aspetto, a parlare con il docente per non far fare brutta figura al fratello.

Nella **terza sequenza** (10 ottobre 1960) emerge la tematica dei **SOLDI**. In una prima scena è presente Giovanni che parla con un altro uomo, durante il lavoro, del prezzo dei libri che è salito da 1.200 lire a 1.500; con questa cifra, dice, si riesce a comprare pane per tre giorni. L'episodio fornisce uno dei tanti esempi del dramma collettivo degli emigranti: la storia di Pietro e Giovanni è emblematica della condizione di un'intera società negli anni '50, con la speranza di guadagnare e di vivere in modo dignitoso. Nella scena successiva, Pietro ruba in pulman, per pagare la cena a sé e al fratello. La scena del ristorante è chiarificatrice della relazione tra i due. Il loro non è il tipico rapporto tra

fratelli, assomiglia piuttosto a quello padre-figlio. Il maggiore decide il futuro di Pietro (vuole che diventi maestro), lo ammonisce quando getta i libri a terra, assume una posizione autoritaria perché lo mantiene economicamente. In virtù di questa specie di "ricatto", il minore è costretto a fare quello che l'altro vuole, senza poter scegliere autonomamente del suo futuro. Il fatto che Giovanni si dimentichi che quel giorno cadeva il 16° compleanno di Pietro evidenzia come lui sia così preoccupato per la situazione economica da non prestare attenzione a cose ben più importanti.

Quarta sequenza: 7 aprile 1961, **LETTERE**. Pietro è scomparso; Giovanni lo aspetta invano a scuola per dargli i suoi libri, ma viene arrestato. Nel suo "monologo", nel quale immagina di rivolgersi a Pietro, emerge la delusione di non essere riuscito a portare a termine il compito di prendersi cura del fratello. È un "padre", anche se gli mancano l'autorevolezza, il senso di responsabilità e la forza di imporsi. Questa scena è particolarmente interessante perché mostra la presa di coscienza sul dramma dell'incomunicabilità che lo lega a Pietro. Lo stesso Giovanni dirà poi: "Pietro non mi scrive ed io non so leggere"; il loro rapporto è ormai irrecuperabile.

All'interno della **quinta sequenza** (29 giugno 1962, **SANGUE**) sono da sottolineare due episodi. Il primo è quello in cui il fratello minore va a cercare Giovanni presso la cooperativa di cui lui stesso è presidente. Questa scena ci mostra come, nel corso degli eventi, la storia di questi emigranti possa essere vista da due prospettive diverse: da una parte, uomini che hanno faticosamente conquistato una condizione piccolo-borghese; dall'altra, uomini che non sono riusciti a costruire nulla. Il secondo episodio è quello più tragico, con l'assassinio dell'uomo con cui Giovanni ha avuto un alterco. Dopo il drammatico gesto Giovanni, sconvolto, continua a brandire il coltello insanguinato, ma sarà Pietro, sacrificandosi per Giovanni e costituendosi al posto suo, a dargli una lezione di vita, pagando il prezzo più alto. Questa immagine ci mostra come, nella vita, il sacrificio sia legato a dei compromessi, necessari se si vogliono vedere realizzati i propri obiettivi.

L'**ultima sequenza**, **FAMIGLIE**, si svolge domenica 5 luglio 1964. Già dall'inizio, quando Pietro guida per Torino una famiglia di emigranti foggiani, possiamo notare alcune manifestazioni di discriminazione (anche da parte dello stesso Pietro): sono totalmente abbandonati a loro stessi, senza precisa meta o indicazioni appropriate. Nel prosieguo del film, possiamo citare vari altri episodi: il trattamento che riceve Giovanni al momento del pagamento dopo il primo lavoro, totalmente differente da quello riservato all'amico che si finge torinese; il discorso di quest'ultimo quando affitta i letti ai nuovi emigranti (i torinesi affiggono alle case il cartello "Affittasi, tranne a meridionali"). Alla stazione dove è ambientata la scena iniziale e finale – proponendo, a mio avviso, una sorta di circolarità – l'educatore carcerario chiede a Giovanni come Pietro possa aver ucciso una persona. Il fratello maggiore risponde: "Non lo sai che cosa significa voler bene. Avrebbe fatto qualsiasi cosa per me". Poi, quando Pietro se ne va, lui corre dietro il treno. Questa è l'ultima immagine che ci viene restituita del forte legame affettivo tra fratelli, nonostante l'amarezza di un passato e di una comunicazione non recuperabili.

