

Universität Innsbruck – Institut für Romanistik

Identità e migrazione nel cinema italiano contemporaneo:

analisi di tre film migratori recenti e
applicazione didattica

Diplomarbeit

Zur Erlangung des akademischen Grades

Magister der Philosophie

An der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät

Der Leopold-Franzens Universität Innsbruck

Eingereicht bei Univ.-Prof. Dr. Sabine Schrader

Von

Fabio Erminio Carta

Innsbruck, Oktober 2014

Indice

1. Introduzione	4
2. Parte I: Identità, migrazione e cinema	8
2.1 Identità e alterità: o come ci percepiamo	8
2.1.1 Identità collettive e identità ibride.....	10
2.1.2 Chi sono i migranti?	12
2.1.3 migrazione nei media	13
2.1.4 Memoria e migrazione.....	17
3. Parte II: i film.....	20
3.1 Cinema anni novanta: morte o rinascita?.....	20
3.2 Cinema e immigrazione: una sintesi dagli inizi al nuovo cinema.....	21
3.3 “Italiamerica” e “Albaniatalia”	27
3.3.1 Un viaggio come “sordo sogno”	32
3.4 <i>Quando sei nato non puoi più nasconderti</i>	47
3.4.1 Un viaggio tra infanzia e età adulta	51
3.5 <i>Into Paradiso</i>	61
3.5.1 Un viaggio <i>into Paradiso</i>	64
3.6 La rappresentazione filmica di spazio e tempo nei tre film	76
3.7 Dal melodramma alla commedia: un’analisi del genere	84
3.8. Un confronto del ruolo delle donne	89
3.9. Soki obotami Okoki Komibomba Lisusu Te	91
3.10 Stereotipi nella rappresentazione di immigrazione nei film	94
4. Parte III: didattica.....	97
4.1 Parlare	99
4.2 Ascoltare	101
4.3 Leggere.....	103
4.4 Scrivere	105
5. Conclusione.....	108
6. Appendice	113
7. Bibliografia	115
8. Filmografia.....	122
9. Erklärung.....	123

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Lamerica 01:00:09	36
Abbildung 2: Lamerica 01:40:23	45
Abbildung 3: Quando sei nato non puoi più nasconderti 00:25:00.....	52
Abbildung 4: Quando sei nato non puoi più nasconderti 01:44.31	60
Abbildung 5: Into Paradiso 00:11:36	65
Abbildung 6: Into Paradiso 01:14:13	74
Abbildung 7: Quando sei nato non puoi più nasconderti 00:34:27	100
Abbildung 8: Lamerica 01:40:23	100
Abbildung 9: Quando sei nato non puoi più nasconderti 00:25:00.....	106
Abbildung 10: Lamerica 01:36:33	106
Abbildung 11: Quando sei nato non puoi più nasconderti 00:36:56.....	106

1. Introduzione

Parlare di migrazione significa parlare di un fenomeno che riguarda ognuno di noi. Nella mia tesi studierò come è percepito questo termine in Europa e in Italia in particolare e come viene rappresentata la migrazione nei mass media e nel cinema italiano contemporaneo degli ultimi venti anni. Paragonando il passato migratorio dell'Italia, quando migliaia di immigrati per diversi motivi lasciarono la loro terra per trovare un futuro migliore altrove, con la presente situazione dei profughi che sbarcano sulle coste italiane, non si nota grossa differenza, sia per quanto riguarda i loro motivi di emigrazione, o per la loro rappresentazione nei media. Anche gli italiani sbarcarono di gran numero sulle coste delle Americhe e dell'Australia tra la fine dell'800 fino al dopoguerra ed emigrarono nelle nazioni più industrializzate d'Europa, come la Francia, la Germania o il Belgio, da non dimenticare la migrazione interna. E pure, pensando alla rappresentazione degli immigrati e specialmente alla rappresentazione del fenomeno migratorio nei mass media l'esito è tutt'altro che positivo. L'emigrato è percepito come invasore, un qualcuno che crea dei problemi, un anonimo o addirittura un delinquente. Il migrante si trova in una situazione che rende sua vita quasi impossibile, perché deve rendersi "degnò" di restare nel paese da lui emigrato, lavorando duramente e spesso essere sfruttato o essere considerato un fuggitivo senza successo dai propri conterranei. In ogni modo è evidente che al giorno d'oggi abbiamo proprio bisogno di una certa quantità di migranti che ci aiutano a mantenere il nostro stile di vita, al quale ci siamo abituati¹, ed è importante osservare attentamente la rappresentazione di immigrati nei mass media e nel cinema attuale, dato che la loro rappresentazione può influire la nostra percezione in modo positivo o negativo. Questo è evidente se si nota quanto spazio è dedicato al fenomeno migratorio nei mass media (telegiornali, internet, giornali, o radio). Se si parla di migrazione c'è quasi sempre una connotazione negativa, per esempio "ondata di profughi" (la parola stessa suggerisce un qualcosa che ci minaccia, che ci travolge e come il mare ci assorbe) o comunque vengono usati dei termini negativi per classificare gli immigrati come "extracomunitari", quindi coloro che arrivano da fuori una comunità e la addentra. Ogni giorno si sentono delle notizie di nuovi sbarchi, di tragedie umane e di catastrofe umanitarie. Dalla tragedia di Lampedusa del 2013, dove sono morti più di 360 immigrati, il numero di persone sbarcate sulle coste italiane è ancora in continuo aumentato. Secondo Nadia Francalacci dal 1 gennaio al 31 dicembre 2013 sulle coste italiane sono sbarcati 42.925 migranti. Di fatti quindi nell'anno appena concluso, dal

¹ si pensi a certi lavori che gli italiani non vogliono più fare (p.es. la badante, lo spazzino, o il tassista, per nominare alcuni lavori)

2012 al 2013, gli sbarchi sono triplicati.”² Anche per quest’anno le prospettive di nuovi arrivi di immigrati sono in continuo aumento. La guerra civile in Siria, la minaccia dell’IS (stato islamico) o i conflitti in Ucraina, in Israele/Gaza, nel medio Oriente e la minaccia dell’Ebola in Africa occidentale, sono soltanto alcune ragioni che fanno pensare ad un aumento. Mentre l’Italia non è più in grado di gestire il numero sempre più alto di profughi, l’UE ha dichiarato che al momento non avrebbe i mezzi finanziari per sostenere *Mare Nostrum*, un’operazione salvataggio profughi, istituito dal governo italiano per evitare i naufragi degli ultimi anni di fronte alle coste italiane.³ Nei prossimi mesi sarà discussa l’opzione come aiutare meglio l’Italia a gestire l’arrivo di sempre più profughi.

Anche le leggi italiane sono abbastanza “complicate” e ambigue nei confronti degli immigrati. “La classe politica italiana ha mostrato negli ultimi decenni un’incapacità cronica ad affrontare positivamente i fenomeni migratori.”⁴ Negli ultimi decenni l’Italia è diventato un paese di immigrazione, il che secondo la Parati, ha trasformato il paese in modo fondamentale e ha ridefinito la cultura e l’identità italiana.⁵ Negli anni 1980 con l’arrivo di molti immigrati nel paese furono prese delle “iniziative normative sporadiche e frettolose”⁶. Innanzitutto, una delle prime leggi “riconosce il diritto al ricongiungimento familiare ai lavoratori che vivono in Italia regolarmente e afferma [...] l’equiparazione dei diritti”, una legge del 1990 invece, cerca di disciplinare i flussi migratori emettendo decreti interministeriali annuali che regolando “l’espulsione sistematicamente dei cittadini stranieri irregolari ma anche quella di cittadini con pene penali.”⁷ Se l’espulsione di un soggetto non può procedere immediatamente, magari anche dovuto ad accertamenti sull’identità della persona, allora la legge può prevedere “la sorveglianza speciale con o senza obbligo di dimora in una determinata località”⁸.

Nel 1995 seguì il decreto Dini che reagisce in modo più severo: in caso di sospetto di fuga del immigrato, vuole che il Ministero degli Interni possa identificare l’edificio nel quale lo straniero risiede. Anche questa legge rende normale una misura che fu percepita come eccezione.

² Francalacci, Nadia. 2013 “Panorama.” 7 Ottobre 2014.

<http://www.panorama.it/news/marco-ventura-profeta-di-ventura/immigrati-clandestini-lampedusa/>

³ Ruotolo, Guido. 2014 “La Stampa.” 7 Ottobre 2014.

<http://www.lastampa.it/2014/08/20/italia/cronache/immigrazione-no-dellue-allitalia-mare-nostrum-problema-vostro-5TL7z0UvMkN9PuhSqJKqCI/pagina.html>

⁴ Cincinelli 2009: 21

⁵ Parati 2005: 6

⁶ Cincinelli 2009: 21

⁷ Cincinelli 2009: 21

⁸ Cincinelli 2009: 21

La legge Turco Napolitano del 1998 fonda i *Centri di Permanenza Temporanea (CPT)*. La legge regola l'ingressi dei regolari (un numero fissato ogni anno) che attribuisce un ruolo centrale all'espulsione poiché l'immigrato viene trattenuto nei CPT per il tempo necessario per avviare il rimpatrio. È importante notare che gli immigrati vengono trattenuti in questi centri fino all'atto della loro espulsione.⁹

Un'altra legge, (la cosiddetta *Bossi-Fini*) che prevede la riduzione degli ingressi regolari e la diminuzione della durata dei permessi di soggiorno legandoli strettamente al contratto di lavoro viene approvata nel 2002.¹⁰ Inoltre, la legge prevede l'allungamento alla detenzione nei CPT. Di seguito vengono prese misure ancora più drastiche per ridurre il numero di immigrati nel paese. I CPT cambiano il nome in *Centri di identificazione ed espulsione* ed il trattenimento viene alzato da sessanta giorni a sei mesi.¹¹ Tutto ciò sembra affermare l'ipotesi della Parati, che l'Italia approva leggi sempre più rigide contro l'immigrazione con l'intenzione di gradualmente realizzare una cosiddetta "fortezza Europa".¹²

Negli ultimi venti anni però il cinema italiano tenta di rappresentare la migrazione e i migranti in modo più affinato, che ci fa vedere il fenomeno migratorio con altri occhi.

Nella mia tesi analizzerò tre film del cinema italiano contemporaneo degli ultimi venti anni. La mia tesi sarà divisa in tre parti. Nella prima parte analizzerò concetti rilevanti per l'analisi dei film, come identità, migrazione, il rapporto tra identità ed alterità e il rapporto tra memoria e migrazione. Inoltre osserverò la rappresentazione di migrazione nei media per fare un confronto tra i tre film. Prima di studiare i film in dettaglio, vorrei esaminare che cosa significa identità e la raffigurazione degli immigrati. Di seguito vorrei approfondire la relazione tra memoria e migrazione e la rappresentazione dei migranti nel nuovo cinema italiano. Inoltre vorrei anche accennare brevemente la storia del cinema di migrazione in Italia, dagli inizi ai giorni d'oggi per dimostrare come è cambiata l'estetica cinematografica della migrazione.

Nella seconda parte analizzerò i tre film. Ho deciso di studiare la rappresentazione di identità sia degli immigrati, sia dei protagonisti dei tre film, analizzando i diversi mezzi stilistici rilevanti per la loro caratterizzazione. Ho deciso di concentrarmi su tre film del cinema contemporaneo; *Lamerica* (1994) di Gianni Amelio, *Quando sei nato non puoi più nasconderti* (2005) di Marco Tullio Giordana e *Into Paradiso* (2010) di Paola Randi per

⁹ Cincinelli 2009: 21

¹⁰ cfr. Cincinelli 2009: 22

¹¹ cfr. Cincinelli 2009: 22

¹² cfr. Parati 2005: 6

Secondo la Parati la "fortress Europe" è un'entità politica che vuole proteggersi dalle "ondate di immigrati" che sono percepiti come minaccia della cultura nazionale.

vedere come sono costituite le diverse identità collettive includendo anche quelle dei non migranti. Riassumendo, si può parlare di tre tipi di migrazione: l'emigrazione italiana nel mondo, la migrazione interna (di solito dal mezzogiorno alle grandi città industriali del settentrione) e l'immigrazione di "extracomunitari" in Italia. Nella mia tesi mi concentrerò specialmente su quest'ultima forma di migrazione, la quale è soggetto particolarmente nel nuovo cinema italiano (dagli anni 1990 ad oggi). Ho scelto questi tre film perché in primo luogo hanno tutti tre in comune l'immigrazione in Italia, anche se in modo diverso. Mentre *Lamerica*, nella tradizione del roadmovie, racconta la storia di due personaggi che sono in continuo viaggio per imbarcarsi in Italia, *Quando sei nato non puoi più nasconderti* racconta la storia melodrammatica di un ragazzo che viene salvato da un barcone di clandestini in mezzo al mare che si dirige verso l'Italia e *Into Paradiso* invece racconta in modo comico la storia dei due protagonisti emarginati, un ex scienziato e un ex campione di cricket dello Sri Lanka, che vivono insieme in una comunità nel cuore della città. In secondo luogo, tutti tre film presentano un cambiamento dei protagonisti principali, cioè tutti tre film includono una scena principale che dà inizio ad una "trasformazione" dei protagonisti (momento di iniziazione) e possono essere visti come racconti di formazione (*Bildungsroman*). Attraverso la metafora del viaggio ho delineato questo processo di formazione dei protagonisti. Nel caso di *Lamerica* si tratta di un viaggio come "sordo sogno" del protagonista Spiro/Michele che fa riferimento alla memoria storica degli italiani. *Quando sei nato non puoi più nasconderti* il viaggio fa transitare la vita del giovane protagonista Sandro dall'infanzia all'età adulta. Nel terzo film, *Into Paradiso*, il viaggio (dal cimitero *into paradiso*) può essere visto come una rinascita del protagonista Alfonso.

Esaminerò delle sequenze specifiche dei film che autenticano l'esperienza migratoria, e mostrano la formazione dei personaggi principali in modo da far vedere il loro cambiamento di identità. Mi dedicherò all'analisi dell'estetica dei film; nel caso di *Lamerica* si tratta di un viaggio anacronistico e quindi studierò l'aspetto del tempo, che è essenziale per la comprensione del film. In *Quando sei nato...* invece, vorrei porre l'accento sui diversi luoghi, per spiegare il concetto di spazialità, confini e appartenenza e come questi concetti cambiano nella concezione del mondo del giovane protagonista. Nel caso di *Into Paradiso* studierò la relazione tra la città, la diaspora *Paradiso* e i suoi abitanti, in modo da dimostrare le diverse problematiche di immigrazione e dell'emarginazione dei protagonisti.

Un'altra domanda di cui mi occuperò nella mia tesi è l'ibridazione di diversi generi (dal melodramma alla commedia) che si occupano del soggetto migrazione, in modo da dimostrare la varietà di generi che definiscono il cinema di migrazione. In più, farò un

confronto del ruolo delle donne nei tre film per vedere in che misura influiscono l'azione dei film. Alla fine della seconda parte osserverò alcuni stereotipi e generalizzazioni nella rappresentazione dei protagonisti nei tre film, per mettere in evidenza le problematiche nella rappresentazione di migrazione nel film.

Nella terza parte della mia tesi dimostrerò come applicare i film in modo didattico, considerando le quattro competenze linguistiche, parlare, ascoltare, leggere e scrivere.

2. Parte I: Identità, migrazione e cinema

Nella prima parte della mia tesi tratterò concetti rilevanti per l'analisi dei film, come identità e migrazione. Identità e migrazione sono due concetti strettamente interrelati. Il termine migrazione in genere viene definito come il trasferimento di persone da un territorio ad un altro, determinato da diverse ragioni, come lavoro, asilo politico, o altre ragioni. Il trasferimento può essere a tempo determinato o indeterminato. Nel prossimo capitolo vorrei esaminare che cosa significa identità e definire identità collettiva e identità interculturale in riguardo alla migrazione.

2.1 Identità e alterità: o come ci percepiamo

Il concetto di identità è abbastanza complesso da definire, in quanto ci sono vari modi da interpretare il termine. Pensando ad identità ci viene in mente cultura, lingua, terra, tradizioni, religione e l'appartenenza all'insieme di compaesani. Tutti questi concetti (o meglio detto la percezione individuale di questi concetti di ognuno di noi) aiutano a formare e definire la propria identità, ma non solo. David Brown suggerisce che tendiamo ad identificarci con diversi gruppi d'identità, come identità etnica, identità religiosa, identità sociale o identità culturale, per nominare solo quelle più importanti.¹³ Brown continua, che l'esistenza di multiple identità o identità intrecciate favorisce una coesione sociale che fa formare una *Gemeinschaft*.¹⁴ Per quanto riguarda l'identità nazionale allora si può dire che una nazione è costituita da diversi tipi di identità; identità culturale (p.es. simile storia o passato, stessa lingua, stesse tradizioni, ecc.) identità religiosa e identità sociale. Secondo Brown sono tre le forme d'identità che forniscono la base di una nazione: identità civica,

¹³ cfr. Brown, David. 2007 "Ethnic Conflict and Civic Nationalism: A Model." *Identity Matters*. Ed. Peacock, James und Patricia Thornton und Inman Patrick. New York: Berghahn Books. 15 – 33, hier 16

¹⁴ cfr Brown 2007: 16

etnoculturale e multiculturale. Brown continua, “la concezione civica di una nazione come istituzione morale sostiene la parte cruciale dell’identità nazionale in modo da attenuare il conflitto etnico tra l’identità etnoculturale e multiculturale.”¹⁵ In altre parole la concezione civica di una nazione (come la costituzione) può definire in gran parte l’identità di una nazione e ridurre il potenziale di conflitto tra diversi altri tipi d’identità come l’identità multiculturale e l’identità etnoculturale. Questo è vero se pensiamo a paesi multi-etnici come il Canada o gli Stati Uniti, dove la concezione civica, come istituzione morale, definisce in gran parte l’identità nazionale. Come Brown, anche Pettigrew distingue tra diversi livelli d’identità sociale, come l’appartenenza ad una minoranza o maggioranza in uno stato, o l’identificazione universale come cittadino dell’Unione Europea. Nella sua ricerca su identità e pregiudizi, Pettigrew ha dimostrato che europei che hanno un legame molto forte con la loro nazione sono tendenzialmente “più anziani, politicamente conservatori e hanno un livello di educazione più basso del resto della popolazione, mentre persone che si identificano più con l’Europa in generale tendono avere un livello di educazione più alta.”¹⁶ Mentre concordo con Brown e Pettigrew che l’intendimento di questi diversi tipi di identità dipende da la propria percezione¹⁷ vorrei aggiungere che un’identificazione universale come cittadino europeo (anche se non ancora incisa nella mente della popolazione europea), implicherebbe anche un livello più alto di accettabilità e tolleranza verso lo straniero, riducendo decisamente pregiudizi e nazionalismo. L’identità sociale invece, secondo Pettigrew, ha delle “funzioni cognitive e emozionali.”¹⁸ L’identità ci aiuta a rispondere alla domanda fondamentale che riguarda ognuno di noi: Chi sono e da dove vengo? Di solito ci identifichiamo con la comunità in cui viviamo: p.es. sono sardo, italiano, europeo. Se guardiamo alla situazione in nazioni multietniche come gli Stati Uniti, magari la risposta includerebbe l’appartenenza ad una comunità etnica, p.es. afro-americana. Psicologi definiscono il concetto d’identità sociale come quegli aspetti che derivano dalla

¹⁵ Brown 2007: 18

¹⁶ Pettigrew, Thomas. 2007 “Social Identity Matters: Predicting Prejudice and Violence in Western Europe.” Identity Matters. Ed. Peacock, James und Patricia Thornton und Inman Patrick. New York: Berghahn Books. 34 – 48, hier 37

¹⁷ p.es. La percezione di identità nazionale dei cittadini germanofoni dell’Alto Adige, come minoranza nello stato italiano si distingue notevolmente da quella della maggioranza italiana nel resto del paese, come si distingue la percezione dell’identità regionale altoatesina da quella di altre regioni italiane che non mostrano divergenze così eccessive dall’identità nazionale italiana. In altre parole la percezione nazionale di una minoranza in uno stato sarà sempre diversa da quella della maggioranza. Ovviamente non si deve dimenticare che ci sono molti altri motivi che influiscono la percezione di identità di una minoranza in uno stato, come p.es. la soppressione politica, i mezzi finanziari o la stabilità politica per menzionare solo alcuni motivi. Un altro esempio di come la storia influisce la nostra percezione e l’identità di un popolo, è la percezione europea dei diversi popoli indigeni dell’America che per via del colonialismo europeo sono spesso ancora categorizzati con il termine collettivo “indiani”. Lo stesso vale per gli Aborigeni in Australia o i diversi popoli indigeni dell’India e altri popoli indigeni.

¹⁸ Cfr. Pettigrew 2007: 34

consapevolezza individuale di noi stessi, la percezione di altri membri della società e l'appartenenza ad una tale società.¹⁹ Come già accennato prima, l'appartenenza ad una certa comunità dipende dalla percezione individuale che ha a che fare con ragioni personali, politiche, storiche e sociali, come la percezione d'identità di minoranze e maggioranze.

Parlando di identità il concetto di alterità non può mancare. Secondo Raible alterità e identità sono termini dialettici.²⁰ Come per esempio bene e male, Signore e servo, o alto e basso. In altre parole l'alterità (l'essere diversi) presuppone l'identità (l'essere uguali). L'alterità è un'espressione che riferisce a ciò che è diverso da sé stessi, un termine che costituisce qualcosa di diverso dal quale ci si prende distanza, in questo caso i migranti. Identità, d'altra parte, riferisce a tutto ciò che ci definisce, o perlopiù quello che crediamo che ci definisca (come la lingua, la fede, l'organizzazione sociale, e politica, tradizione, o la memoria culturale). Quindi quello che per noi appare "normale"²¹ può sembrare strano, diverso e anormale a persone di altre culture e vice versa. Stando con Raible, dunque, identità significa enfatizzare uguaglianza, mentre alterità definisce l'opposto, ciò che non siamo.²² Ma anche quello che a noi appare evidentemente opposto (basato sulla nostra esperienza e sulla memoria culturale) può avere delle somiglianze. Un esempio, usato da Raible, sono le differenti religioni, che a prima vista sono evidentemente diverse l'una dall'altra, ma però hanno una stessa radice che implicherebbe più similitudini che differenze.²³ Stando con Raible, dunque, tra ciò che viene definito come "identico" e ciò che viene definito come "diverso" c'è sempre qualcosa in comune.²⁴ Nel prossimo capitolo esaminerò più precisamente cosa si intende per l'identità collettiva e identità ibrida e analizzerò perché il concetto di identità implica pregiudizi e conflitti.

2.1.1 Identità collettive e identità ibride

Come visibile dal capitolo precedente, non esiste una sola identità che definisce un'identità nazionale. In questo capitolo vorrei definire che cosa caratterizza un'identità collettiva, quali sono le particolarità, cosa sono identità ibride e interculturalità.

Partiamo dal presupposto che nazioni moderne sono un insieme di comunità d'identità diverse che creano una società. Secondo Higson, questa società consiste di gruppi tra loro

¹⁹ Cfr. Pettigrew 2007: 35

²⁰ Cfr. Raible, Wolfgang. "Identität und Alterität." *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 110 1998: S. 7-22, hier Seite 11

²¹ in gran parte questo dipende dove e come siamo cresciuti e dove abbiamo abitato

²² Cfr. Raible 1998: 20

²³ cfr. Raible 1998: 20

²⁴ cfr. Raible 1998: 20

altamente frammentati con molte differenze e similarità.²⁵ Higson continua, società che hanno un alta consapevolezza della propria identità tendono ad implicare che i suoi membri facciano parte di una comunità coerente, organica, fondata sulle stesse tradizioni e posizionate nello stesso spazio geografico.²⁶ Questo non si può affatto dire dell'Italia. L'Italia è un paese di multiple identità, molte mentalità ed è quindi un insieme di identità tra loro altamente frammentate. Le differenze non sussistono soltanto tra il settentrione e il meridione, ma sono visibili tra ogni regione.²⁷ Infatti, sono le differenze culturali e sociali che caratterizzano l'identità italiana. Secondo Aliberti "l'identità plurisecolare definisce l'identità italiana, ossia quel complesso di tradizioni, usanze e valori profondamente divisi e ugualmente presenti dal nord al sud [...]"²⁸ Secondo Ferrarotti però, la cultura italiana non ha tenuto passo con il paese. Dagli anni '50 agli anni '70 l'Italia ha compiuto una rivoluzione industriale che altrove ha richiesto poco meno di due secoli.²⁹ Tuttora il paese è ancora caratterizzato da questo sviluppo ineguale che lo ha diviso in due parti. Oggi l'Italia è un paese d'immigrazione (sia interna, ed esterna) e quindi si può parlare di una società multiculturale o semi-interculturale³⁰, in altre parole una società tra le culture o una società che si trova in una fusione culturale. Secondo Assmann, i caratteri nazionali tra il secolo XVIII e il secolo XX furono caratterizzati da un'identità collettiva (in altre parole, il carattere nazionale fu definito secondo a degli aspetti come territorio, razza, lingua e religione). Oggi queste caratteristiche sono considerate dei "costrutti culturali" che non sono prestabiliti ma vengono creati.³¹ L'Italia è una nazione giovane che è stata divisa per molti secoli e che si trova ancora in un processo di formazione come anche le sue identità. Perciò è opportuno parlare di una società con molte identità diverse e una società interculturale. In questo capitolo ho dimostrato che non esiste un'identità collettiva (come definita nell'Ottocento³²), ma che si deve parlare di identità ibrida e che si devono considerare le diverse identità per parlare d'identità di una nazione.

²⁵ cfr. Higson in: Hjort & Mackenzie, *Cinema and Nation*, New York, 2005: 16

²⁶ cfr. Higson 2005: 16

²⁷ L'Italia è un paese che in confronto con altre nazioni europee (a parte la Spagna) ha più regioni e province autonome (5 regioni e 2 province) e mostra un numero alto di minoranze etniche e linguistiche.

²⁸ Aliberti 2008: 8

²⁹ Ferrarotti 1998: 10

³⁰ termine coniato da Mark Terkessidis con il significato di "implementare le differenze culturali in tal modo da creare un nuovo spazio culturale basato su cambiamento sociale."

³¹ Cfr. Assmann, Aleide, *Einführung in die Kulturwissenschaft* 2006.

³² Durante il Risorgimento e nel corso dell'unità d'Italia si tenta di creare "un'identità nazionale", basata sulla storia e la mitologia del paese che legittima o giustifica l'unità del paese

2.1.2 Chi sono gli immigrati?

Chi sono gli immigrati in Italia? Sono le persone che lavorano in Italia da molti anni (o addirittura i loro figli)? Sono i venditori ambulanti (o “marocchini” come vengono chiamati in modo dispregiativo ma tutt’ora comune per classificare spesso migranti dai paesi nordafricani)? Sono quelle persone che sbarcano ogni giorno sulle coste italiane? In effetti è quasi impossibile definire chi è un migrante e analizzare le molte identità diverse. In prima linea migranti sono persone che vivono tra due (o più) mondi, tra due culture, tra due mentalità; sono persone che sono fuggite per trovare un futuro migliore o sono state scacciate dal loro paese. Sono persone che sono sottoposte ad un graduale processo di trasformazione³³ che rende la situazione culturale italiana particolare, ma sono anche persone in conflitto tra la propria cultura d’origine e la cultura di destinazione.³⁴ Parati fa un buon’esempio: Mika, un africano di colore, che è cresciuto e ha sempre vissuto in Italia, riceve ancora spesso complimenti per la sua conoscenza di italiano.³⁵ Di fatti si trova in una situazione del tutto frustrante. Lui stesso si considera un italiano di colore, ma a causa della sua apparenza fisica è classificato come straniero nell’unica cultura a lui familiare. In cerca di una comunità che lo accoglie, Mika si rende conto che lui fa parte della personificazione di una nuova cultura italiana multiculturale.³⁶ In realtà quindi, non c’è una definizione per chi è un migrante. Le situazioni di partenza sono troppo diverse da paragonare e si distinguono da caso a caso, da persona a persona, come si distinguono le loro provenienze, le loro identità e le loro esperienze. In molti casi si parla di immigrati di seconda o di terza generazione, in altri casi non si nota neanche la loro provenienza originale e come nel caso di Mika si identificano con la cultura di destinazione. In ogni caso, i migranti hanno un’esperienza speciale, perché, secondo Armando Gnisci, hanno vissuto e continuano a vivere nella memoria la prima parte della propria esistenza altrove passata, che era e in ogni modo rimane la loro patria e la seconda parte della quale sono protagonisti.³⁷

L’immigrazione dunque è una questione di definizione di confini che creiamo noi stessi. Una comunità nazionale è sempre ben definita (tutto ciò che siamo noi ci definisce, gli altri sono diversi da noi e quindi non fanno parte della nostra comunità). Quindi, si può dire che

³³ In questo caso non vorrei parlare di integrazione o addirittura di assimilazione, ma di integrazione cognitiva. In altre parole un’integrazione sociale. Vorrei anche ricordare il concetto di interculturalità di Terkessidis nel libro *Lebensmodell Diaspora*.

³⁴ Secondo Graziella Parati una cultura di destinazione è una cultura dove i migranti emigrano, ma anche una cultura nella quale avviene un processo di ibridazione culturale (Parati 2005: 70)

³⁵ cfr. Parati 2005: 71

³⁶ cfr. Parati 2005: 72

³⁷ Cfr. Gnisci 2003: 7

sussiste una barriera tra ciò che pensiamo che ci definisca e ciò che pensiamo che sia diverso da noi. Maurizio Ambrosiani, fa un esempio degno di attenzione. “Noi definiamo come immigrati solo una parte degli stranieri che risiedono stabilmente e lavorano nel nostro paese [...] Immigrati sono dunque ai nostri occhi soltanto gli stranieri provenienti da paesi che classifichiamo come poveri [...]”³⁸ Altri paesi come il Giappone o Corea hanno cambiato status e hanno perso l’ingombrante etichetta di immigrati negli ultimi decenni.³⁹ Un altro fatto notevole che riguarda la definizione di immigrati è la politica di espansione dell’Unione Europea. Un lavoratore tedesco che lavora in Italia è classificato come lavoratore straniero, un lavoratore rumeno in Italia è semplicemente chiamato un immigrato o addirittura un extracomunitario.⁴⁰ Questo ci mostra che la migrazione non è soltanto un movimento di persone da un posto all’altro ma che la classificazione dipende fortemente dalla propria percezione e dall’accettabilità della nostra società. Inoltre la definizione può cambiare in base alla situazione economica di un paese e più in generale dalla propria percezione.

2.1.3 Migrazione nei media

“Chi dispensa carità concorda nel dire che molti sbarcano qui con le idee piuttosto stravaganti su ciò che gli capiterà. Subito sembrano cercare soccorso con l’aria di chi dice: “Eccoci qui. Che cosa avete intenzione di fare per noi?”. E addirittura insistono sull’aiuto come se gli fosse dovuto”⁴¹

Century Magazine, dicembre 1913

Questo testo è preso da una rivista mensile pubblicata negli USA fino agli anni 1930 e mostra in maniera sconcertante come gli immigrati (tra i quali migliaia di italiani) furono percepiti dagli altri poco più di cento anni fa. Purtroppo questo atteggiamento presuntuoso e pieno di pregiudizi verso gli immigrati non è veramente cambiato fino al giorno d’oggi. Nell’opinione pubblica⁴² un immigrato è considerato un clandestino, un irregolare o un extracomunitario, cioè una persona non proveniente dall’Unione Europea (anche se paradossalmente spesso

³⁸ Ambrosini 2010: 23

³⁹ cfr. Ambrosini 2010: 24

⁴⁰ Probabilmente ci vorrà ancora qualche anno prima che la classificazione di migranti provenienti dall’UE sarà uguale per tutti i stati membri dell’unione

⁴¹ G.A. Stella, L’orda. Quando gli Albanesi eravamo noi, Rizzoli, 2002

⁴² Ovviamente non si può parlare di tutti gli italiani, ma come mostrano i numeri del sondaggio di Eurispes gran parte degli italiani condivide questa opinione. Inoltre c’è da prendere in considerazione l’area geografica in cui sono stati fatti questi sondaggi; p.es. l’immigrazione è molto più alta nei centri industriali del settentrione che nel meridione. Altri fattori che secondo Angeli sono da prendere in considerazione sono l’età, l’esperienza (positiva o negativa) personale con gli immigranti e altri fattori individuali

provengono proprio da paesi membri dell'UE⁴³) e quindi è un qualcuno che viene ritenuto potenzialmente pericoloso per la vita sociale e culturale dell'Italia. Secondo l'Eurispes (2011), infatti, “circa i due terzi degli italiani pensano che la presenza di stranieri (soprattutto provenienti dall'Europa dell'Est) aumenti la criminalità e quasi la metà sostiene che un atteggiamento di diffidenza verso gli immigrati sia ampiamente giustificabile.”⁴⁴ È anche vero però che la maggior parte degli italiani concorda con l'opinione che “gli immigranti fanno quei lavori che gli italiani non vogliono più fare, contribuendo all'economia italiana.”⁴⁵ Uno straniero invece, in genere è colui che proviene da un altro paese, appartenente alla media/ alta borghesia e che viaggia o risiede in Italia. Il perché i migranti sono percepiti come eventuale pericolo in parte è dovuto alla loro rappresentazione nei media dove, quando si parla di immigrazione, si parla di problemi sociali, emergenze e minaccia. Secondo Sonia Cincinelli, quando si parla di migranti nei media, si parla soprattutto di “emergenza clandestini”, e così un impressionante coro di luoghi comuni, e di pregiudizi ha monopolizzato il discorso pubblico e mediatico sull'immigrazione.⁴⁶ Anche la terminologia usata dai media per rappresentare gli immigrati ha una connotazione negativa: termini come “clandestino”, “irregolare” o “extracomunitario” sono le etichette più spesso usate per caratterizzare gli immigrati. Stando con Cincinelli, a causa di questo linguaggio dell'esclusione il migrante è “implicitamente miserabile, minaccioso, propenso al crimine”⁴⁷ È quindi la colpa dei media che abbiamo una percezione così negativa dei migranti allora? Sicuramente non solo, ma in parte i media hanno alimentato la paura verso quello che a noi sembra strano (la parola stessa *straniero* implica qualcosa che non è nella norma, un qualcosa che è diverso, non è “normale”), e secondo Cincinelli, “hanno dato spazio a stereotipi sugli immigrati che probabilmente hanno sonnecchiato per secoli nella memoria collettiva.”⁴⁸ Di fatti, quando si parla di migrazione nei media il discorso è quasi sempre negativo. Non solo, quando si parla delle migliaia di migranti che sbarcano nel paese, ma anche nella cronaca nera la loro rappresentazione è quasi sempre pregiudizievole. Un esempio usato da Cincinelli, se uno straniero compie una violenza su una donna, è perché tutti gli stranieri sono “naturalmente” stupratori, quando però uno straniero salva un cittadino

⁴³ La maggior parte degli immigranti in Italia proviene dalla Romania che è stato membro dell'UE dal 2007

⁴⁴ Angeli 2011: 17

⁴⁵ Angeli 2011: 17

⁴⁶ cfr. Cincinelli 2009: 25

⁴⁷ Cincinelli 2009: 25

⁴⁸ Cincinelli 2009: 25

italiano da un'aggressione i fatti non saranno "adeguatamente generalizzati", perché sono valutati come eccezione dalla regola.⁴⁹

Ultimamente però si può notare un leggero cambio positivo quando si parla di migranti nei media. La formazione dei "Giornalisti contro il razzismo" promuove una campagna di informazione più "attenta e rispettosa"⁵⁰ verso i migranti con l'intenzione di abolire pregiudizi. Il loro approccio sussiste in una cautela selezione di parole per classificare gli immigrati, senza connotazioni negative.⁵¹ Questo ovviamente è solo l'inizio di una campagna che bisognerebbe diffondersi in tutto il paese. Soltanto l'uso di termini diversi (e meno stigmatizzati) non basterà per abolire i pregiudizi presenti nella mente degli italiani, però è un inizio. Una ricerca di Ernesto Calvanese sulla rappresentazione degli immigrati nei media tra il 2005 e il 2008, ha evidenziato che in 3 dei grandi giornali nazionali ("Corriere della Sera", "La Repubblica", e "Il Giornale") quando si parla di stranieri, questo implica termini di conflittualità e problematicità.⁵² I temi sono il binomio straniero-criminalità, problematiche sociali, la giustizia e misure preventive. La ricerca sulle tre testate dimostra che c'è una grande disparità nella rappresentazione di reati commessi da italiani e reati commessi dagli stranieri.⁵³ Da questa rappresentazione distorta non può che diffondersi una percezione del tutto negativa degli immigrati. Inoltre, la ricerca dimostra che durante quel periodo mai sono riportate informazioni che "si riferiscono sulla solidarietà, all'integrazione, alla cultura, all'incontro di valori, idee, religioni differenti."⁵⁴

Tutto questo è più che sconcertante se pensiamo che la nostra percezione del mondo dipende in gran parte dai media. L'analisi degli articoli dimostra che lo stereotipo dell'immigrato si costruisce proprio a causa del linguaggio usato nei giornali. Immigrazione dunque è percepito come qualcosa di negativo, criminale e si crea il binomio immigrazione uguale criminalità e degenerazione della società. La rappresentazione e la ripetizione delle stesse immagini (barche colme di stranieri vestiti in straccioni) degli immigrati sbarcati in Italia probabilmente ha contribuito ancora di più a diffondere il panico di una invasione di stranieri. Guardando attentamente i diversi telegiornali nazionali si nota una grave mancanza di approfondimento del fenomeno. Nella maggior parte dei casi i telegiornali si fermano a rappresentare l'evidente, quello che ci sembra più ovvio e forse anche quello che vogliamo

⁴⁹ Cincinelli 2009: 26

⁵⁰ Cincinelli 2009: 26

⁵¹ Stando con Cincinelli 2009: 26, "[...] termini come extracomunitario, clandestino o zingaro hanno assunto nell'immaginario collettivo connotazioni fortemente stigmatizzati"

⁵² cfr. Calvanese 2011: 202

⁵³ Calvanese parla di una sotto-rappresentazione della criminalità italiana nei media del 30,61% rispetto ai dati statistici ufficiali. Questa omissione dei media ovviamente vale come una sovra-rappresentazione della criminalità straniera (cfr. Calvanese 2011: 202)

⁵⁴ Calvanese 2011: 202

vedere.⁵⁵ I migranti sono rappresentati come un collettivo (un insieme sconosciuto e quindi pericoloso) pronto a penetrare il paese e pronto a sfruttare il proprio sistema sociale. Quasi mai si parla del perché i migranti sbarcano sulle coste italiane (i motivi di immigrazione sono tanti, ma la causa è quasi sempre in relazione con il fallire della politica ed è a costo della gente) quindi i diversi aspetti del problema sono semplicemente ridotti alla clandestinità e alla criminalità. Ma anziché dirompere le solite immagini degli immigrati, i media sembrano proprio di approfittare di queste notizie e di usarle per motivi di sensazionalismo o addirittura per motivi di propaganda politica. Secondo Cincinelli però è proprio questa superficialità che sembra essere richiesta dal pubblico, che sembra essere più interessato ad “individuare un nemico comune”,⁵⁶ un colpevole che è responsabile per la propria miseria, o per il fallire della politica. In tempi di crisi ovviamente è ancora più facile strumentalizzare la paura del diverso. Quindi sarebbe opportuno informarsi ampiamente da differenti fonti di media diversi. Un totale controllo di tutti i mezzi di informazione avrebbe conseguenze fatali e risulterebbe in una nuova forma di dittatura dei media. È il nostro compito quindi di informarci in modo sufficiente sulla rappresentazione di questo fenomeno importante che riguarda ognuno di noi. Dunque, forse i nuovi media (internet, telefonini) offrono un'alternativa di informazione? È quasi impossibile rispondere a questa domanda, perché i nuovi media sono una piattaforma aperta, cioè in parte controllata, in parte liberamente accessibile e modificabile da tutti. Quindi, la rappresentazione di migranti è tutt'altro che omogenea.