LAMERICA

Regia: Gianni Amelio
 Produzione: Italia-Francia 1994

SCHEDA STORICA

- 1) Quali sono stati gli anni del cosiddetto miracolo economico italiano?
- 2) Quali fenomeni e quali trasformazioni sociali ha originato?
- 3) Che caratteristiche hanno avuto la grande migrazione interna e la rapida urbanizzazione italiana?
- 4) La decade degli anni '90 del XX secolo è stata caratterizzata da nuovi fenomeni sociali, tra cui quello dell'immigrazione clandestina dai continenti più poveri e dall'Europa dell'Est. La risposta istituzionale, con la legge Martelli del 1990, quale funzione ha avuto?
- 5) La crisi del regime comunista in Albania, accompagnata dal tracollo dell'economia e della produzione, nell'estate del '90 sono all'origine dell'immigrazione clandestina da quel Paese. Quali sono le motivazioni degli immigrati? Quali sono i punti di partenza e di sbarco di questa corrente migratoria?
- 6) Nel contesto internazionale, il periodo 1989-91 è stato contrassegnato dalle "rivoluzioni democratiche" nei Paesi della ex "cortina di ferro". Delinea in modo sequenziale i luoghi, i tempi e le modalità della caduta dei regimi comunisti.
- 7) Nel testo intitolato *L'Italia vista dagli albanesi* vengono illustrati i modi in cui il regime di Enver Hoxha ha tentato di ostacolare la ricezione dei programmi italiani in Albania. Perché e con quali mezzi?
- 8) Nel testo sopra citato viene dato ampio risalto all'attrazione esercitata dalla TV italiana sulla popolazione albanese. Che tipo di influenza è stata esercitata dai programmi italiani e perché?
- 9) Il titolo del film di Amelio, *Lamerica*, propone il parallelismo tra il mito dell'America, meta principale della prima emigrazione italiana, e il mito dell'Italia che affascina la popolazione albanese. Il testo *Le navi di Lazzaro* mette in rilievo la precarietà dei viaggi degli emigranti italiani, così come quello degli odierni immigrati. Schematizza le informazioni raccolte.

Caratteristiche della traversata

Emigranti italiani

Immigrati odierni

SCHEMA FILMICA

- 1) Il film inizia con delle immagini di repertorio di cinegiornali d'epoca. Di cosa si tratta ed a quale periodo storico si fa riferimento?
- 2) Quando inizia la vicenda filmica?
- 3) In quali condizioni economiche si trova l'Albania? Quale regime l'ha guidata durante il secondo dopoguerra?
- 4) Chi sono i protagonisti del film? Che cosa intendono fare in Albania?
- 5) L'industria dei due faccendieri necessita di un prestanome. Cosa fanno i due italiani per raggiungere questo obiettivo?
- 6) Cosa pensano i faccendieri italiani dell'Albania e degli albanesi?
- 7) Chi è in realtà l'anziano albanese che dovrebbe svolgere il ruolo di prestanome dell'industria?
- 8) La polizia di frontiera blocca un pullman di albanesi pronti ad espatriare. Cosa succede?
- 9) L'immagine che gli albanesi hanno dell'Italia è paragonabile a quella che gli emigranti italiani avevano dell'America negli anni '20. Da dove deriva il "sogno italiano" degli albanesi?