Riassumendo, dunque si può dire che la rappresentazione degli immigrati nei media (mi sono concentrato soltanto sulla rappresentazione dei migranti nei giornali e nei telegiornali, lasciando fuori i nuovi media come internet) è tutt'altro che positivo e fa uso di pregiudizi e generalizzazioni per diversi motivi. Più avanti esaminerò la rappresentazione di immigrazione nel cinema italiano per mostrare le differenze tra la rappresentazione dei migranti nei media e la loro rappresentazione nei singoli film.

Nel prossimo capitolo analizzerò il rapporto tra memoria e migrazione.

⁵⁵ Vedendo l'ennesimo rapporto di “clandestini sbarcati” sulle coste italiane, contribuisce a creare una certa immagine che per molti non ne vale la pena di analizzare, perché è più semplice credere quello che si vede. In più, quante volte queste immagini dei “poveri immigrati” sbarcati nel sud d'Europa ci fanno pensare a quanto stiamo bene noi stessi e ci fanno distrarre dai propri problemi? Non c'è dubbio che i nostri “problemi” sono piccoli in confronto a quelli di tanti immigrati, però forse c'è un briciolo di verità se pensiamo che i media (il governo) ci vogliono far dimenticare altri problemi presenti nel proprio paese.

⁵⁶ Cincinelli 2009: 27

2.1.4 Memoria e migrazione

Mentre lo scopo di questo capitolo non è di dare un'ampia interpretazione dei due termini, ritengo necessario definirli brevemente per analizzare come memoria e migrazione sono rappresentati nei film. Nella seconda parte della mia tesi di seguito analizzerò in più dettaglio i due concetti in riguardo al cinema di migrazione.

Migrazione deriva dal latino *migrare* e significa “cambiare residenza o posizione, trasferirsi da un posto all'altro”. Secondo Berghahn e Sternberg il termine è usato in riferimento al “movimento di popolazioni dentro o tra i confini di una nazione”⁵⁷ In riguardo alla situazione in Italia nel secolo XX si distinguono due fasi. Nella prima fase tra il 1955 and 1973 quasi quattro milioni di migranti dall'Europa meridionale (Italia, Spagna, Grecia, Jugoslavia e Turchia) emigrarono in Germania per lavorare come *Gastarbeiter*.⁵⁸ Nello stesso periodo avvenne anche la maggior parte della migrazione interna italiana dal Sud al Nord. La seconda fase, a partire dagli anni 1980⁵⁹ e specialmente dagli 1990⁶⁰ in poi, trasformarono l'Italia da un paese di emigrazione in un paese d'immigrazione (specialmente dai paesi dell'Europa dell'est ma anche dai paesi nordafricani e asiatici).⁶¹ Di seguito la composizione sociale e culturale del paese è cambiata drasticamente.

Aleida Assmann ha rielaborato la fondazione di memoria e intende la *memoria culturale* come principio monumentale della cultura.⁶² Per Assmann la *memoria culturale* è basata su immagini, testi, immaginazioni e si fonda su un eredità culturale collettiva.⁶³

In più, Assmann distingue tra *memoria individuale* (l'insieme dei ricordi in un particolare *milieu* sociale, bensì in uno specifico orizzonte di tempo, 'l'io' si costruisce dal confronto con 'noi', con gruppi diversi), *memoria generazionale* (l'insieme dei ricordi e di esperienze ereditate da una generazione all'altra nell'ambito di un certo gruppo sociale), *memoria collettiva* (l'insieme di eventi e delle nozioni ricordate sorge dall'interazione nell'ambito di

⁵⁷ cfr. Berghahn 2010: 12

⁵⁸ cfr. Berghahn 2010: 13

La parola *Gastarbeiter* è un nome composto di due parole: *Gast* (ospite) e *Arbeiter* (lavoratore). Infatti, la politica di allora prevedeva che questi “lavoratori ospiti” arrivassero in Germania per lavorare per un periodo determinato per poi ritornare nei loro paesi di origine. Tuttavia gran parte di questi lavoratori non ritornò in patria e fece raggiungere le loro famiglie nei paesi di destinazione creando così delle comunità diasporiche.

⁵⁹ A partire dalla fine degli anni settanta il flusso di stranieri, sia per la “*politica delle porte aperte*” praticata dall'Italia, sia per politiche più restrittive adottate da altri paesi, aumentò costantemente in Italia (cfr. Baldi 1999)

⁶⁰ dopo la caduta del muro di Berlino

⁶¹ Berghahn 2010: 13

⁶² Un aspetto interessante della lingua tedesca è che ci offre due parole spesso sinonimi di memoria: ‘Erinnerung’ e ‘Gedächtnis’, che si potrebbe tradurre con ‘ricordo’ e ‘memoria’. È interessante notare che la memoria è la premessa del ricordo e che senza ricordo non c'è memoria. Metaforicamente memoria quindi può essere visto come un scheda di memoria dalla quale si estraggono i ricordi. (cfr. Assmann 2006: 182)

⁶³ cfr. Assmann 2006: 181

famiglia, etnia o nazione. La memoria ha una certa stabilità ed è spesso un insieme unitario. Si può dire che rappresenta una conoscenza ‘oggettiva’ di un passato comune e *memoria culturale*.⁶⁴

L’identità di un popolo quindi si individua dalla memoria della sua cultura e della sua storia (e mitologia). Quindi una netta separazione tra cultura di un popolo e memoria collettiva pare improbabile. Secondo Susan Sontag però la memoria collettiva è un mito. Nel suo libro *Regarding the Pain of Others* scrive:

“Photographs that everyone recognizes are now a constituent part of what a society chooses to think about, or declare that it has chosen to think about. It calls these ideas “memories,” and that is, over the long run, a fiction. Strictly speaking, there is no such thing as collective memory – part of the same family of spurious notions as collective guilt. But there is collective instruction. All memory is individual, unreproducible [sic] – it dies with each person. What is called collective memory is not a remembering but a stipulating: that this is important, and this is the story about how it happened, with the pictures that lock the story in our minds. Ideologies create substantiating archives of images, representative images, which encapsulate common ideas of significance and trigger predictable thoughts, feelings.”⁶⁵

Secondo Sontag allora una società non è in grado di ricordarsi, ma ogni ricordo è solo un ricordo individuale che cede con la morte dell’individuo. Per Sontag, la memoria senza un ricordo concreto è impossibile. Stando con Assmann però, l’essere umano a differenza degli animali è in grado di espandere la sua memoria su ciò che non ha provato personalmente. La memoria collettiva può essere creata attraverso uno scambio comunicativo, per esempio, nel discorso tra membri di famiglia, tra studenti o partecipanti di un gruppo di viaggio.⁶⁶ Quindi memoria collettiva è creata attraverso comunicazione, vale a dire, nel raccontare e nell’assorbire informazioni e ricordi. Secondo Maurice Halbwachs, un pioniere degli studi sociologici sulla memoria, la società è come una “proprietaria” della memoria collettiva perché è il risultato dell’interazione tra i membri di un gruppo, una nazione o una generazione che fonda la base della loro identità.⁶⁷

⁶⁴ cfr. Assmann 2006: 182-189

⁶⁵ Sontag 2003: 85

⁶⁶ Assmann 2006: 189

⁶⁷ cfr. Halbwachs in Montesperelli: La sociologia della memoria 2003: 71

Inoltre, le immagini caratteristiche stabiliscono il modo in cui le esperienze e la conoscenza sono trasferite da una generazione all'altra. Come dice Assmann, è importante notare che una comunità come uno stato, una nazione o popolo non *ha* una memoria collettiva, ma si *crea* una memoria collettiva con l'aiuto di simboli, immagini, monumenti, anniversari e feste nazionali.⁶⁸ È anche importante notare che un trauma nazionale come l'attacco alle torri gemelle del 11 settembre per gli Stati Uniti o l'Olocausto per gli Ebrei faccia parte di una memoria collettiva. Assmann parla di *memoria negativa*.⁶⁹ Un trauma è un'esperienza così astrusa, umiliante e dolorosa che è difficile ricordarla e parlarne. Ma invece di dimenticare cosa è successo, l'esperienza viene conservata (Assmann parla di una *capsula*⁷⁰) e dopo un determinato tempo (qui Assmann usa il termine *Nachträglichkeit*) è ricordata. Un trauma collettivo come l'Olocausto ovviamente concerne tutto un popolo e varie generazioni. Vera Vigevani Jarach, un'ebrea italiana fuggita dal regime fascista ed emigrata in Argentina sostiene di essere una militante della memoria. Suo nonno fu ucciso ad Auschwitz, sua figlia morì su un volo della morte in Argentina. Per entrambi, non c'è tomba.⁷¹

Ora la 85enne dedica la sua vita a testimoniare e a lottare contro il silenzio e l'indifferenza e vuole ricordare. Il ricordo è importante, sostiene Jarach, per non dimenticare e soprattutto per non far ripetere quello che è successo. Ma l'Italia allora è un paese senza memoria? Pensando ai tragici eventi dell'Ottobre 2013, quando centinaia di immigranti sono morti (per non parlare dei migliaia che sono morti negli ultimi anni) dopo un naufragio davanti alle coste di Lampedusa, si potrebbe proprio arrivare a questa conclusione. Secondo il giornalista Fabio Marcelli la mancanza di una legge che protegga in modo sufficiente coloro che richiedono asilo in Italia spiega in parte le loro sofferenze e la tragedia (le tragedie) di Lampedusa.⁷² Di fatti tra le disposizioni della costituzione italiana (comma 3 dell'art. 10), che non sono ancora state applicate, si trova che

“[...] lo straniero, al quale sia impedito nel suo paese l'effettivo esercizio delle libertà democratiche garantite dalla Costituzione italiana, ha *diritto d'asilo* nel territorio della Repubblica secondo le condizioni stabilite dalla legge“.⁷³

⁶⁸ cfr. Assmann 2006: 189

⁶⁹ Assmann 2006: 189

⁷⁰ Assmann 2006: 190

⁷¹ Jarach in: Marco Bechis, Lager e torture, le due storie di Vera “militante della Memoria.” *Corriere della Sera* 16/01/2014

Brown 2007: 3

⁷² Marcelli, Fabio. 2013 “Il Fatto Quotidiano.” 14 Marzo 2014.

<http://www.ilfattoquotidiano.it/2013/10/28/immigrazione-e-asilo-italiani-senza-memoria/758614/>

⁷³ Marcelli 2013

La legge di cui parla tale disposizione non è mai stata adottata. Stando con Marcelli, quella disposizione fu introdotta per “segno tangibile del ricordo” di quello che fu la lotta antifascista e le sue conseguenze che per molti fu l’esilio.⁷⁴ Per molti italiani, dopo la guerra e il ritorno alla democrazia, si volle così ricordare la circostanza che molti italiani dovettero fuggire dal proprio regime per varie ragioni politiche, razziali, ed andare in esilio e così questa disposizione fu vista come un simbolo di solidarietà per coloro che devono fuggire e andare in esilio. L’Italia pur avendo un forte passato migratorio, tuttavia, sembra di essersi dimenticata del suo passato. Sicuramente non si può dare tutta la colpa all’Italia, ma anche l’Unione Europea come istituzione democratica e “ambasciatrice dei diritti umani” ha fallito. Oramai data la situazione di un crescente flusso di rifugiati (la guerra civile in Siria sta durando ormai più di tre anni, la situazione nei paesi nordafricani è tuttora incerta e l’attuale situazione in Ucraina è molto critica, per menzionare solo qualche esempio) non è possibile chiudere gli occhi (e i confini) e continuare ad ignorare la situazione. Il compito (o meglio l’obbligo) della politica è di ricordare (memoria) la propria storia (migratoria) e mostrare una maggiore solidarietà verso i migranti che chiedono asilo. Inoltre, è anche il compito nostro, e della società, di non guardare via e di ricordare il proprio passato per, come dice Vera Jarach, non dimenticare e non far ripetere quello che è già accaduto prima.

3. Parte II: i film

3.1 Cinema italiano anni novanta: morte o rinascita?

Il cinema italiano anni novanta viene anche chiamato “nuovo cinema” o “giovane cinema” italiano. Secondo Zagarrio, uno degli esperti del cinema italiano degli anni novanta, il prefisso “nuovo” però, sicuramente non è niente di nuovo. Il termine “nuovo” e “giovane” esplose negli anni sessanta, nel periodo quando la società italiana subisce una notevole trasformazione, dovuto al boom economico.⁷⁵ Pensando anche all’ossessione dell’innovazione e del moderno dei futuristi o all’ansia di rinascita del cinema italiano fine anni venti, pensiamo allo stesso giovanilismo fascista. Il cinema italiano anni novanta, invece, tratta il realismo politico e culturale in modo critico, distanziandosi dal “cinema tradizionale”.⁷⁶ Il *nuovo cinema italiano* emerge negli anni novanta dopo lunghi anni di crisi morale⁷⁷ e si ispira

⁷⁴ Marcelli 2013

⁷⁵ cfr. Zagarrio 2001: 9

⁷⁶ cfr. Zagarrio 2001: 9

⁷⁷ Dalla seconda parte degli anni 1970 il cinema italiano fu confrontato con una rapida diminuzione di spettatori, il che portò a una drastica diminuzione di produzioni cinematografiche italiane. Secondo De Santi, il cinema

al cinema dei grandi maestri del neorealismo. Molti film all'inizio degli anni 1990 (come i primi film del neorealismo) nascono dall'insufficienza di mezzi finanziari e non usano grandi effetti speciali, supereroi o attori professionisti. Le storie hanno un forte legame alla realtà e ritraggono un'immagine dell'Italia di oggi, rappresentando situazioni moralmente ed economicamente difficili. Zagarrìo parla di morte e rinascita del cinema italiano negli anni 1990. Morte, perché scompaiono dallo schermo i grandi del cinema italiano, come Mastroianni, Troisi o Fellini⁷⁸ e rinascita, perché emerge una nuova generazione di registi e attori, che si ispira ai grandi del cinema italiano. Da questa nuova generazione nascono i primi film, che trattano l'immigrazione in Italia. Secondo Schrader e Winkler, il tema dell'immigrazione diventa sempre più presente nel cinema italiano verso la fine degli anni 1990 e così, grazie al successo di film come *Pummarò* e *Lamerica*, anche le produzioni diventano sempre più grandi.⁷⁹ Nel prossimo capitolo vorrei analizzare alcuni film che a mio parere hanno contribuito alla definizione del "cinema di migrazione".

3.2 Cinema e immigrazione: una sintesi dagli inizi al nuovo cinema

In questo capitolo analizzerò la relazione tra cinema e immigrazione nel cinema italiano. Accennerò brevemente la storia dell'immigrazione nel cinema italiano dagli inizi al nuovo e nuovissimo cinema italiano, in più studierò i mezzi stilistici usati nei vari generi di film (mi concentrerò soprattutto sul melodramma, sul Road Movie e sul film documentario, e altri generi rilevanti per l'analisi dei film) per rappresentare immigrazione e farò un confronto tra i film di emigrazione dall'Italia degli anni 1970 (per esempio *Pane e cioccolata*, *Bello, onesto, emigrato Australia...*), e i film di immigrazione in Italia degli ultimi venti anni (*Lamerica*, *Quando sei nato non puoi più nasconderti*, *Into Paradiso*,...). Questo capitolo è inteso come sintesi generale di alcuni film rilevanti per la mia ricerca, sia per motivi di genere dei film (dal melodramma, road movie, o la commedia, all'ibridazione dei generi) per motivi storici (dimostrando come è cambiata la rappresentazione di immigrazione dagli inizi al nuovo cinema) e per temi che riguardano i film da me scelti, come per esempio il ruolo della città in *Pummarò*.

entra in un periodo di crisi, cioè mutano gli "strumenti della comunicazione" e "i punti di riferimento". Il cinema sembra perdere l'antica centralità e l'immaginario televisivo sembra soppiantare quello più libero e aperto del cinema. (cfr. De Santi 2001: 73)

⁷⁸ cfr. Zagarrìo 2001: 16.

Zagarrìo parla della morte di Fellini come una fine simbolica di un certo tipo di cinema italiano

⁷⁹ Schrader e Winkler 2013: 9

Innanzitutto cinema e migrazione in Italia sono emersi nello stesso periodo e hanno da sempre uno stretto legame. Agli inizi del 1900 furono prodotti i primi film che trattano il fenomeno migrazione. Nello stesso periodo centinaia di migliaia di italiani furono costretti a lasciare la loro terra per emigrare verso un futuro migliore. Da allora storie di migranti sono presenti nel cinema italiano. Secondo Berghahn e Sternberg è difficile trovare una definizione assoluta di “cinema di migrazione” in quanto *“any attempt to provide a closed definition of migrant and diasporic cinema [...] can only result in a form of homogenisation that fails to do justice to the specificity of individual films and their particular social-political, cultural, historical and industrial contexts”*.⁸⁰ Non esiste dunque un vero e proprio genere “cinema di migrazione”, ma una vasta gamma di film che definiscono il genere.

Anche secondo Schrader e Winkler, il cinema di migrazione di oggi è più soggetto che genere, in quanto *“[...] besides traditional narratives like those of illegality and crime, deracination and abscondence, the Italian cinema of migration takes on an increasingly wider spectrum of topics, layers, and spaces of the most diverse streams and realities of migratory life.”*⁸¹

Il primo film che si dedica all’immigrazione italiana in America è *L’italiano* di Reginald Barker del 1915 e racconta la storia di un gondoliere italiano che emigra in America.

Nel film *Miracolo a Milano*, uno dei primi film che si dedica all’immigrazione del dopoguerra, Vittorio De Sica rappresenta una parte povera del paese dove una comunità marginata ha costruito una città all’interno di una città. La storia racconta di una difficile relazione tra un uomo afroamericano e una donna bianca italiana. I due non si frequentano ma si sentono attratti e si corteggiano, a causa della loro pelle però, soltanto a distanza. Quando Totò, il protagonista, grazie ad una colomba magica, otterrà l’abilità di cambiare il colore di pelle, i due innamorati decidono di acquisire il colore di pelle dell’altro. Totò esprime il suo desiderio in due lingue: ‘I want to become white, voglio diventare bianco.’ La colomba li trasforma e così il pubblico è confrontato con una donna bianca con la faccia colorata di nero e l’uomo che si presume sia anche lui trasformato, che però lo vediamo solo dalle spalle. La coppia non può essere unita perché la donna bianca che voleva essere di colore è solo un’imitazione, una farsa, di cosa significa essere di colore e il volto dell’uomo che diventa bianco è irriconoscibile. Secondo la Parati, dunque, ci troviamo confrontati con una rappresentazione dell’altro del tutto inconciliabile.⁸² Da allora la rappresentazione dell’altro, del diverso, nel cinema italiano è stata contestata in numerose occasioni. Data la

⁸⁰ cfr. Berghahn & Sternberg 2010: 40

⁸¹ Schrader e Winkler 2013: 10

⁸² cfr. Parati 2005: 105

forza delle immagini, il cinema sta diventando un mezzo che permette la rappresentazione del diverso per un pubblico più vasto in confronto alla letteratura, il che ci permette di vedere i film con occhi più critici.

Saltando agli anni settanta, *Pane e cioccolata* di Franco Brusati rappresenta il fenomeno dell'emigrazione italiana in Svizzera, un fenomeno che fu ancora molto presente in quegli anni.⁸³ Brusati si concentra soprattutto sull'esperienza dell'emigrato italiano in Svizzera, che si trova disorientato e si trova confrontato con l'essere diverso dagli altri. Secondo la Parati, la classe sociale assume un ruolo importante nel film, in quanto l'essere migrante infatti, rende una persona "diversa" dagli altri anche da altri italiani più ricchi che viaggiano come turisti.⁸⁴ È interessante notare che il film incarna l'unico momento in cui si riflette il grande flusso di immigrazione italiana in Svizzera.⁸⁵ *Pane Cioccolata* ci mostra appunto le caratteristiche che accompagnavano i primi periodi di migrazione in Svizzera, focalizzandosi in parte sui primigeni vissuti di un particolare gruppo di migranti. Nino, il protagonista, rappresenta proprio l'emigrato italiano stereotipo che ha bisogno di manifestare la propria diversità in ogni modo. Il film di Brusati mostra una realtà tragicomica, che potrebbe proprio essere la realtà di un qualsiasi migrante italiano in Svizzera. La rappresentazione scherzosa di un fenomeno serio (lavoro stagionale) racconta la storia di uno straniero che non vuole tornare a casa come perdente, ma che comunque non riesce adeguarsi altrove.

« Ascolta Nino : Italia o Svizzera, il problema non cambia ; scegli un altro paese se vuoi, scegli quello che ti pare, ma scegli di vivere, non arrenderti adesso, eh, non arrenderti mai »⁸⁶

Altri film come *Rocco e i suoi fratelli* del 1960 di Visconti, dove viene raccontata la separazione di una famiglia di contadini del meridione trasferita al Nord, negli anni del boom economico, ma anche *Accattone* del 1961) e *Mamma Roma* del 1962 di Pier Paolo Pasolini, hanno saputo raccontare le conseguenze delle migrazioni dalla campagna alla città.

A partire dagli anni 1970 e 1980 si aggiungono ai modelli nazionali il contributo di registi come Jarmush, Wenders ma anche l'influsso di video-clip e di video-giochi. Di seguito il cinema ritorna ad un approccio più reale. Molti registi riferiscono sui fatti della società italiana, la delinquenza giovanile in Sicilia (Marco Risi, *Mery per sempre*, 1989), la violenza

⁸³ si parla di ca. 600mila presenze di immigrati italiani in Svizzera a metà degli anni Settanta (Cfr. Direzione Generale Emigrazione e Affari Sociali, *Aspetti e problemi dell'emigrazione italiana*) vedi anche Direzione Generale Emigrazione e Affari Sociali, *Aspetti e problemi dell'emigrazione italiana all'estero nel 1974*, Roma, MAE, 1975 ; AA.VV., *Mercato del lavoro e manodopera straniera in Svizzera negli anni '80*, Atti del Convegno, Zurigo, 1984, p. 123

⁸⁴ cfr. Parati 2005: 43

⁸⁵ cfr. Parati 2005: 43

⁸⁶ *Pane e Cioccolata*, 01 :44 :28 – 01 :44 :42.

negli stadi di calcio (Ricky Tognazzi, *Ultrà*, 1991), le pratiche usuraie (R. Tognazzi, *Vite strozzate*, 1996).

Dagli anni 1980 l'Italia vede l'arrivo di molti immigrati nel paese. In effetti, però, è solo negli ultimi (ca. venticinque) anni che il cinema italiano si dedica al fenomeno dell'immigrazione.⁸⁷ Fino agli anni 1990 l'Italia non produce film di immigrazione di stranieri in Italia. Poi agli inizi degli anni 1990 storie di arrivi, speranza ed emarginazione di stranieri si inseriscono a pieno titolo nella produzione cinematografica italiana. Secondo Corrado, la società tiene gli immigrati ai margini della comunità, ma ne resta affascinata dalle diversità di cultura e costumi, allo stesso punto però li considera pericolosi.⁸⁸ Questo si rispecchia nei racconti cinematografici, che spesso riflettono la situazione attuale in un paese. Schrader e Winkler parlano di *cinema engagé*. Cioè, un cinema di impegno che prende partito per l'immigrazione e in modo per raggiungere un pubblico più ampio, ricorre al genere di cinema classico e alla storia del cinema italiano.⁸⁹ *Pummarò* di Michele Placido è uno dei primi film che tratta l'argomento dell'immigrazione in Italia. La penisola è visibilmente cambiata da un paese di emigrazione ad un paese di immigrazione e diventa una nuova patria per gli immigrati che sbarcano in numero sempre più alto all'inizio del decennio. Il film ribalta ruoli e mentalità diversi ed è una cronaca più che un racconto, testimone di un periodo di cambio in Italia. Kawaku è un giovane laureato del Ghana, che vuole studiare in Canada e arriva in Italia per raggiungere suo fratello, Pummarò, che lavora nei campi per la raccolta di pomodori. È interessante notare che Placido decide di mostrare l'immigrazione da questi due punti di vista diversi. Pummarò che viene sfruttato nei campi e deve dormire nei loculi del cimitero e Kawaku, il giovane laureato che viene a raggiungerlo. Questa è la triste realtà che il film ci mostra. Cercando suo fratello, Kawaku trova solo degrado e miseria degli immigrati come lui. Obbligati alla prostituzione o spaccio di droga decide di andare a Verona, dove l'integrazione sembra funzionare meglio a prima vista (p.es. le figlie dei suoi connazionali parlano in dialetto veneto). Alla fine però, il film ci insegna che anche qui pregiudizi e ostilità sono presenti, nonostante le apparenze civili. Secondo Andrea Corrado, il film "smaschera la realtà: tutto funziona finché gli immigrati lavorano sottopagati e vivono silenziosi ai margini della società, lontani dagli indigeni."⁹⁰ Questo è vero sia per Pummarò, che per Kawaku, che quando decide di partire in Germania in cerca di benessere, trova delusione e dolore anche

⁸⁷ In altri paesi, registi come Fatih Akin (attore e regista turco, nato e cresciuto in Germania), hanno molto successo con film che trattano immigrazione, come per esempio *La sposa turca* (2004) o in *Ai confini del paradiso* (2007) che tratta la realtà dei turchi di seconda generazione in Germania.

⁸⁸ Corrado 2013: 103

⁸⁹ cfr. Schrader e Winkler 2013: 8

⁹⁰ Corrado 2013: 104

oltre i confini italiani. Usando le parole di Schrader e Winkler, il film è una critica del razzismo e può essere considerato un classico film di migrazione, includendo elementi melodrammatici, e del road movie.⁹¹

Un altro film che ha fatto notizia come uno dei primi film del genere “immigrazione” è *Un’anima divisa in due* del 1993 di Silvio Soldini, che racconta “dell’amore impossibile tra Pietro, un giovane milanese, e Pabe, un affascinante rom, che egli sorprende a rubare nei grandi magazzini.”⁹² Le differenze culturali (come i diversi riti matrimoniali e la fuga) dei due sono onnipresenti, ma quello che salta all’occhio sono soprattutto le differenze sociali. Il film mostra in modo esemplare l’amore perturbato di due persone da due culture totalmente diverse, che non potrà mai essere.

L’America di Gianni Amelio del 1994 è il primo film che mostra l’immigrazione in Italia dagli occhi di un italiano (che in effetti, esteticamente è “trasformato” in un albanese). Gino è un imprenditore spregiudicato, che sfrutta la situazione politica in Albania per tirare su un’azienda finta di calzature. Ha bisogno di un prestanome e trova un vecchio albanese, che però fugge. Il piano non funziona e all’improvviso Gino si trova senza documenti in Albania e fa di tutto per ritornare in Italia, un paese visto da molti albanesi come la “terra promessa”. Stando con Schrader e Winkler anche *L’America* riprende molti elementi del neorealismo. “Amelio, too, harks back to the classics of post-war cinema, like Rossellini’s *Paisà* (*Paisan*, 1946) and Vittorio De Sica’s *Ladri di biciclette* (*Bicycle Thieves*, 1948) by paralleling the Italian post-war era and the time after the downfall of the Communist regime in Albania, thus underscoring the ambivalence of liberation and occupation in the sense of an asynchronicity of the synchronicity of cultures.”⁹³

Altri film del genere sono *L’artico due* di Maurizio Zaccaro, che racconta delle difficoltà culturali con le quali gli immigrati sono confrontati. Said, un immigrato algerino, vive da anni a Milano è sposato e ha tre figli. In patria ha lasciato sua seconda moglie, che si prende cura dei genitori. Quando il padre di Said muore, sua seconda moglie e i suoi tre figli lo raggiungono in Italia. Lui vorrebbe vivere con le sue due famiglie, il che però non è possibile, perché il diritto italiano non prevede la bigamia o modelli familiari diversi dal proprio. *Vesna va Veloce* di Carlo Mazzacurati, descrive il destino di una ragazza ceca ventunenne che si allontana dalla sua comitiva e decide di rimanere in Italia. Ma la sua vita in Italia non sarà quella che si immaginava, infatti deve prostituirsi per sopravvivere in una società dove solo i soldi contano. Anche *Terra di mezzo* di Matteo Garrone tratta il tema della prostituzione, ma

⁹¹ cfr. Schrader e Winkler 2013: p. 8, citato da O’Healy 2002: p. 234-235

⁹² Cincinelli 2009: 29

⁹³ Schrader e Winkler 2013: 9

non solo, il film racconta in tre parti le vite emarginate e le prove di sopravvivenza di diversi clandestini in Italia. Nella prima parte sono protagoniste tre prostitute nigeriane al lavoro in una strada desolata, la seconda parte è su due ragazzi albanesi esperti in nulla, ma disponibili a fare qualsiasi lavoro e quindi sono sfruttati per poco niente. Nella terza parte, il protagonista Amed, un immigrato egiziano, gestore abusivo di un distributore di benzina, ricorda il suo passato.

Occidente, di Corso Salani, è interessante dal punto di vista del luogo di avvenimento. Dato che la città di Aviano, con la sua presenza americana, dovuta alla base militare NATO, è una città particolare. Come una città dentro una città per così dire. La protagonista, una studentessa rumena, si fa sensi di colpa per non essere rimasta con i suoi compagni oppositori di Ceausescu. Secondo la Cincinelli, “Salani filma lo sradicamento, l’evanescenza e lo smarrimento di un’immigrata rumena.”⁹⁴ Infatti molti registi a partire dal 2000 hanno voluto affrontare la problematica di cosiddetti soggetti ibridi nei loro film. È scopo del cinema di migrazione di sensibilizzare lo spettatore per una riflessione trans-culturale più profonda.⁹⁵

Altri film come *Sud Side Story* di Roberta Torre sono caratterizzati da coinvolgenti passaggi musicali e usano un approccio cinematografico del tutto diverso da film dello stesso genere (come p.es. anche *L’Orchestra di Piazza Vittorio*) e racconta la strana storia d’amore tra una prostituta nigeriana, Romea e l’imitatore Elvis siciliano Giulietto. Il film è una commedia originale e divertente, ma allo stesso momento anche piena di stereotipi.

Saimir di Francesco Munzi racconta la storia di un ragazzo albanese sedicenne che vive con il padre e lo aiuta trafficare clandestini sulle coste italiane. Saimir conduce una vita straordinaria, in quanto non solo vive una realtà violenta da criminale, ma è anche emarginato dalla società e da i suoi coetanei perché è praticamente inesistente. Saimir s’innamora di una ragazza italiana e decide di non seguire più il padre, che ormai si è rassegnato al suo destino. Secondo la Cincinelli, un aspetto degno di nota del film è il conflitto del padre con il figlio o una “nuova immigrazione contro vecchia”⁹⁶

Quando sei nato non puoi più nasconderti di Marco Tullio Giordana racconta la storia di Sandro, un ragazzo di famiglia benestante di Brescia. Un giorno durante una crociera Sandro cade in mare e viene accolto da una barca di clandestini. Per Sandro questo viaggio sarà molto più che un semplice viaggio, in senso metaforico si potrebbe dire che è un viaggio

⁹⁴ Cincinelli 2009: 30

⁹⁵ Wolfgang Welsch nel 1995 nel suo articolo *Transkulturalität* nella rivista *Zeitschrift für Kulturaustausch*, mira alla comprensione “al di là della cultura propria e della cultura straniera” (citato in Jahn-Sudmann 2009: 18). Welsch aggiunge inoltre che il concetto di trans-cultura non comporta che differenze o varietà culturali debbano svanire ma solo che le diversità tra le singole culture non siano più percepibili così chiaramente.

⁹⁶ Cincinelli 2009: 31

dall'infanzia all'età adulta. *Le ferie di Licu*, ci racconta la storia di un ragazzo del Bangladesh che per via di tradizione sta per essere sposato con una sua connazionale molto più giovane di lui. *Cover Boy* racconta la storia d'amicizia tra Michele e Ioan, un rumeno immigrato in Italia. Il film racconta la storia dei due, analizzando le loro prospettive da due punti di vista diversi. Secondo la Cincinelli, “precarietà, disoccupazione, immigrazione ed emarginazione vengono trattate con gusto e garbo in questo film.”⁹⁷ *La leggenda del pianista sul oceano* di Giuseppe Tornatore racconta l'affascinante storia di un trovatello che nasce su una nave diretta in America (la meta è la terra promessa, che tutti sognano). In effetti però, l'unica persona da non lasciare la nave è il trovatello Novecento che preferisce rimanere sulla nave, un luogo a lui comune, senza dover confrontare le tentazioni e i problemi di un mondo a lui sconosciuto e inquietante. In senso metaforico Novecento potrebbe essere visto come un classico immigrante, una persona tra due culture (in questo caso il vecchio e il nuovo mondo), una persona senza identità, inesistente. *Into Paradiso* di Paola Randi è una delle poche commedie che tratta il tema dell'immigrazione in Italia. Alfonso D'Onofrio un ricercatore universitario viene licenziato e fa un favore a un amico d'infanzia, coinvolto in affari di camorra. Dopo che i due uomini a cui Alfonso avrebbe dovuto consegnare un pacco, vengono uccisi, Alfonso scappa e si trova in un quartiere abitato da immigrati prevalentemente del Sri Lanka. Lì incontra Gayan, un ex campione di cricket, che si interessa al suo caso e lo aiuta. Questi sono alcuni esempi che costituiscono il “cinema di migrazione”.