ULTERIORI SPUNTI DI DIBATTITO

- 1) Il film racconta l'emigrazione albanese senza dimenticare di alludere alla nostra passata condizione di migranti. Hai degli altri riferimenti narrativi o cinematografici su questo tema?
- 2) Quali elementi psicologici e sociali ritieni abbiano originato il fenomeno politico della Lega Nord?
- 3) Nella narrazione filmica, il ruolo e le responsabilità del mezzo televisivo appaiono centrali. Condividi l'analisi del regista Amelio?
- 4) Prova ad elencare, in scala di priorità, quali riforme ritieni essere più urgenti per realizzare un effettivo inserimento degli immigrati.
- 5) La scuola araba di via Quaranta a Milano ha riproposto la questione della trasmissione linguistica, culturale e religiosa dai genitori ai propri figli nati in terra di emigrazione: cosa ne pensi? Quale soluzione avresti apportato nel merito alla scuola di via Quaranta?
- 6) Rispetto agli antichi emigranti italiani che si figurarono l'America come "paese della cuccagna", per molti degli immigrati provenienti dal Sud del mondo il mito dell'Italia si è proposto attraverso il mezzo televisivo. Sapresti mettere a confronto i due miti, in riferimento all'esperienza degli emigranti italiani in America ed alle aspettative realizzate in Italia dagli immigrati?
- 7) Il sociologo Ilvo Diamanti ha dedicato importanti studi al fenomeno leghista. In un articolo pubblicato sulla rivista *Micromega* subito dopo le elezioni politiche del 21 aprile del 1996, l'autore analizza le ragioni del grande consenso raccolto dal leghismo. Che tipo di analisi viene effettuata dal sociologo sulle ragioni ideologiche e sulla realtà e comunicazione sociale del fenomeno leghista? Raccogli alcune informazioni a riguardo.
- 8) Ritieni che ci sia uno sviluppo della propria identità in terra d'emigrazione? O ritieni invece che le comunità di immigrati siano fortemente conservative in merito alle proprie tradizioni?

PUMMARÒ

Regia: Michele Placido

Produzione: Italia 1990

SCHEDE FILMICA

- 1) Nel fenomeno dell'emigrazione, un ruolo importante è svolto dalle forme di comunicazione tra chi parte e chi rimane. Quali contenuti ha il rapporto epistolare tra il protagonista e suo fratello, detto "Pummarò"?
- 2) Nel corso della vicenda, il protagonista si trasferisce da una realtà lavorativa agricola ad una urbana. In che modo cambiano gli insediamenti abitativi degli immigrati?
- 3) Il film mostra delle associazioni volontarie, sia religiose sia laiche, che si occupano di accoglienza e di inserimento dei lavoratori stranieri. Di cosa si tratta e che caratteristiche hanno?
- 4) Le sequenze iniziali sono ambientate a Villa Literno, dove la manodopera straniera impegnata nella raccolta dei pomodori è sottoposta allo spauracchio della concorrenza e dello sfruttamento. Cosa accade a Pummarò?
- 5) Il protagonista trova lavoro in una fabbrica del Nord Italia le cui scorie provocano un pesante inquinamento ambientale. Una sequenza mostra l'animato colloquio e lo scontro tra lui e un ex operaio: perché? Quali sono le recriminazioni degli ex operai?
- 6) La relazione tra il protagonista e l'assistente sociale italiana che si occupa di lui suscita ostilità e violente reazioni. Perché? Come reagisce il protagonista?

ULTERIORI SPUNTI DI DIBATTITO

- 1) Il dibattito sul significato di termini come "assimilazione, integrazione" è ancora aperto. Quali proposte suggeriresti per realizzare delle fasi graduali di accoglienza?
- 2) Quali compiti dovrebbe svolgere la scuola per attuare questi obiettivi?
- 3) Il film mostra alcuni ricoveri collettivi degli immigrati in Italia. In modo parallelo, sai come sono nate le cosiddette "Little Italy" e che struttura avevano?
- 4) Quali particolari esigenze sociali, culturali ed economiche ritieni abbiano le Little Italy? Ritieni che queste cause siano analoghe agli odierni insediamenti di immigrati nelle nostre città?
- 5) Il film propone l'immagine di una famiglia "spezzata": i due fratelli, immigrati in Italia, non riusciranno a ricongiungersi. Questa condizione non è infrequente nelle famiglie degli immigrati, anche se negli ultimi anni assistiamo al fenomeno della ricongiunzione familiare. Quali sono gli aspetti positivi del ricongiungimento familiare? Ritieni tuttavia che ponga nuovi problemi e disagi?
- 6) I due attentati terroristici di Londra dell'estate 2005 sono stati eseguiti da giovani nati e scolarizzati in Inghilterra, appartenenti alla seconda generazione di immigrati pachistani. Questo ha riaperto un dibattito sugli immigrati di ieri e di oggi, e sulle differenze profonde che si manifestano tra i padri e i figli. Cosa pensi in merito?