3.3 “Italiamerica” e “Albanitalia”

Questa sezione serve come capitolo introduttivo all'analisi del film *Lamerica*. Ho deciso di usare il titolo “Italiamerica” e “Albanitalia” per mostrare le similitudini dei due periodi di migrazione. In senso metaforico si potrebbe definire l'America come paese “ideale” dell'immigrazione moderna, dato l'alto numero di immigrati che hanno popolato il continente negli ultimi centocinquanta anni. *Lamerica* di Gianni Amelio dunque, è un film particolare in ogni senso. A cominciare dal titolo stesso che si riferisce a come gli emigrati albanesi vedono l'Italia, e ci ricorda come gli emigrati italiani stessi videro l'America, un'allusione molto sottile, che ci ricorda un passato non troppo distante (anche se a volte l'Italia sembra essersi dimenticata). Il film comincia con delle immagini di un documentario fascista che mostra come gli italiani abbiano portato la loro cultura in Albania. Le prime immagini del presente postcomunista in Albania ci mostrano un paese in rovina, i cui abitanti sognano un paese

⁹⁷ Cincinelli 2009: 32

paradisiaco, come una volta lo sognarono gli italiani. La differenza tra gli emigrati albanesi e quelli italiani è che gli emigrati albanesi sognano l'Italia che vedono in televisione e che credono reale. Amelio, indirettamente, critica i programmi televisivi che rappresentano un paese favoloso che non esiste. Da un lato molti albanesi che Gino incontra hanno imparato a parlare l'italiano attraverso la televisione, dall'altro lato la televisione ha creato un'immagine falsa dell'Italia che ha portato molti ad emigrare. All'inizio degli anni 1990, infatti, migliaia di albanesi fuggono dal loro paese e sbarcano in Italia. Più di 24000 albanesi sbarcano soltanto a Marzo del 1991 nei porti della Puglia. *Lamerica* è un viaggio in un paese, prima del suo esodo di massa su navi malandate e sogni di una vita migliore che spesso fa ricordare il cinema italiano del dopoguerra. O'Healy attesta: "Its powerful interweaving of fictional narrative and recent historical events, and its use of authentic locations and supporting cast of non-professional actors prompted several reviewers to invoke the masters of neorealism."⁹⁸

Anche se è vero che alcuni elementi, come il paesaggio autentico dell'Albania, l'uso di attori non professionisti, i gruppi di bambini in strada, le città distrutte e la povertà in generale, fanno richiamare alla memoria il cinema italiano del dopoguerra, sicuramente non era l'intenzione di Amelio di copiare gli effetti estetici del neorealismo. Infatti, O'Healy afferma che Amelio aveva a disposizione un budget molto più alto dei suoi colleghi del neorealismo e quindi sceglie di girare il film in Panavision (usando tecniche come per esempio lo sweeping, e lo schermo largo) che fanno ricordare più i film del cinema americano.⁹⁹

Il film *Lamerica* racconta la storia di due "affaristi" (Fiore e Gino) che vanno in Albania per tirare su una fittizia fabbrica di scarpe e simulare un'iniziativa economica allo scopo di intascare aiuti statali. Per trovare un prestanome per la proprietà della fabbrica i due visitano un campo di lavoro liberato, dove trovano una persona adatta, Spiro. Ma le vicende si complicano quando l'anziano senile scappa e costringe Luigi ad inseguirlo. Alla fine Gino trova il vecchio in un ospedale e lo porta con sé. Di seguito Gino scopre che il vecchio muto non è albanese, ma è italiano e si chiama Michele Talarico. La dottoressa racconta a Luigi che molti italiani rimasti in Albania dopo la seconda guerra mondiale, dovettero cambiare identità per non essere fucilati o perseguitati. Luigi perde la pazienza e urla al vecchio: *ma tu chi cazzo sei?* Michele gli racconta che lui è siciliano e fu mandato per combattere in Albania. Allo stesso momento, però, lui crede che si trovi in Italia e che abbia ancora vent'anni. Più avanti, l'azienda calzature viene scoperta dalle autorità antifrode albanesi senza che Gino lo venga a sapere. Senza telefono e con una macchina rimasta senza ruote, Gino si trova bloccato. Evidentemente le ruote sono state rubate dalla folla che sta intorno al veicolo. Gino

⁹⁸ O'Healy 2004: 246

⁹⁹ cfr. O'Healy 2004: 246

urla infuriato: *albanesi del cazzo!* Michele, intanto sale su una corriera sovraffollata che passa vicino la strada, quando Gino lo vede sale anche lui sul mezzo. Quando l'autobus viene fermato dalla polizia Luigi si fa riconoscere come italiano ed insieme a Michele viene portato a Tirana in camion. I giovani albanesi, tutti diretti per imbarcarsi in Italia, sognano un paese miracoloso e bersagliano Gino con molte domande. Tra l'eccitazione e il pensiero di cominciare una nuova vita in Italia uno di loro muore nell'indifferenza degli altri. Arrivati a Tirana, Gino viene imprigionato in una sporca cella con altri uomini senza saperne il motivo. Gino scopre che la truffa è stata svelata e che l'unica possibilità di lasciare il paese senza processo è di imbarcarsi su una nave sovraffollata di clandestini. Sulla nave incontra Michele, che è convinto di andare in America. Gino si rassegna e resta lì, tra disperazione e speranza su una nave malandata e strapiena diretta verso "la terra promessa", l'Italia, ovvero "L'America" per gli albanesi.

L'America dopo *Porte aperte* e *Ladri di bambini* è stato uno dei primi successi di Gianni Amelio. Amelio fu ispirato dai reportage degli sbarchi di migliaia di albanesi in Puglia agli inizi degli anni 1990 e anche dal passato della propria famiglia. Le immagini di questi immigrati albanesi, arrivati clandestinamente in Italia, dopo lunghi viaggi su navi sovraffollate e in pessime condizioni, gli ha ricordato la disperazione che portò suo padre e suo zio, come centinaia e migliaia di italiani ad emigrare in America.¹⁰⁰

Riassumendo dunque si può constatare che il film mostra dei paralleli a livelli diversi. Da un lato, crea un legame tra il passato fascista dell'Italia e l'invasione dell'Albania negli anni 1930. Nella scena di apertura Amelio fa uso del documentario propagandistico *Luce* che mostra l'invasione del paese nel 1939, paragonandolo con l'arrivo dei due affaristi italiani in Albania all'inizio degli anni 1990, con la stessa intenzione di sfruttare il paese.¹⁰¹ La Parati conferma: "The new Italians, embodied in Gino and Fiore, reveal themselves to be the ideological heirs of the old colonialism. They hide behind a thinly veiled rhetoric of economic imperialism: they present themselves as the Western saviours of an inferior economy (and culture)."¹⁰² Dall'altro lato, crea un legame tra l'emigrazione degli italiani in America all'inizio del 1900 e l'emigrazione degli albanesi dopo la caduta del regime albanese negli anni 1990. Secondo Scalzo, *L'America* è un viaggio nella nostra coscienza e nella nostra

¹⁰⁰ cfr. O'Healy 2004: 245

¹⁰¹ Il documentario suggerisce che le truppe italiane furono festeggiate dalla folle come liberatori dell'Albania, portando civiltà e cultura nel paese. Gli spettatori di oggi ovviamente sono consapevoli che l'intenzione di Mussolini fu tutt'altra che benevolente. Amelio suggerisce in modo sottile dei paralleli tra l'arrivo dei fascisti e l'arrivo degli affaristi, "neocolonisti", entrambi interessati allo sfruttamento del paese.

¹⁰² Parati 2005: 136

storia.¹⁰³ Caminati ribadisce che il film mostra in maniera esemplare i paralleli di due paesi diversi in due periodi diversi che affrontano lo stesso problema, quello della migrazione di massa. *Italia, Italia, tu sei il mondo!* grida la folla nella scena di apertura.¹⁰⁴ Gli Albanesi di *Lamerica* assomigliano a noi, dice Scalzo, e ci ricordano alla povertà di allora, alla fame, alla disperazione e alla rabbia, proprio come eravamo cent'anni fa.¹⁰⁵

Caratterizzazione e relazioni

La tabella (vedi appendice 2) mostra in modo generale la costellazione dei protagonisti del film. Gino e Fiore da un lato rappresentano gli italiani, i ricchi occidentali o neo-colonizzatori se vogliamo. Con la pretesta di aiutare l'economia albanese e tirare su una fabbrica di scarpe, arrivano nel paese per approfittare della confusione politica e per intascare delle sovvenzioni statali. Ci sono paralleli evidenti tra lo sbarco dei fascisti all'inizio del film e l'arrivo dei due affaristi italiani. Come i fascisti anche i due "imprenditori" si sentono superiori agli albanesi in ogni aspetto. Per esempio, quando Gino nutrice dubbi sulla falsa storia dell'investimento: "*Ma gli albanesi qua ci credono in questa storia degli investimenti?*" Fiore gli risponde: "*Gli albanesi sono come bambini, un italiano gli dici il mare è fatto di vino e loro se lo bevono.*"¹⁰⁶ È interessante notare che Fiore usa esplicitamente la parola *un italiano* invece di dire solo *tu gli dici* [...]. Questo dimostra il suo senso di presunta superiorità intellettuale non solo rispetto agli albanesi ma anche rispetto a Gino. Fiore, ex-socio del padre di Gino, è il capo dell'iniziativa "Albacalzature". Si può argomentare chi dei due sia più privo di scrupoli, Gino o Fiore. In primo piano, veniamo a sapere che per Fiore non è il primo tentativo di truffa di questo genere. Infatti, rivela che è già stato in Nigeria con il padre di Gino con un simile pretesto di produrre televisori a colore al fine di intascare contributi dallo stato italiano. Gino, all'inizio del film può essere considerato il discepolo di Fiore, che praticamente fa quello che gli viene detto. Nella prima scena, quando i due imprenditori arrivano in Albania sono subito circondati dalla folla e dalla polizia. Gino e Fiore indossano dei begli abiti e Gino porta un fuoristrada nuovo. Nella scena quando i due attraversano una strada albanese, piena di gente che si dirige verso il porto, Fiore fa un discorso paternalistico al procuratore albanese Selimi: "*Siete stati viziati, lo Stato ha sempre pensato a tutto. Adesso dovete rimboccarvi le mani e darvi da fare [...]*"¹⁰⁷ Una scena che ci mostra tutto il cinismo

¹⁰³ Scalzo 2001: 181

¹⁰⁴ Gianni Amelio, *Lamerica*, 111 min., Italia 1994, 00.02.45 – 00.03.15min.

¹⁰⁵ Scalzo 2001: 180

¹⁰⁶ Gianni Amelio, *Lamerica*, 111 min., Italia 1994, 00.21.08 – 00.21.19 min

¹⁰⁷ Gianni Amelio, *Lamerica*, 111 min., Italia 1994, 00.04.39 – 00.04.41 min

di Fiore è quando il procuratore albanese gli chiede a che cosa sarebbe servito il vecchio. Fiore gli risponde: “*A scuotere l’opinione pubblica occidentale. Diciamo che questo vecchio potrebbe essere il simbolo della nuova Albania.*”

Gino, il partner di Fiore, è giovane, arrogante e ignorante che crede di risolvere tutto con i soldi. “Gino è un po’ ignorante -ha detto Amelio- e la sua ignoranza può essere cancellata solo con un’esperienza fisica attraverso i sentieri del bisogno, trovandosi in un posto dove qualcuno dà valore ad un pezzo di pane”. Alla fine però scopriamo che dietro il cinismo, l’arroganza e l’egoismo di Gino, c’è anche un briciolo di umanità. Soprattutto verso la fine, quando perde ogni speranza e si trova in uno stato mentale di aridità . Alla fine però rimane un personaggio contraddittorio, perché da un lato lui non vuole assumere qualunque responsabilità, ne per le sue azioni, ne per Spiro, dall’altro lato però nel corso del film lui forse risulta più “umano” di Fiore. Per Gino il viaggio in Albania è un viaggio di iniziazione interna, la quale lo cambia sostanzialmente.

Dall’altra parte troviamo Selimi, il procuratore albanese, che fa da mediatore tra gli affaristi italiani e gli albanesi. Anche lui porta un abito, ma a differenza degli abiti firmati di Fiore e Gino l’abito suo sembra piuttosto vecchio. Durante il viaggio lui deve sopportare le “lezioni” di Fiore e Gino, che a differenza di lui stanno seduti comodi nella parte posteriore della macchina. Le relazioni di potere dunque sembrano ben presto definite. Il procuratore però è una persona scaltra che agisce in modo calcolato. All’inizio dice che l’Albania è povera e che deve arrangiarsi per tirare avanti. Dopo però impariamo che lui si occupa anche di una società tedesca per vendere una villa. Un’altra sera lo vediamo con degli affaristi giapponesi al bar. Quando presenta una candidata per il posto del presidente scopriamo che ha lo stesso cognome di Selimi e Fiore lo accusa di favoritismo. Selimi è un personaggio, tranquillo, sereno ma anche astuto per quanto riguarda i suoi interessi.

Spiro/ Michele invece è l’antagonista di Gino. Secondo Antonio Vitti, “nell’incontro di queste due generazioni d’italiani con il passato fascista, il film *Lamerica* è anche un doppio viaggio all’inverso, alla riscoperta del senso della storia, delle proprie radici, di chi erano gli italiani e cosa sono diventati nell’era del postcomunismo, del consumismo, della televisione, della ricerca del facile guadagno, della mancanza di semplice affetto e solidarietà umana.”¹⁰⁸ Infatti, Spiro ci fa richiamare alla mente la memoria storica che gli italiani hanno (quasi) dimenticato, questo trauma nazionale della dittatura fascista e l’esodo di massa dovuto alla guerra e alle sue conseguenze. Spiro è un “prodotto” ,se vogliamo, di un sistema politico fallito. Dopo venti anni di prigionia Spiro perde la sua identità e il senso di tempo e storia. A causa del duro

¹⁰⁸ Vitti 1996: 252

lavoro nel lager e della persecuzione dei nemici del regime lui assume un'identità albanese falsa e così nel corso degli anni lui man mano cambia identità e diventa albanese (Spiro Tozaj). Spiro tira su una barriera di protezione che gli impedisce di entrare in contatto o di parlare con altre persone. Nel corso del film impariamo che Spiro è terrorizzato dalla milizia e che è stato sottoposto spesso a degli interrogatori dalla polizia. Quando scappa dall'orfanotrofio e prende il treno per fuggire è colpito dalla miseria che lo circonda. Un'altra particolarità allegorica, quando Spiro scappa dall'orfanotrofio, regala il suo nuovo abito ad un giovane che lavora di là, forse un simbolo per rifiutare la sua nuova identità che gli italiani gli volevano imporre. Secondo il mio parere è questo il momento in cui la sua trasformazione d'identità ha inizio. Nel suo mondo rovesciato lui interpreta la situazione attuale con la memoria personale del suo passato. Secondo lui si trova in Italia dell'imminente dopoguerra. Dalla scena del treno in poi il processo di cambiamento d'identità è in pieno corso. Alla fine Spiro/ Michele è di nuovo italiano, o meglio siciliano, e diventa Michele Talarico.

La distinzione tra albanesi in paese e clandestini albanesi mi è sembrata importante, perché gli albanesi in paese secondo il mio parere sono più rappresentativi per l'Albania in generale dei clandestini albanesi. Mentre gli albanesi in paese sono costituiti da gruppi di bambini, donne e uomini, i clandestini albanesi sul camion ma anche in nave sono quasi tutti giovani uomini. Anche se sulla nave vediamo qualche bambino e anche qualche donna, la maggior parte sono tutti uomini. Un'altra persona rilevante per dare inizio al processo di trasformazione di Gino è il funzionario albanese, che cancella la sua identità. Il funzionario è una persona autorevole che non solo incontra Gino ad un piano di uguaglianza (il che Gino non ha mai fatto con altri albanesi) ma in più lo istruisce e gli elimina la sua identità.

3.3.1 Un viaggio come “sordo sogno”

Gino e Fiore, come imprenditori rappresentano un'Italia ricca, benestante e capitalista. Esteticamente Gino e Fiore si distinguono dalla maggior parte degli albanesi dai loro vestiti. Entrambi portano camicia e cravatta, Gino spesso indossa degli occhiali da sole. L'obiettivo dei due è di arricchirsi in modo facile, tirando su un'azienda fittizia di calzature ed approfittando della povertà e della confusione politica in Albania dopo la caduta del comunismo. Gino nel corso del film è sottoposto ad un processo di formazione che lo cambierà non solo esteticamente, ma anche moralmente. Nella scena di apertura, quando Gino e Fiore arrivano in Albania, mostrano un comportamento arrogante e di dispregio verso gli albanesi. Quando il funzionario albanese prova a spiegare e sembra quasi a giustificare lo

stato disastroso della sua terra, per cui molti albanesi stanno scappando, Fiore gli risponde in modo brusco *Ma dove volete andare, ma che vi pensate che in Germania o in Italia stanno aspettando a voi? La liberta troppa tutta insieme fa male.* Gino in modo dispregiativo chiede: *Ora qua chi è che comanda?*¹⁰⁹ Come per voler dire, che c'è bisogno di un “forte personaggio” per tenere sotto controllo il flusso di persone che si dirige verso il porto per imbarcarsi in Italia. L'autorità dei due verso gli albanesi dunque si manifesta soprattutto nel senso di superiorità, non solo economica ma anche culturale ed intellettuale. Questo è evidente quando Fiore sta per ritornare in Italia per intascare i contributi dallo stato. Gino ha dei dubbi che la truffa potrebbe essere scoperta, ma Fiore gli risponde: *Gli albanesi sono come bambini, un italiano li dici, il mare è fatto di vino e loro se lo bevono.*¹¹⁰

La macchina di Gino, è il simbolo più evidente della sua ricchezza, ogni volta che si ferma, una folla di bambini si raduna attorno al veicolo per ammirarla e per toccarla. Ogni volta che questo accade, Gino si arrabbia e li caccia via. Un'altra scena dove si manifesta la mentalità capitalista di Gino è quando lui cerca Spiro, il finto presidente della società e si rivolge verso un funzionario albanese a cui offre dei soldi per farlo trovare. Anche nella scena di ospedale quando viene trovato Spiro, Gino è subito disposto a pagare. La scena dell'ospedale è la prima volta dove viene menzionato che Spiro in verità non è albanese ma porterebbe essere italiano. Quando la dottoressa chiede a Gino: *Voi parente?*¹¹¹ Gino in modo impetuoso le risponde: *No, ma che parente, io sono italiano.* La dottoressa gli spiega che prima della guerra ci furono tanti italiani in Albania e che per motivi politici dopo la guerra molti erano costretti a cambiare documenti (identità) per non essere incarcerati o fucilati. Gino, non essendone convinto del tutto, e mantenendo il passaporto del vecchio in mano, in modo un po' scocciato le risponde: *Magari il vecchio prima era italiano, però ora documento albanese. Allora per la legge di qua lui che cos'è?*¹¹² La dottoressa non gli sa rispondere. In effetti, Spiro, ovvero Michele è un caso particolare. All'inizio il vecchio esteticamente assomiglia più alla gran parte degli albanesi. Vestito di stracci, la faccia segnata dalla sofferenza e dal lavoro, ha un brutto portamento e un atteggiamento pauroso e sottomesso. Dopo che viene nominato presidente della finta fabbrica di calzature, Spiro esteticamente assomiglia più ai due italiani. Nonostante rimanga muto, il vecchio indossa un abito nuovo e dà un'impressione più “fresca”. Più tardi dei bambini li rubano tutto quello che ha (anche il suo passaporto, cioè la sua identità) e lui torna ad essere “albanese” e finisce all'ospedale. Questa scelta, volontaria o involontaria, del

¹⁰⁹ Gianni Amelio, Lamerica, 111 min., Italia 1994, 00.04.10 – 00.04.20 min

¹¹⁰ Gianni Amelio, Lamerica, 111 min., Italia 1994, 00.21.14 – 00.21.17 min

¹¹¹ Gianni Amelio, Lamerica, 111 min., Italia 1994, 00.33.59 – 00.34.00 min

¹¹² Gianni Amelio, Lamerica, 111 min., Italia 1994, 00.35.00 – 00.35.04 min

regista secondo me è molto significativa, perché mostra la percezione personale del regista. Ovviamente si potrebbe attestare che le rappresentazioni dei caratteri sono abbastanza stereotipe. Da un lato, gli italiani vestiti in abito e cravatta, dall'altro lato gli albanesi che indossano vestiti vecchi e sporchi. D'altra sponda si potrebbe argomentare che i due italiani, e anche il procuratore albanese all'inizio del film, come "uomini d'affare" indossano abiti per dare un'impressione seria.

La perdita dell'auto è una scena chiave che da un lato simboleggia la perdita di autorità e così per Gino inizia un graduale processo di perdita d'identità. D'altra parte, Spiro, ovvero Michele, gradualmente ritrova la sua identità. Quando Gino vede che mancano le ruote del suo veicolo all'inizio della scena si sente nitrire un asino, come per dimostrare l'assurdità della situazione. La prima cosa che chiede è: *Dov'è il poliziotto? [...] Voi avete visto chi ha preso le ruote, siete stati qua! Tirate fuori le ruote o vi denuncio a tutti [...] vi metto in galera uno per uno [...] mi capite quando parlo? [...] albanesi del cazzo!*¹¹³

La Pravadelli attesta che: "the scene's choreography makes it appear as if Gino is caught in a trap as Amelio literally encircles him with Albanians."¹¹⁴ L'inquadratura ci mostra una prospettiva dalla posizione di Gino, il che ha qualcosa di minaccioso. Infatti, Gino non può più muoversi liberamente ed è circondato da Albanesi che lo osservano. Da questo breve monologo alcune cose diventano chiare. Gino ha perso la sua autorità. La prima domanda che fa, si riferisce appunto alla cerca di una persona di autorità, qualcuno che controlli la situazione, ma nessuno lo capisce o meglio nessuno lo vuole capire. Gino prova ad intimidire la gente minacciandoli di mandarli tutti in prigione. Allo stesso momento però non è sicuro se, effettivamente, riescono a capirlo e li insulta. Gli Albanesi lo guardano attentamente ma nessuno fa qualcosa per rimediare la situazione, perché sanno che Gino, il "colonizzatore", non ha alcun potere. Nel momento quando sale sul bus per prendere Spiro e il bus parte, Gino non è più lo stesso. Non solo ha perso la sua autorità, ma ha anche perso una parte della sua identità. Gino è uno dei tanti sul bus e capisce subito che qui non è lui che comanda. Quando il bus viene fermato dalle autorità albanesi un poliziotto dichiara che il bus è sequestrato. Un'altra volta Gino dichiara che è italiano e chiede come arrivare a Tirana per imbarcarsi. Ma il poliziotto gli risponde solo: *Affari tuoi.*¹¹⁵ Gino prende il vecchio e continua il viaggio a piedi. Quando i due scappano dai tumulti, il vecchio rivolge per la prima volta la parola a Gino: *Grazie, mi avete salvato la vita, se la milizia mi prendeva, mi fucilava.*¹¹⁶ In questa

¹¹³ Gianni Amelio, *Lamerica*, 111 min., Italia 1994, 00.41.20 – 00.42.35 min

¹¹⁴ Pravadelli 2013: 38

¹¹⁵ Gianni Amelio, *Lamerica*, 111 min., Italia 1994, 00.47.28 – 00.48.23 min

¹¹⁶ Gianni Amelio, *Lamerica*, 111 min., Italia 1994, 00.49.55– 00.50.00 min

scena è evidente quanto Spiro dipende da Gino. Infatti, mentre gli racconta la sua storia, si aggrappa forte a Gino. La prossima scena ci mostra il distorto senso di realtà di Spiro. Lui crede, che sono solo quattro anni che lui è via di casa e che suo figlio e sua moglie lo stanno ancora aspettando. Anche la sceneggiatura suggerisce che lui si trovi nell'Italia degli anni 1940. Secondo Sergio Gatti, la scenografia è specchio dello stato d'animo abbattuto di Gino.¹¹⁷ Quando i due si fermano in un paese bombardato, Spiro vede delle lettere bianche in montagna "ENVER HOXHA", il nome del dittatore albanese. Non sapendo leggere, egli crede che ci sia scritto Duce Mussolini. Con questo, Amelio potrebbe fare allusione ad un parallelo tra i due dittatori.¹¹⁸ Inoltre, data la simile situazione dell'Italia del dopoguerra e l'Albania post-comunista, potrebbe essere una sottile critica a regimi totalitari in generale. Per lo più questa scena ci mostra ancora una volta la percezione della realtà distorta di Spiro, che si crede in Italia degli anni 1930. Come per voler sfogarsi e mostrare la sua autorità Gino confronta il vecchio con queste tristi realtà e gli urla: *Ma quando è che la finisci? Vecchio rimbambito! [...] Ma ti sei visto in faccia? La guerra è finita da cinquant'anni [...] Magari tua moglie è morta... Idiota!*¹¹⁹ Questa scena è il primo confronto tra i due. Quando Gino entra al bar vede la gente attaccata davanti alla TV, che guarda una quiz show italiano. Stando con Gatti, il programma è "simbolo di un benessere, se vogliamo spicciolo e quotidiano, ma comunque impensabile per un albanese nei primi anni '90"¹²⁰ La scena del bar è interessante perché mette in confronto la povertà reale della gente, con l'artificiale ricchezza dello show televisivo. La scena, quando Gino torna dal bar, cambia il rapporto tra i due. Gino si accorge che non ha senso confrontare il vecchio con la realtà e così gli fa credere quello che vuole e dal quel punto lo tratta meglio di prima. Gino gli parla come ad un bambino: *Guarda se fai così, io in Sicilia non ti ci porto, hai capito?*¹²¹ Il rapporto fra i due è paragonabile al rapporto tra un adulto e un bambino (paradossalmente il rapporto tra i due cambia alla fine del film). Dato che Spiro crede di essere un giovanotto di vent'anni concede allo spettatore un punto di vista diverso.¹²² Spiro percepita il mondo intorno a lui con gli occhi di un bambino, in modo innocente ed ingenuo. Gino, invece è realista e vede le cose intorno a lui in modo concreto. Si crede avvantaggiato con la sua identità italiana (passaporto) il che secondo lui giustifica il suo comportamento arrogante. Poi i due salgono su un camion sovraffollato di gente che li porta a

¹¹⁷ cfr. Gatti 2007: 163

¹¹⁸ Paradossalmente Hoxha ha combattuto contro Mussolini e ha vietato l'italiano.

¹¹⁹ Gianni Amelio, *Lamerica*, 111 min., Italia 1994, 00.53.08 – 00.53.18 min

¹²⁰ Gatti 2007: 164

¹²¹ Gianni Amelio, *Lamerica*, 111 min., Italia 1994, 00.56.25 – 00.56.30 min

¹²² Da un lato lo spettatore fa l'esperienza dell'emigrazione dal punto di vista ingenuo di Spiro, dall'altro lato invece vede l'emigrazione dal punto realistico di Gino

Tirana. Secondo Gatti, il camion pur più della nave è un simbolo di speranza.¹²³ Sul camion che porta gli emigrati verso un futuro migliore, Gino viene confrontato con le idee che la gente ha dell'Italia: *A noi danno casa quando arriva? Ho visto che in Italia ci sono strade dove non si va a bici soltanto in macchina, cento all'ora. [...] paghi per strade? Si in Italia paghi per tutto anche donne se vuoi [...]*¹²⁴ Da questo è evidente che gli emigrati hanno un senso distorto della realtà, nutrito da diversi programmi televisivi italiani che li fa credere tutto ciò. Un'altra particolarità di questa scena è che i due italiani, Gianni e Spiro/Michele non sono mai inquadrati allo stesso momento. Questa separazione dei due contribuisce ancora di più all'isolamento di Gino dal resto del gruppo. Mentre Spiro a parte del ragazzo albanese non rivolge la parola agli altri, è interessante notare che Gino volontariamente o no è costantemente al centro dell'attenzione degli altri viaggiatori. In questa scena è anche evidente che Gino mostra un atteggiamento di totale rifiuto, cioè, si rifiuta di rispondere in maniera seria o di dare spiegazioni alle domande della gente. Gino è un estraneo su questo camion e la sua autorità qui non è accettata.

Gli emigrati albanesi, d'altra sponda, come gruppo si sentono forti e continuano a mitragliare Gino con le loro domande. Nella stessa scena Spiro ha capito che sono diretti verso il porto e quindi assume che stanno per imbarcarsi in America. Spiega all'albanese che cosa è l'America per lui e ci rivela il suo punto di vista. *Per andare in America servono i soldi [...] Alcuni sono andati a New York, in Argentina, hanno trovato lavoro e hanno cominciato a guadagnare. Si sono fatti pure la loro casa. Laggiù è un'altra cosa.*¹²⁵



Abbildung 1: Lamerica 01:00:09

¹²³ cfr. Gatti 2007: 165

¹²⁴ Gianni Amelio, Lamerica, 111 min., Italia 1994, 01.01.22 – 01.01.50 min

¹²⁵ Gianni Amelio, Lamerica, 111 min., Italia 1994, 01.02.00 – 01.02.40 min

Questa scena (vedi figura 1) è molto espressiva perché da una parte c'è Spiro che praticamente rappresenta l'Italia del passato, mentre Gino, freddo e distanziato, rappresenta l'Italia attuale, un paese che si è dimenticato del suo passato e che di seguito perderà la sua identità. Come visibile nell'immagine, Gino si distingue e si delimita dagli altri esteriormente. Parati sostiene: "For both Fiore [sic!] and Spiro the destination is Italy, an 'Italy' that is America for the Albanians who, by watching Italian television in their country, have internalized the media representation of a glamorized and commercialized national culture."¹²⁶ Più avanti quando gli albanesi parlano di calcio e sognano di giocare in una squadra italiana Gino, provando a mostrare la propria presunta superiorità, smonta i loro sogni dicendoli *A voi se vi va bene in Italia vi fanno fare i lavapiatti!* Ma la risposta da uno di loro arriva subito: *Meglio lavapiatti in Italia, che fame in Albania*¹²⁷ Come dice Gatti, è interessante notare che solo Gino è in contatto con gli albanesi, mentre Spiro, a parte il ragazzo albanese che si trova in fin di vita, non ha contatto con gli altri albanesi.¹²⁸ Questo ci porta a pensare che Gino si sta trasformando sempre più in un albanese (volontariamente o involontariamente) mentre Spiro/ Michele sembra aver ritrovato la sua identità (o almeno quella che sembra essere la sua identità).

Più avanti gli albanesi cantano *L'italiano* di Toto Cotugno.¹²⁹ È interessante notare che Gino, essendo l'unico italiano (a parte di Spiro) non canta la canzone, che è proprio intitolata *L'italiano*. Gino sembra essersi rassegnato alla situazione e muta sempre di più visibilmente verso l'albanese. Questo è evidente dalla sua postura con la testa inclinata e lo sguardo per terra. Gli albanesi, d'altra sponda, sembrano contenti e ottimistici, dirigendosi verso il porto che li porterà in un futuro migliore, e cantano con gioia la canzone che conoscono dagli show televisivi. Neanche Spiro canta, ma non perché non è ottimista, ma perché non conosce la canzone, e così intona *Rosamunda*, una canzone tipica degli anni 1940. Inoltre, si nota che Gino si chiude sempre più in se stesso, mentre Spiro si apre sempre di più e fa forza al ragazzo sempre più pallido seduto vicino a lui. Nella prossima scena il giovane muore, inosservato dagli altri viaggiatori sul camion, che una volta di più gridano "Italia! Italia! Ti je bota!" (Italia! Italia! Tu sei il mondo!). Mentre Gino, passivo e abbattuto si tappa le orecchie, è proprio Spiro il primo a notare il suo decesso.¹³⁰ Nella prossima scena, quando tutti scendono dal camion, Spiro rimane seduto davanti al morto e lo osserva, non rendendosi

¹²⁶ Parati 2005: 136

¹²⁷ Gianni Amelio, *Lamerica*, 111 min., Italia 1994, 01.03.42 – 01.04.03 min

¹²⁸ cfr. Gatti 2007: 166

¹²⁹ Gianni Amelio, *Lamerica*, 111 min., Italia 1994, 01.05.50 – 01.06.17 min

¹³⁰ Gianni Amelio, *Lamerica*, 111 min., Italia 1994, 01.07.40 min

conto che sia morto gli offre un pezzo di pane. Spiro sembra essere l'unico sconvolto dalla sua morte. Mentre gli altri scendono dal camion e parlano tra di loro, Spiro rimane seduto sul camion. Anche Gino scende dal camion e incontra Ismail, il ragazzo dell'autobus. Quando passa tra la gente, Gino non è più visibilmente distinguibile dagli altri albanesi. Ismail segue Gino e gli parla ancora dell'Italia. Ma questa volta il monologo di Ismail ci mostra in modo commovente non solo la sua percezione della situazione ma ci rivela anche i suoi sogni e desideri sul suo futuro:

“I giovani a Italia muorono solo per accidente di macchina... ma io morirai vecchio...ehi amico una ragazza italiana può sposare con ragazzo albanese? Oppure c'è legge proibito? Ora che vengo a Italia trovo una ragazza di Bari. Voglio sposare con quella, fare molti figli. Non voglio mai parlare la lingua albanese coi figli miei, voglio parlare sempre la lingua italiana e così figli scordano che io sono albanese.”¹³¹

Questo monologo è un altro momento chiave del film, perché ci rivela in modo sincero tutto ciò che gli immigrati albanesi sognano e sperano dell'Italia. Il fatto che il giovane albanese voglia cancellare la sua identità albanese per assimilarsi alla cultura di destinazione (cioè a quella italiana) ci fa capire la crisi di identità che molti emigrati provano quando emigrano in un altro paese. In questo caso, la dittatura comunista per molti albanesi (e soprattutto per gli emigrati) era o meglio è un trauma nazionale. Assmann parla di *memoria negativa*.¹³² La memoria non viene dimenticata ma allontanata e dopo un determinato tempo la memoria è ricordata (Assmann: *Nachträglichkeit*) In questo caso, il giovane immigrante Ismail, vuole cancellare il suo passato, la sua identità, e iniziare una nuova vita con una nuova identità.

Mentre Gino è completamente indifferente a questa dichiarazione di Ismail, lui ci rivela in modo sconcertante tutto ciò che è vero per centinaia e migliaia di emigrati non solo albanesi ma di tutto il mondo. Mentre il camion continua, l'inquadratura dei due italiani è ancora separata. Gino, con la testa inclinata, visibilmente rassegnatosi alla situazione, osserva il morto sul camion, e poi guarda a Spiro, che sta seduto dall'altra parte del camion. La musica sottolinea la tristezza e la disperazione della situazione e sta in contrasto con l'atmosfera di partenza e l'allegria della scena quando tutti cantano. Il fatto che piove quando il camion giunge in città pone l'accento ancora di più sulla malinconia e a ciò che sta per accadere.¹³³

La prossima scena inizia con Gino, che scende dal camion da un lato e Spiro dall'altro. Spiro però non è visibile, prima che il camion parta. Per la prima volta dopo il lungo viaggio in camion, i due italiani sono inquadrati nella stessa scena. I due si alloggiano in un albergo

¹³¹ Gianni Amelio, *Lamerica*, 111 min., Italia 1994, 01.09.00 – 01.09.48 min

¹³² Assmann 2006 189

¹³³ Gianni Amelio, *Lamerica*, 111 min., Italia 1994, 01.12.22 min

occupata da molta gente, dove per un'altra volta rientra in gioco il tema del denaro. Alla spiegazione dell'alberghiere: *“Ecco la libera stanza, una letto, due persona, paga due persona!”* Proprio Spiro risponde: *“Paghiamo, paghiamo!”*¹³⁴ Gino, sembra assente e si fa accompagnare in stanza da Spiro. Sdraiatisi a letto e spenta la luce, Spiro si siede per terra e inizia un monologo: *“Ci hanno mandato alla guerra, promettendoci pane e lavoro... per tutti. Invece ci moriamo di fame peggio di prima... hanno ‘a cambiare le cose... quannu arrivamo a’ a casa hanno a camibiare... cambieranno”*¹³⁵ I due italiani sono di nuovo divisi, uno a letto e l'altro seduto per terra. La prossima mattina, Gino si sveglia al suono di musica da discoteca ed è circondato da un gruppo di bambini che lo osservano dal finestrino della porta. La scena da ulteriore risalto al suo egoismo, mentre i bambini affamati lo guardano sperando di ricevere un pochino del suo pasto, lui senza scrupoli se lo ingoia avidamente. La prossima scena ci mostra una bambina che sta ballando in corridoio, intrattenendo un gruppo di persone che la circondano. Anche Gino passa e si ferma ad osservare la piccola. Una donna gli chiede: *“Ti piace bambina?... porta a Italia, in televisione...”*¹³⁶ Secondo Sergio Gatti questa scena *“racchiude una grande violenza e chiarisce definitivamente quanto, immediatamente dopo la caduta del regime, gli albanesi fossero succubi dell'Italia in chiave televisiva.”*¹³⁷ Gino non risponde e rimane un po' perplesso dalla domanda, poi se ne va.