AFRICA FOR AFRICA

Identità: come si raccontano

Alterità: come ci raccontano

Nell'osservazione della realtà esterna, la complessità interpretativa dell'immagine ha guidato a lungo le nostre riflessioni, ed è ancora il nostro lo sguardo ad essere "sotto accusa". Il critico cinematografico tunisino Tahar Chikhaoui diceva in proposito: "Quello che serve davvero è decolonizzare lo sguardo".

Raccontarsi e raccontarci, questi sono i temi fondamentali su cui il cinema africano lavora da anni, in un'avventura iniziata venticinque anni fa. Ancora più che altri linguaggi culturali, il cinema rispecchia le relazioni dell'Africa con l'Occidente, ed è sicuramente tra i canali espressivi più efficaci per mediare didatticamente importanti tematiche storiche, tra cui l'imperialismo e la decolonizzazione. Molti studiosi osservano che dalla filmografia africana emergono proprio quei molteplici rapporti del passato, insieme ai rapporti presenti e al rischio del neocolonialismo economico, e i rapporti futuri così come si vorrebbe che fossero.

Per questa ragione ho ritenuto irrinunciabile inserire nel mio laboratorio cinestorico tematico un film africano che narra una storia ambientata in Italia, dal titolo *Waalò fendo* (Dove la terra gela). I registi africani danno rilievo a una parola cinematografica legata ai gesti, al ritmo, ai simboli, ai valori fondamentali delle culture locali. Tuttavia, dai luoghi di appartenenza originaria, i registi africani si sono spostati per mettere a fuoco, grazie alle lenti delle nostre camere digitali, altri luoghi, altre scene, altri panorami: proprio qui in Italia sta nascendo un cinema africano che racconta le storie di immigrati con le loro speranze, le loro difficoltà d'inserimento, i loro fallimenti, i loro successi, con tutto l'humour e la tragicità di certi shock culturali. La mia attività laboratoriale perciò non poteva non includere una "autointerpretazione" di tale incontro-scontro culturale, così come è narrato in *Waalò fendo* di Mohamed Soudani (1997).

SCHEDA TECNICA

Waalò fendo (Dove la terra gela)

Regia di: Mohamed Soudani

Produzione: Svizzera/Algeria 1997

Si tratta di un film con uno stile tra il romanzesco e il documentaristico. *Waalò fendo* descrive il mondo dei lavoratori stranieri in Italia, in cui maghrebini e altri immigrati vivono insieme, lottando contro il mondo esterno ma anche tra loro stessi per la sopravvivenza giornaliera.

Tra questi, Yaro, un giovane senegalese con il sogno di un Occidente ricco, che potrà offrirgli un futuro, ciò che invece il suo Paese non può garantirgli. Dopo due anni, Yaro scrive alla famiglia chiedendo di lasciare partire Demba, suo fratello minore, per l'Italia, dove potranno lavorare insieme e guadagnare più soldi.

Tutta questa storia verrà ricostruita successivamente da Demba, perché la sequenza iniziale del film mostra un viaggio notturno: il venditore di strada Yaro, il fratello e un amico sono diretti a Novara per continuare a smerciare maschere di legno e borse. Vengono tuttavia fermati drammaticamente in una stazione di servizio, dove un fanatico razzista investe deliberatamente Yaro con l'automobile, uccidendolo, sotto gli occhi inorriditi del fratello e dell'amico.

Sconvolto da quanto accaduto, Demba trova conforto da Theo, un altro amico di Yaro, che gli insegnerà a lottare e a vivere in un mondo difficile e spesso crudele. Demba si butta quindi in un viaggio a ritroso nella sua vita "italiana" che lo porterà da Milano alle grandi piantagioni di pomodori del Sud, che erano stati il primo ambiente di lavoro di Yaro...

La modalità filmica di Soudani è quella di sottolineare la contemporaneità e il parallelismo dei destini. In questo modo, allo spettatore vengono mostrate le coste senegalesi e il "viaggio degli schiavi" in simultanea con gli immigrati impegnati in una protesta in un campo di pomodori in Sicilia. La telecamera registra quasi impassibilmente gli eventi, come per sottolineare con ancora più forza la triste condizione dei clandestini, la loro situazione di paura eccetera. Perfino l'assassinio di Yaro, ripreso in velocità, è raccontato quasi con distacco.