La scena è abbastanza particolare da diversi punti di vista. Primo, la ragazza ballerina fa rientrare in gioco il tema della musica; dopo la scena del camion dove tutti cantano, la ragazza intrattiene un pubblico che si raduna in torno a lei e che la osserva come per voler distrarsi o per dimenticare per un po' il mondo intorno a loro. Secondo, lo sfondo della scena quando la ragazzina balla è praticamente l'opposto del mondo che si vede nei programmi televisivi italiani con il loro splendore e colori brillanti. Il pavimento è bagnato, lo sfondo è oscuro, si vedono delle persone che discutono, intorno a dei panni appesi. La scena ha qualcosa di dolceamaro, perché da un lato racchiude la speranza e l'ingenuità di questa bambina e di tutti che la guardano, dall'altro lato ci mostra il desiderio innocente e forse anche la disperazione di una donna (forse la madre?) di portare via la bambina per farle vivere una vita migliore altrove. Nella prossima scena Gino incontra Spiro e i due vanno a fare colazione in un salone. Gatti osserva, che *“all'inizio i due personaggi sono inquadrati in modo tale da mostrare sempre il viso di uno e la quinta dell'altro, le ultime due inquadrature sono invece primi piani che includono solo un personaggio.”*¹³⁸ Alla fine del discorso Spiro con un

¹³⁴ Gianni Amelio, Lamerica, 111 min., Italia 1994, 01.13.48 – 01.13.55 min

¹³⁵ Gianni Amelio, Lamerica, 111 min., Italia 1994, 01.14.45 – 01.15.29 min

¹³⁶ Gianni Amelio, Lamerica, 111 min., Italia 1994, 01.16.30 – 01.17.06 min

¹³⁷ Gatti 2007: 169

¹³⁸ Gatti 2007: 169-170

innocente sorriso gli risponde: *“Meno male che v’incontrai”* per poi passare ad una totale di Gino che con un falso sorriso annuisce in segno di assenso. Dopo i due si trovano in un posto telefonico pubblico e Gino telefona con Fiore in Italia per dargli le ultime notizie. Ma la telefonata cambierà ancora una volta la trama del film. Innanzitutto è interessante notare la forte differenza tra i due personaggi. Mentre Spiro è sereno e si mette a parlare con delle signore anziane, che però non lo capiscono, Gino cambia atteggiamento quando riceve delle pessime notizie da Fiore. La prossima scena rivela ciò che pareva sempre più probabile durante il film, cioè la separazione dei due. Mentre vediamo Gino in mezzo primo piano, Spiro lo segue, finché Gino sparisce dall’inquadratura.¹³⁹ I due si siedono di fronte ad un monumento di guerra e Spiro gli chiede che cosa è successo. Poi arriva la dichiarazione di Gino: *“Non sei più presidente, hai perso il posto, questo è successo. [...] Un dettaglio degno di nota è la posizione dei due. Mentre Gino tiene la testa inclinata, Spiro è posizionato leggermente più alto di Gino. La loro posizione fa ricordare alla relazione padre e figlio. Spiro in questo caso è il padre che ancora una volta rimane sereno, e prova a tirare su Gino: “Io lo sapevo, io sapevo ragionare... e come si può guadagnare il pane, mettendo la firma? Grazie lo stesso compagno, anche se non più mi potete dare lavoro”* Gino gli ribadisce: *“Manco io ce l’ho il lavoro... finito... basta... siamo a spasso, siamo... tutti e due”* Ma Spiro non si lascia demoralizzare, stringendogli il braccio gli risponde: *“Compare, siamo giovani o no? Le braccia le teniamo. Adesso che ritorniamo nel mio paese, mangiamo, ci laviamo, ci riposiamo [...]”*¹⁴⁰

Nella scena dell’hotel, Gino chiede al proprietario di lasciare con lui Spiro e glielo vuole “vendere”. Ancora una volta, torna il tema del denaro, ma per la prima volta nel film, Gino è nella posizione del supplicante e anche se offre dei soldi all’oste, indirettamente è lui che ha bisogno del suo aiuto. Questa Gino è disperato e se ne vuole liberare di Spiro, ma tutta la sua retorica non serve a niente: *“Non è italiano, è albanese, con tanto di documenti... Spiro Tozaj si chiama [...] ha combattuto contro il comunismo, si è fatto cinquant’anni di galera, se ora siete liberi, gli dovete dire grazie a lui, a quelli come lui, grazie, capisci grazie [...]”* ma l’oste gli risponde solo: *“Noi stare più bene prima con comunismo”*¹⁴¹ Gino non sembra capire il motivo della sua risposta e così decide di aumentare la tangente e convince il proprietario di tenerlo. La scena lascia pensare se Gino abbia di nuovo agito per puro egoismo, giusto per sbarazzarsi del vecchio e raggiungere il porto da solo o se per la prima volta lui bade al bene di Spiro, offrendo all’oste una tangente per tenerlo con se. Sergio Gatti constata che

¹³⁹ Gianni Amelio, Lamerica, 111 min., Italia 1994, 01.22.35 – 01.22.43 min

¹⁴⁰ Gianni Amelio, Lamerica, 111 min., Italia 1994, 01.23.44 - 01.24.38 min

¹⁴¹ Gianni Amelio, Lamerica, 111 min., Italia 1994, 01.25.36 – 01.26.00 min

l'abbandono di Gino, pur offrendo dei soldi all'oste sia un'azione ancora più terribile dell'abbandono stesso, proprio per il motivo che Spiro viene ridotto al valore di merce umana e Gino è così abituato di regolare tutto con il denaro che non se ne rende conto che in questo caso si tratti di una persona.¹⁴² Dopo nella sala da pranzo, Gino cerca di convincere Spiro di rimanere in albergo. All'inizio della scena, si vede Spiro in mezzo primo piano e l'inquadratura che si allontana lentamente. Poi Gino arriva dalle spalle e sembra quasi sorprenderlo. Solo all'inizio della scena i due sono inquadrati insieme, poi sono di nuovo separati. Spiro sembra tanto preso dalla televisione: *"U cinema piccolo! Io ccussi piccirillu 'un l'avia vistu mai 'u cinema"* Un oggetto che lui probabilmente non conosce e che comunque gli appare strano. Gino, d'altra sponda gli racconta una vaga verità e fa di tutto per convincerlo di stare lì. Quando Spiro insiste che vuole andare via con lui: *"Vi ho fatto qualcosa di male? Vi manca il coraggio proprio adesso che siamo arrivati? In Sicilia ci dobbiamo andare insieme. Io non vi lascio andare da solo ora che avete bisogno di aiuto"* Gino in modo scostante gli risponde: *"Io non ho bisogno di nessuno, presidente"*.¹⁴³

Spiro lo guarda incredulo, mentre Gino sparisce dalla scena. La prossima scena inizia con l'urlo della sirena e Gino che passa di fronte ai militari che circondano la Piazza Skanderbeg. Tutta la città sembra in ebollizione e la scena ricorda alla guerra. Infatti, agli inizi degli anni novanta Tirana fu assediata da agenti antisommossa, carri armati e il militare per non far fuggire troppa gente dal paese. Il paese di quegli anni, infatti, si trovò al margine di una guerra civile. Gino ignora tutto ciò, e passa dritto tra i poliziotti per entrare in un albergo, ignorando anche un bambino mendicante senza una gamba che chiede l'elemosina. Dentro sentiamo Gino che alza la voce e poi viene trascinato fuori dagli agenti: *"Lasciatemi stare, sono italiano, avete sbagliato persona, io non centro, non centro niente"* Gino viene trasportato via in un fuoristrada militare (simile alla sua automobile, simbolo della sua superiorità e privilegio di ricco italiano) e il ragazzo mendicante ci svela il suo segreto. Osservando gli agenti che partono lui si toglie la seconda gamba dai pantaloni, che in realtà è solo una gamba piegata.¹⁴⁴ Ad una più attenta osservazione nascono due considerazioni: Primo, Gino nel corso del film usa spesso la stessa "scusa", di essere italiano e di non aver niente a che fare con la situazione. Questa presunta superiorità di essere italiano gli è servita in varie situazioni, questa volta però non riesce a scamparsela. Secondo, la simbologia del ragazzino "mendicante" che ci svela il suo segreto è chiara: la truffa è stata scoperta.¹⁴⁵

¹⁴² cfr. Gatti 2007: 171

¹⁴³ Gianni Amelio, Lamerica, 111 min., Italia 1994, 01.28.35 – 01.29.01 min

¹⁴⁴ Gianni Amelio, Lamerica, 111 min., Italia 1994, 01.30.36 – 01.31.11 min

¹⁴⁵ cfr. Gatti 2007: 173

Gino viene imprigionato e ancora urla: *Ma che ho fatto, io sono italiano, avete capito italiano! [...]*” Gino si accorge che non ha senso protestare e ammutolisce. Quando si volge verso l’interno della cella, si accorge che non è solo e viene circondato da un gruppo di persone. La scena è molto angosciata, perché ci fa sentire tutto il terrore di Gino. Amelio commenta questa scena, dicendoci che è stata girata completamente con una macchina a mano, con l’intenzione di fare sentire l’emozione di una tale prospettiva. La macchina a mano, dato il leggero movimento della persona di chi filma, ci dà la sensazione di essere sul posto. In più l’inquadratura di questa scena è importante perché quando Gino si sposta dall’entrata (l’unico posto dove c’è luce; lì lo vediamo di profilo), e va verso l’oscuro, lo sconosciuto, l’inquadratura si sposta lentamente dal basso all’alto, come per voler anticipare qualche pericolo che lo minaccia. Poi vediamo Gino in mezzo primo piano, circondato dalla gente, gli occhi spalancati e pieno di terrore, la gente si avvicina, ma non sappiamo che cosa succede. All’improvviso ci troviamo nella prossima scena, un’altra scena chiave del film. Gino sta seduto in un ufficio di fronte ad un funzionario albanese per un interrogatorio. Gino, ormai visibilmente corrisponde ad un albanese, senza i suoi abiti da occidentale, la barba di tre giorni e visibilmente acciaccato. Dall’altro lato del tavolo c’è il funzionario albanese, che lo interroga. Il funzionario indossa un bell’abito, con camicia e cravatta. Sull’abito si trova un piccolo quadrato rosso, che può darsi suggerisce il passato comunista dell’Albania. Anche qui lo scopo dell’inquadratura è evidente. La relazione dei due personaggi in dialogo è quella di capo – dipendente o interrogatore – prigioniero e mostra quindi una netta separazione dei due. Ora Gino non è più nella posizione di potere e si sente visibilmente a disagio. Alla domanda del funzionario albanese: *“Fai parte di questa società Albacalzature?”* Gino non vuole rispondere direttamente, e diventa nervoso. Il funzionario continua: *“Rispondi sì o no, ti prego.”* Gino ammette di far parte della truffa. Sembra proprio che ora non è più in grado di sottrarsi alle sue responsabilità, anche perché non ha più a disposizione dei mezzi finanziari per corrompere l’ufficiale. D’altra sponda questo è uno dei momenti più sinceri di Gino, perché ammette di far parte dell’organizzazione illegale. Il funzionario è una persona autorevole ed è interessante notare che anche lui è amante dell’Italia, ma ad un altro livello dei personaggi che Gino ha incontrato fin’ora. Quando il funzionario parla dell’Italia non parla dell’Italia che i suoi connazionali conoscono dai superficiali programmi televisivi, ma parla di Firenze e chiede Gino della cattedrale Santa Maria Novella: *“Mio padre amava Italia, ha studiato in tempo di Vittorio Emanuele per arte a Firenze... Tu conosci questa chiesa Santa Maria Novella? È bella mi ha detto, sì?”*¹⁴⁶ Per la prima volta Gino trova di fronte a se

¹⁴⁶ Gianni Amelio, *Lamerica*, 111 min., Italia 1994, 01.32.32 – 01.32.42 min

un albanese a cui non può trattare con la sua presunta superiorità. In effetti, Gino è inferiore al funzionario albanese non solo in senso d'autorità ma anche intellettualmente. Il personaggio del funzionario albanese è degno di attenzione perché si distingue in gran parte dagli altri albanesi mostrati nel film.

Gino si informa dei suoi bagagli e sembra giustificare il suo aspetto fisico un po' malandato, dichiarando che i suoi vestiti li ha regalati. Quando il funzionario gli chiede di identificarsi, Gino per la prima volta nel film rivela la sua identità: "*Curali Luigi, Agrigento, 30 Gennaio 1963.*" Questo è il momento in cui Gino perde o meglio gli viene sottratta l'identità, perché fino a quel momento era sempre lui quello che pretendeva dagli altri, in quel momento in cui gli viene chiesto di identificarsi Gino non ha altra scelta di rivelare chi è, e facendo ciò lui si espone. È interessante guardare con attenzione la sequenza dall'inizio della scena e come Gino cambia atteggiamento dall'inizio fino al momento quando il funzionario gli chiede di identificarsi e così di conseguenza perde la sua identità.¹⁴⁷

Quando il funzionario gli spiega che nei tempi del comunismo sarebbe stato fucilato per corruzione, Gino si giustifica, spiegando che è un metodo pratico in Italia, ma in realtà si sta solo afferrando al pretesto di aiutare all'Albania, poi continua: "*L'economia qua in Albania è in crisi. La gente sta morendo di fame... allora noi rischiamo i nostri capitali... investiamo di tasca nostra...*" Il commissario gli risponde: "*Economia albanese è morta. Ma in paese civile i morti non si lasciano a cani per strada.*"¹⁴⁸ Quest'ultima affermazione del funzionario albanese fa crollare tutte le speranze di Gino. Anche quando egli vuole chiamare l'ambasciata italiana in Albania, il funzionario gli spiega che è occupata da profughi albanesi: "*Albanesi sono come pazzi... vogliono tutti andare in Italia con nave*" Qui il funzionario prende direttamente posizione sull'emigrazione di massa degli albanesi e si meraviglia e comunque disapprova il fatto che tutti questi giovani albanesi vogliano emigrare in Italia. Un altro dettaglio simbolico è l'offrire del caffè a Gino. All'inizio dell'interrogatorio il funzionario chiede a Gino: "*Non ti piace caffè turco? Anche a me non piace, io preferisco caffè italiano espresso*". Dopo, quando Gino perde ogni speranza, beve il caffè, come atto simbolico di collaborazione. Infatti dopo chiede: "*Cosa devo fare?*"

Il funzionario gli fa firmare una confessione e gli spiega che lo lascerà libero fino al processo. Secondo Sergio Gatti è proprio questo "il momento che Gino diventa un albanese, non solo per gli abiti che indossa, ma anche perché il commissario gli sottrae il passaporto."¹⁴⁹

¹⁴⁷ Vedi appendice

¹⁴⁸ Gianni Amelio, *Lamerica*, 111 min., Italia 1994, 01.34.26 – 01.35.15 min

¹⁴⁹ cfr. Gatti 2007: 174

Gino gli chiede: “Ma senza passaporto come faccio?” Il funzionario gli risponde soltanto: “*Ma in Albania noi siamo tutti... tutti senza passaporto*”.¹⁵⁰

Come costata la Parati: “It is in this moment of loss of identity that Fiore [sic!] embodies the historical memory of being Italian, and paradoxically emerges as a ‘who’ whose attempts to hide behind whatness and its symbols fail.”¹⁵¹ La trasformazione di Gino in un albanese ora è completa. Secondo Pravadelli “*Gino finds himself unable to visually distinguish himself from the throng of Albanian immigrants. His face looks tired, and he slouches over. He no longer wears his trendy glasses or beautiful clothes, which once demonstrated his national superiority and arrogance. Silent, he no longer even possesses his mother tongue. In effect, his national identity is completely erased.*”¹⁵²

Come centinaia e migliaia di albanesi dall’aria abbattuta e segnato dalla disperazione lui si dirige verso il porto di Durazzo. È interessante notare che all’inizio della scena Gino va controcorrente in mezzo ad una folla travolgente. Lo sguardo è vuoto e disorientato. Forse questa scena di apertura ci vuole far capire meglio lo stato d’animo di Gino, che è disperato e confuso. Girovagando nel buio tra le rovine della città, Gino arriva ad un gruppo di bambini seduti attorno ad un fuoco, dove anche lui si siede. Qui sente una bambina che traduce delle parole albanesi in italiano agli altri bambini. È interessante notare che il gruppo consiste (quasi solo) di bambini i quali simboleggiano non solo ingenuità ma anche futuro. Il fuoco invece potrebbe essere visto come un simbolo della speranza. Dopo lunghe sequenze di buio, tra prigione, ufficio del funzionario e il camino tra le rovine della città, il fuoco illumina quest’ultima scena su terra ferma. Secondo Gatti, è palese che questa scena alluda simbolicamente al tentativo di recupero dell’identità italiana da parte di Gino, ma mostra anche che Gino non si distingue più dagli altri albanesi.¹⁵³ Un altro dettaglio degno di attenzione sono alcune parole semplici che vengono tradotte, che però sono fondamentali nel film, come per esempio *casa, pane, canzone, scarpe, nave, mare*.¹⁵⁴ Dopo l’ultima parola segue una dissolvenza incrociata e si vede il sorriso della bambina.

¹⁵⁰ Gianni Amelio, *Lamerica*, 111 min., Italia 1994, 01.36.32 – 01.36.52 min

¹⁵¹ Parati 2005: 136

¹⁵² Pravadelli in Schrader, Winkler 2013: 36

¹⁵³ Gatti 2007: 174

¹⁵⁴ Gianni Amelio, *Lamerica*, 111 min., Italia 1994, 01.38.22 – 01.39.42 min



Abbildung 2: Lamerica 01:40:23

Nell'apertura dell'ultima scena vediamo una completa ripresa della nave *Partizani* (Abbildung 4). Come visibile dall'immagine la nave è in terribili condizioni, completamente arrugginita, dai lati esce fuori dell'acqua, dal cammino sale in alto una fumogena nera, e la nave è stracolma di gente. C'è da notare però, che il buio delle precedenti scene è sparito. Gino è indistinguibile dagli altri albanesi. Vagando sul ponte e visibilmente facendo fatica di trovare una via libera tra i migliaia di profughi che si trovano sul ponte, all'improvviso si ritrova di fronte Spiro, che dà da mangiare del pane ai bambini intorno a lui. Appena lo vede, gli segnala di sedersi accanto a lui. Prima Gino esita ma poi cede e si siede. Spiro non nutrice rancore, anzi è contento che si sono trovati: *“Venite, sedetevi... Come sono contento, vi siete imbarcati pure voi? Così facciamo il viaggio insieme.”*¹⁵⁵ Spiro è convinto che la nave è diretta in America e sembra contento. La Parati conferma che *“Albania has become Sicily for him and Italy is America, Lamerica. Identities and geographical destinations are scrambled [...] in a process of hybridization [...]”*¹⁵⁶ Mentre Spiro ha trovato una nuova speranza e addirittura spinge a Gino di farsi coraggio, egli rimane muto con lo sguardo vuoto. In quest'ultima scena dove si vede Spiro e Gino in primo piano, Spiro gli chiede: *“Paesano, voi sapete parlare l'americano? Io non so neanche l'italiano... Che dite, troveremo lo stesso lavoro?”* Gino rimane zitto e lo sguardo rimane fisso, l'inquadratura passa ad un primo piano di Spiro, che dice sorridendo: *“Sono stanco, ma voglio stare sveglio quando arriviamo a Nuova York.”*¹⁵⁷ Questa ultima scena è ricca di significato. Primo, mentre Gino sembra aver perso non solo la speranza ma anche la sua identità, Spiro sembra aver ritrovato entrambi. Gino subisce un cambiamento da italiano ad albanese. Arriva in Albania come arrogante italiano che si crede superiore agli albanesi in ogni modo, alla fine del film Gino perde la sua identità e man mano

¹⁵⁵ Gianni Amelio, *Lamerica*, 111 min., Italia 1994, 01.42.38 – 01.42.52 min

¹⁵⁶ Parati 2005: 136

¹⁵⁷ Gianni Amelio, *Lamerica*, 111 min., Italia 1994, 01.44.08 – 01.44.50 min

perde anche tutta la speranza. Spiro, invece entra nel film come straniero, tutti lo credono albanese, poi invece si scopre che è italiano e alla fine crede di ridiventare straniero in America. “*Amelio creates a transnational and transhistorical migrant figure, evoking an earlier era of Italian immigration to the United States.*”¹⁵⁸ Secondo, dopo il discorso di Spiro vediamo soprattutto dei volti di persone che si trovano sulla nave. Le persone sono inquadrate quasi tutte in primo piano e guardano direttamente nella macchina da ripresa. Gatti nota, che sia singolare che “degli albanesi in fuga verso un’Italia raffigurata per loro dalla tv, si lascino vedere da noi italiani attraverso un film.”¹⁵⁹ Il fatto che però anche Gino e Spiro sono inquadrati per me ha grande rilevanza, perché li parifica con le altre persone sulla nave, in altre parole anche loro sono tra queste persone piene di speranza, che si dirigono in una nuova patria. È proprio la speranza e il distacco del proprio passato che porta queste persone ad emigrare. Il distacco avviene letteralmente quando queste persone salgono sulla nave e lasciano dietro se il loro passato per navigare verso il futuro. Questo fatto è evidente se osserviamo i volti delle persone inquadrate in questa ultima sequenza. Dai primi sguardi insicuri e preoccupati a Spiro, che ora è addormentato ma sembra essere in pace con se stesso, all’ultima immagine di un giovane ragazzo che sorride verso il suo futuro, come per voler darci un lieto fine. Amelio stesso commenta la scena così:

“Lì è scattata la coscienza di quel tanto di curiosamente felice che c’è in qualunque esodo. Ogni esodo lascia tragedie e prelude a tragedie, ma in quel momento, soprattutto quando si parte giovani [...] c’è anche il desiderio di un altro futuro.”¹⁶⁰

I sorrisi sono quindi un modo per farsi coraggio, un modo per augurarsi un futuro migliore. Dopo segue una dissolvenza in chiusure, ora appare anche il titolo allegorico del film: *Lamerica*.