A proposito di quest'opera, il regista ha affermato: "*Waalo fendo* è una sorta di viaggio di ritorno alle origini, in cui troviamo la realtà degli immigrati africani che vivono con nostalgia l'assenza di legami con la loro famiglia e con la loro cultura ancestrale, poiché incontrano difficoltà di integrazione in un Paese straniero. Un mondo che considerano pieno di contraddizioni e spesso crudele".

appunti

LE IMMAGINI "OGGETTIVE"? LE TROVI NEI CASSETTI

Nel mio laboratorio cine-storico ho utilizzato non solo il film ma anche il suo "nucleo costitutivo", ossia l'immagine fissa (fotografica). Le foto utilizzate, in parte pubblicate all'interno del libro, provengono da varie riviste, da archivi, e dai materiali di due tra i più interessanti e forniti musei sull'emigrazione, ossia il Museo di Gualdo Tadino (Umbria) e il Museo Narrante dell'Emigrazione, in Calabria. Una parte delle "istantanee dell'emigrazione" provenivano da vecchi e dimenticati album di famiglia di alcuni miei studenti, che hanno potuto scoprire con sorpresa, curiosità, talvolta con disagio, le storie di emigrazione dei propri bisnonni. Queste immagini ritraggono gli emigranti, le loro famiglie e la comunità italiana, nei momenti festivi e quotidiani.

Mi sono avvicinata alla fotografia con l'obiettivo di documentare visivamente il mio lavoro, ma anche per valorizzare questo genere di immagini come peculiare fonte storica: esse illustrano alcuni aspetti della storia vissuta talvolta meglio di quanto non facciano altri tradizionali documenti. Sappiamo bene come le fotografie siano un materiale tutt'altro che asettico. Se pensiamo, per esempio, alle immagini "pubbliche" che ritraevano Mussolini con il piccone, la vanga, il trattore, non possiamo infatti che dedurne il loro vero valore propagandistico. Neppure le immagini sfuggono, pertanto, al rischio di essere un retorico surrogato della realtà, tanto più quando sono ufficiali, pubbliche ed intenzionalmente destinate a comunicare qualcosa.

Lasciando da parte la propaganda dei regimi totalitari, oggi le immagini si prestano comunque a possedere una forte carica enfatica e manipolatoria. Tuttavia, tanto più le fotografie sono private, intime, quotidiane, tanto più ne emerge una funzione di rappresentazione "oggettiva" della realtà; quando poi riescono ad essere strumenti di indagine nell'ambito quotidiano-comunitario, come nel nostro caso, si trasformano in una particolarissima fonte storica cui gli addetti ai lavori possono porre precise domande. Nel nostro laboratorio abbiamo trattato la fonte fotografica come materiale da interrogare, considerando l'immagine come punto di partenza per l'elaborazione di dati contrapposti ad una storiografia ufficiale ed "ideologica". In questo modo, il materiale fotografico può rientrare nell'ambito di nuove fonti storiografiche sperimentabili ed inseribili



appendice

nell'ambito della "lunga durata".

L'analisi dell'emigrazione italiana ha, nel nostro caso, ripercorso molte immagini degli inizi del '900: emigranti sulla tolda della nave davanti ad Ells Island, ed in attesa della visita medica; una madre, dal lungo abito e il fazzoletto in testa, appena sbarcata ad Ells Island insieme ai figli; le file di emigranti in attesa dell'ispezione doganale; istantanee della comunità italiana durante le feste religiose; le inconsuete di "lettere pittografiche" di emigranti analfabeti.

D'altronde, a questo proposito, non va trascurato il fatto che le foto raccolte erano, talvolta, il mezzo con cui uomini spesso analfabeti comunicavano la loro condizione e il loro inserimento nella comunità locale. Abbiamo trovato anche delle fotografie che riescono, almeno in parte, a rendere l'emozione dell'impatto con le nuove terre di destinazione: volti stupefatti di una famigliola alla vista dell'oceano, l'attesa impaurita durante il controllo doganale ad Ells Island, visi attoniti di bimbi italiani durante la visita di controllo medico, l'attesa per i risultati delle prove sul livello di alfabetizzazione introdotte in USA dopo il 1917.

Abbiamo invece poche foto che ritraggono il luogo di lavoro degli emigranti italiani. Tra queste, le immagini di piccoli esercizi commerciali o una piccola industria manifatturiera. Segno di come, probabilmente, solo quanti potevano vantare un visibile "risultato" economico-sociale esibissero visivamente la propria evoluzione. Sono molte le famiglie italiane – anche tra quelle dei miei studenti – che conservano ancor oggi degli album con le foto dei propri emigranti. Tali immagini rivestono un significato affettivo dai contorni sempre più sfumati. In esse è possibile leggere l'intenzione di documentare il risultato raggiunto, con conseguente riscatto sociale.

Queste stesse foto sono, per questa ragione, oggetto della nostra analisi storiografica. La loro provenienza, proprio perché così eterogenea, le rende espressione significativa della cultura dell'emigrazione italiana. Le foto raccolte sottolineano, tra l'altro, il ruolo centrale rappresentato dalla famiglia, dall'associazionismo e dalla comunità di appartenenza, veri e propri luoghi di rifugio e di sicurezza dinanzi all'ostilità ed estraneità della nuova società in cui gli emigranti si inserivano. Tutto questo ci ha consentito di gettare una nuova luce su un'umanità spesso dimenticata. Il carattere "normale", privato, di queste immagini le ha rese altamente funzionali ed attendibili sul piano storico.

Per molti aspetti, potrei dire che la documentazione storica

apportata dalle fotografie si collega al potere di "rappresentatività" del cinema. Le fotografie d'epoca hanno avuto sui miei studenti un forte impatto emotivo, e ciò ha contribuito a sollecitare una riflessione proiettata sul presente.

Le emarginate Little Italy all'estero, non di rado matrici di violenza e di sopraffazione, sono apparse tristemente simili alle periferie urbane di oggi, densamente abitate da immigrati. Entrambi i mezzi espressivi (fotografia e cinema) riescono così a ricostruire le scelte, i comportamenti, i bisogni e le emozioni che definiscono l'esistenza collettiva di un Paese.

LA DIGNITÀ (LETTERARIA) DELL'EMIGRANTE

La seguente poesia è tratta dai "Canti di Castelvechio" di Giovanni Pascoli. Scritta nel 1904, è dedicata ai tagliaboschi modenesi emigrati in Palestina. Di Pascoli, in tema di emigrazione, resta fondamentale il poemetto Italy ("Primi poemetti"), che però è troppo esteso per venire riportato in questa sede.

appendice



IL COMPAGNO DEI TAGLIALEGNA

I

*Nel bosco, qua e là, lombardi
sono taciti al lavoro.*

*Dall'alba s'ode sino a tardi
sci e sci e sci e sci...*

*È oltre mare l'Alpe loro,
mare, donde nasce il dì.*

II

*A due a due: l'uno tra il vento,
l'altro, inginocchiato in faccia.
Da basso il vecchio bianco e scento,
in alto la gioventù.*

*E forza con le forti braccia!
Su e giù, e su e giù.*

III

*Con loro c'è il pittiere solo,
ora in terra, ora sul ramo.
Fa un salto, un frullo, un giro, un volo;
molleggia, più qui, più là:
e fa sentire il suo richiamo
tra quel sci e sci e sci...*

IV

*Il Santo aveva da piombare
un bel toppo di cipresso.
Maria restava al focolare
che dava latte a Gesù.
Ora il pittiere era lì presso.
Disse il Santo: - Vien qui tu! -*

V

*Tuffò la spugna il Santo, ed ecco
tinse di sinopia il filo.*

*- Un capo tieni tu col becco -
disse al pittiere: - costi! -
Maria non più dal dolce asilo
ora udiva sci... sci... sci...*

VI

*È sdipanava col girello,
zitto, il filo per la trave.
L'aveva teso già bel bello,
stava per batterlo su...
Ma ecco si sentì: AVE!
Era Maria con Gesù.*

VII

*Il pittiere si voltò netto...
Torto venne il segno rosso.
La spugna gli gettò nel petto
San Giuseppe; e fu così
che, diventato pettirosso,
quando sente sci... sci... sci...*

VIII

*vien sempre, gira intorno al toppo,
guarda e frulla, guarda e vola;
ma ora non s'accosta troppo,
ch'ora non si fida più:
e col suo canto ti consola,
povera esule tribù!*



Paola Ducato - Dario Rivarossa

SOGNO "LAMERICANO"

Cine-laboratorio didattico

Edito on line da Editrice Filef Srl
2006