¹⁵⁸ Pravadelli in Schrader, Winkler 2013: 36

¹⁵⁹ Gatti 2007: 176

¹⁶⁰ G. Amelio, *Apocalypse now conversazione con Gianni Amelio*, Filmcritica 449, (ottobre 1994)

3.4 *Quando sei nato non puoi più nasconderti*

Il secondo film di cui parlerò, *Quando sei nato non puoi più nasconderti* ha vari paralleli con *Lamerica*. Per cominciare vale la pena guardare il titolo. All'inizio del film il protagonista Sandro incontra un emigrante africano sulla strada che gli ripete la stessa frase ("Soki obotami,..."), lui non la capisce, ma dopo viene a sapere che significa proprio "Quando sei nato non puoi più nasconderti". In altre parole, il ragazzo capisce che la nostra identità (p.es. dove siamo nati o il colore della pelle o la nostra nazionalità) determina il nostro destino.

Entrambi film hanno come tema principale l'immigrazione, fanno uso delle tradizioni neorealistiche, trattano i temi della clandestinità, della povertà e della criminalità e usano la nave come mezzo d'immigrazione. In entrambi i film i protagonisti sono sottoposti ad un processo di iniziazione che è suscitato dal viaggio e dall'evento dell'immigrazione. C'è una differenza notevole comunque, mentre in *Lamerica* il protagonista Gino è adulto, in *Quando sei nato non puoi più nasconderti* il protagonista, Sandro è un ragazzo di tredici anni. Infatti, il regista Marco Tullio Giordana afferma: "volevo raccontare con gli occhi ancora innocenti e perfino riconoscenti di un bambino che è stato salvato da loro chi sono questi migranti. Sandro scopre che sono molto simili a lui, che sono governati dagli stessi sentimenti, che può nascere l'amicizia, l'amore, il bisogno l'uno dell'altro, in modo assolutamente sincero".¹⁶¹

Sandro cresce in una famiglia benestante di Brescia, senza pregiudizi verso gli immigrati (suo padre è proprietario di una fabbrica in cui lavorano molti immigrati). Il momento in cui Sandro cade in mare e viene raccolto da una barca di clandestini diretti verso l'Italia lo cambierà per sempre. Questo evento suscita un processo di iniziazione che lo fa diventare "adulto". Inoltre, il film ha molti elementi del road movie. Ci troviamo in continuo movimento, per esempio il viaggio in barca con il padre, poi il ritorno in Italia con i clandestini o il viaggio a Brescia.

Il film di Marco Tullio Giordano racconta la storia di Sandro Lombardi, un ragazzo di una famiglia benestante di Brescia. Durante una crociera in barca con suo padre e un amico di famiglia, Sandro una notte cade nel mare. I due se ne accorgono appena la mattina dopo e sono disperati. Sandro, però viene trovato da una barca di clandestini che si dirigono verso l'Italia. Li fa amicizia con due clandestini rumeni, Radu e Alina. Dopo un lungo viaggio finisce in un centro di accoglienza. Da quel momento Sandro cambia e si adopera per i suoi nuovi amici, convincendo i suoi di farli portare a casa sua. L'esperienza della barca ha cambiato la vita del ragazzo radicalmente. Quando i due giovani rumeni svaligiano la casa dei

¹⁶¹ D'AGOSTINI, Paolo [2005] "La Repubblica" 22 Agosto 2013.

http://www.repubblica.it/2005/e/sezioni/spettacoli_e_cultura/cinema/recensioni/nascon/nascon/nascon.html?ref=search

suoi, Sandro è deluso, ma infine riesce a capire la disperazione dei due. Alla fine, Sandro riesce rintracciare Alina, che è costretta a darsi alla prostituzione e il film termina con un finale aperto.

Il film è ispirato al libro di Maria Pace Ottieni, che ha lo stesso titolo. Secondo Francesco Lamberti Zanardi *Quando sei nato...* “è il primo film che va oltre una incuriosita compassione o fattiva assistenza verso le verso le persone che vengono in Italia, clandestine oppure no, a cercare lavoro, futuro, speranza, soldi.”¹⁶² Giordana non vuole solo farci vedere il mondo dei migranti, la loro odissea, le singole tappe fino a quando sbarcano in Italia, o le esperienze che fanno ma lo scopo di questo film secondo Giordana è di “rappresentare un ‘noi’ in rapporto a ‘loro’ senza pregiudizi”.¹⁶³

Caratterizzazioni e relazioni

Il film comincia con i titoli di testa che mostrano delle immagini piene di colore. In sottofondo sentiamo una canzone melanconica che sembra raccontare la storia dietro queste immagini. Infatti, si tratta di graffiti che Giordana ed il suo staff avevano scoperto in uno dei centri di accoglienza dove è stato girato il film. In queste immagini vediamo barche, persone che hanno le braccia al cielo, vediamo case e una famiglia unita, c'è anche qualche parola nelle diverse lingue di queste persone che abitavano in questo centro. Le immagini trasportano un certo senso di speranza e sembrano raccontare le storie di questi individui, come sono arrivati, e cosa si aspettavano, il ricordo del proprio passato e le aspettative verso il futuro. Come anche in *Lamerica* questo inizio dà al film un carattere documentaristico¹⁶⁴, o comunque qualcosa di autentico. La prima inquadratura del film è una panoramica di piazza Vittoria di Brescia che mostra Sandro, il protagonista scendere da un autobus. Qui Sandro incontra un uomo di colore che prova a telefonare ma non ci riesce.

Sandro gli spiega che il telefono non è in funzione e così il uomo va verso di lui e gli ripete la stessa frase numerose volte: “Soki obotami,...”.¹⁶⁵ C'è da notare che Sandro non ha paura quando il uomo si avvicina e ripete la frase con un tono di disperazione nella voce. Lui pur

¹⁶² Francesco Lamberti Zanardi, ‘Il Venerdì di Repubblica’, 6 maggio 2005

¹⁶³ Cincinelli 2009, 172

¹⁶⁴ non da confondere con film documentario: *Quando sei nato...* contiene molti elementi di tipo documentario come per esempio il modo in cui viene rappresentata la giustizia italiana nel caso della clandestinità, ma per quanto riguarda il viaggio in mare non dobbiamo dimenticare che il film non può essere caratterizzato come tale. Anche se Giordana ha usato varie fonti autentiche per rappresentare alcune scene del film, ne lui ne Gadola (l'autrice del libro anonimo) hanno un passato migratorio o diasporico.

¹⁶⁵ Marco Tullio Giordana, *Quando sei nato...* 115 min., Italia 2005, 00.03.56 – 00.05.22 min

non capendolo rimane lì, finché non arrivano i Carabinieri per portarlo via. Questa scena, secondo me, è la prima scena chiave del film, perché ci dice molto sul ragazzo e ci mostra che non è intimorito dallo sconosciuto, o “dall’uomo nero” delle fiabe, se vogliamo. Per capire meglio questa scena, secondo la Cincinelli dobbiamo sapere che Sandro “conosce” già gli stranieri, lui non è allarmato e frequenta parecchi dei figli degli operai migranti a scuola o in piscina. Nonostante ciò, questo “incontro” lascerà un’impronta sul giovane. Loro fanno parte della società italiana e hanno saputo integrarsi molto bene.¹⁶⁶ Questa scena dunque dimostra che Sandro (a differenza di Gino e Fiore in *Lamerica*) non ha i pregiudizi degli adulti, il che è importante per la lettura del film. Nella prossima scena, infatti, vediamo che Sandro chiede un suo amico di colore che cosa significa questa citazione. Sandro vede il mondo con gli occhi di un bambino, in modo innocente, obbiettivo, il che favorisce un punto di vista trans-culturale, senza enfatizzare le differenze tra il NOI e il LORO. Gli spettatori dunque, dovrebbero vedere la realtà con la visione di Sandro, in modo sincero, innocente e senza pregiudizi. Secondo la Cincinelli Sandro è come se “*guardasse i migranti fuori dagli schemi del razzismo puro o dalla solidarietà di maniera*”.¹⁶⁷ Anche se è vero che la prospettiva dagli occhi di un bambino cambia la percezione dello spettatore in modo notevole, secondo me è impossibile rappresentare una prospettiva obbiettiva e “innocente” al cento per cento. Sicuramente Sandro vede molte cose in modo diverso da suo padre o dagli altri adulti in genere, ma non dobbiamo dimenticare che anche lui ha delle idee chiare ed è capace di ragionare in modo più tosto deciso, il che lo dimostro in varie situazioni. Anche la Cincinelli afferma che Sandro che si trova al passaggio dall’adolescenza all’età adulta, comincia ad “essere critico” e di “esporre la sua opinione personale”.¹⁶⁸ Nel discorso “Noi” con “Loro” subentrano anche i due termini *identità* e *alterità* (Raible) che ovviamente vengono rappresentate in primo piano tramite lo sviluppo di Sandro. Lui non solo cambierà identità nel corso del film ma anche la sua prospettiva. In più, come in *Lamerica* anche in *Quando sei nato...* è riconoscibile un processo di iniziazione del protagonista. Entrambi i protagonisti vengono “derubati” della loro identità, ed entrambi non possono farsi riconoscere (Sandro per non rischiare riscatti dagli scafisti e Gino per non essere processato).

¹⁶⁶ cfr. Cincinelli 2009: 169

¹⁶⁷ Cincinelli 2009: 169

¹⁶⁸ Cincinelli 2009: 169

Secondo Everett l'identità è "essenzialmente in cambio costante:

"An important consequence of the loss of belief in a fixed and unproblematical form of identity firmly rooted in place (home), is an increasing awareness that identity itself is essentially fluid and migratory; an on-going process which is both constructed and articulated through our own temporal and spatial journeys, and the stories we constantly tell ourselves."¹⁶⁹

Sin dall'inizio dunque da un lato c'è la famiglia benestante di Sandro. Il padre, Bruno Lombardi, è industriale, la madre, Lucia, è amministratrice nella stessa azienda e Sandro, che è figlio unico, coccolato dai genitori ("Noi"). Dall'altro lato ci sono gli immigranti, quelli della fabbrica, ma anche quelli del barcone ("Loro").

Bruno, il proprietario della fabbrica sembra essere un uomo molto alla mano e non si sente tanto diverso dagli operai. Infatti, all'inizio consente di trovare un posto di preghiera per gli operai musulmani.¹⁷⁰ In realtà però, è più un "amicizia" superficiale, paternalistica, come si vede nella prossima scena. Bruno, mangia, discute, scherza e ride con i suoi operai, addirittura li parla dell'acquisto della sua prossima automobile: "*Io lavoro dalla mattina alla sera, me la merito o no?*"¹⁷¹ Con questa affermazione lui implica che lavorando dalla mattina alla sera si meriterebbe una macchina di lusso. Da questa scena si capiscono alcune cose, Bruno si crede uno degli operai, infatti, come parla e come ci scherza ci suggerisce proprio questo. Il modo, in cui lo dice però è paternalistico, come se volesse mostrare che con la buona volontà e lavorando duramente tutti potrebbero permettersi una macchina (o uno stile di vita?) del genere. Secondo Berghahn e Sternberg si creano delle *contact zones*, che sono degli "spazi dove s'incontrano culture diverse. Le relazioni tra queste persone non sono mai equilibrate, ma coesiste una certa gerarchia tra i vari membri di un gruppo."¹⁷² In questo caso, Bruno, il padrone è una persona superiore al resto del gruppo. Inoltre, notiamo che esiste anche una certa disuguaglianza tra i vari operai, per esempio l'operaio italiano che segue Bruno per cercare una camera di preghiera serve Bruno come "consulente". Come vediamo, i figli degli operai (come Samuel) sono integrati perfettamente e hanno assunto un'identità ibrida. Nella scena quando Sandro chiede un operaio di colore (prima aveva già chiesto al suo amico Samuel) il significato di che cosa aveva sentito quel giorno in strada "*soki obotami...*" e lui

¹⁶⁹ Everett 2009: 165-175

¹⁷⁰ Marco Tullio Giordana, Quando sei nato..., 115 min., Italia 2005, 00.06.25 – 00.07.34 min

¹⁷¹ Marco Tullio Giordana, Quando sei nato..., 115 min., Italia 2005, 00.07.36 – 00.08.15 min

¹⁷² cfr. Berghahn Sternberg 2010: 30

non gli sa rispondere, ci rendiamo conto che il ragazzo non è consapevole che in Africa esistano migliaia di lingue e quindi migliaia di culture diverse. Quando Sandro, Bruno e Popi partono in Grecia per fare una crociera, Giordana ha scelto di usare delle inquadrature autentiche di tipo filmino, il che ci dà l'impressione di un valido "homevideo" e ci sentiamo subito inseriti nella trama.

Una scena interessante per quanto riguarda la percezione della propria identità, è una classica situazione quando i tre escono a mangiare insieme al ristorante. Accanto a loro c'è un tavolo di italiani che scherzano e parlano a volume abbastanza alto (insomma, gli stereotipi che si conoscono degli italiani a tavola). Popi scherzando dice: *"Certo che non si può più andare in giro con questi italiani"* e Bruno gli risponde: *"Saranno romani"*.¹⁷³ Secondo la teoria di Raible tra ciò che viene definito come "identico" e ciò che viene definito come "diverso" c'è sempre qualcosa in comune. È vero anche in questo caso, come ribadisce Sandro: *"No, ti sbagli Papa, sono come noi"*. Come già accennato prima, l'appartenenza ad una certa comunità dipende dalla percezione individuale che ha a che fare con ragioni personali, politiche, storiche e sociali. In questo caso, i due adulti Bruno e Popi come per voler "giustificare" il modo in cui si comportano i loro connazionali, specificano che gli italiani seduti accanto a loro "saranno romani". Anche qui subentrano di nuovo i due termini di identità ed alterità (Noi non siamo così, siamo diversi).

3.4.1 Un viaggio tra infanzia e età adulta

La sera quando si parte in barca, Sandro perde l'equilibrio e cade in acqua. È questa la scena dove comincia l'azione del film. Innanzitutto c'è da notare l'inquadratura della telecamera: Mentre vediamo Sandro dalle spalle, prima dell'incidente, dopo che cade vediamo un'inquadratura dal parapetto della barca, che ci dà una prospettiva come se lo stessi osservando. Intanto la barca avanza alla stessa velocità. Subito dopo vediamo un primissimo piano del padre che spalanca gli occhi, come se lo sentisse, ma però non dà retta alla sensazione. Di seguito vediamo un'inquadratura dalla prospettiva di Sandro, che sta in mezzo al mare e osserva la barca che pian piano si allontana. L'inquadratura "in medias res" (con il movimento delle onde) ci dà un'autentica sensazione dell'esperienza di Sandro. Questo momento viene chiamato "battesimo" o "rinascita" da vari critici, perché avvia il processo di iniziazione/ di cambiamento di Sandro.

¹⁷³ Marco Tullio Giordana, *Quando sei nato...*, 115 min., Italia 2005, 00.14.38 – 00.14.53 min

Nell'immagine sottostante, vediamo dei primissimi piani di Sandro. Lui comincia a fare il suo testamento, e ha delle allucinazioni (vede il suo amico Samuel e il suo maestro di nuoto). Quando il padre scopre che il ragazzo non c'è più, incita a Popi di virare subito. Il padre, ovviamente è disperato e Popi prova a calmarlo. In sottofondo si sente della musica melodrammatica per enfatizzare la tragicità della scena. Secondo la Cincinelli, questa scena rappresenta "la morte, la rinascita e il battesimo" di Sandro.¹⁷⁴ Paradossalmente questa scena potrebbe aver potuto significare la morte del ragazzo, ma invece, lui cadendo in mare ed essendo salvato da una barca di clandestini (ovvero un ragazzo che gli salva la vita) per Sandro inizia una "nuova vita". Questo avvenimento (momento chiave del film) catalizza in lui un processo di formazione.



Abbildung 3: Quando sei nato non puoi più nasconderti 00:25:00

Dopo questo momento, e soprattutto dopo l'esperienza fatta sulla barca di clandestini, Sandro vedrà il mondo con altri occhi. È interessante notare il modo in cui Giordana rappresenta questa barca di clandestini. Passiamo da un campo lungo ad un campo medio. Infine vediamo in primo piano vari volti dei passeggeri di questa barca, che ci dà l'impressione di sottolineare l'individualità dei vari immigranti. Infatti, sulla barca si trovano persone di età diversa, uomini, donne, persone di colore di pelle diversa o con un foulard in testa, per rappresentare la diversità di questi individui. L'ambiente della barca è minaccioso e assolutamente diverso da come è abituato Sandro. La prima immagine che vediamo degli scafisti non promette niente di buono. I due sono inquadrati in primo piano, visibili in penombra, il che suggerisce un qualcosa di minaccioso, di pericoloso (vediamo i due inquadrati anche dalla prospettiva di Sandro, da sotto). È rilevante guardare alla conversazione dei due: "*Dovevi lasciare in mare*

¹⁷⁴ Cincinelli 2009: 171

quel cazzo di curdo! [...] Ormai stanno qua fragatene! Non ha neanche le scarpe! Se le avesse, capirei chi è. [...] Ha le mani lisce, è ricco. Allora chiediamo un riscatto e risolviamo i nostri problemi! Organizzare un sequestro è complicato. Io lo ributto in mare! Scherzi? Se era tuo figlio? Zitto! Non permetterti di nominare mio figlio!”¹⁷⁵

Da questa conversazione si capisce l'intenzione dei due scafisti Tore e Barracano. Inoltre si nota che c'è una relazione squilibrata tra i due. Mentre Tore è il capo del due, Barracano è il suo manovale. Tore è più aggressivo e spesso rimprovera Barracano. In più, quello che salta all'occhio, è il tema delle scarpe, simbolo del neorealismo. Il ragazzo non ha delle scarpe e dunque non si conosce la sua identità, non si sa se è ricco o povero e da dove viene. Quando Tore sveglia a Sandro gli chiede: “È ora di svegliarsi, ma quanto cazzo dormi? Io mi chiamo Tore, e tu? [...] Chi sei? Di qualcosa” Sandro gli ripete più volte la frase che ha sentito dall'uomo di colore in strada: “Soki Obotami Okoki Komibomba Lisusu Te”¹⁷⁶ Radu, un giovane ragazzo rumeno, gli “traduce” il significato, spiegandogli che è curdo, e così gli salva la vita. Sandro, capisce che se rivela la sua vera identità italiana rischia di essere sequestrato e così decide di nascondere la sua identità e di diventare uno dei migranti sulla nave. Come ribadisce Benelli, “nascondendo la sua identità come italiano, Sandro diventa uno degli altri: un migrante che si trova sul barcone in mezzo del Mediterraneo per venire in Italia per una più buona vita”.¹⁷⁷ C'è un nuovo ordine sulla barca. Come in *Lamerica* questo è paese di nessuno, un “in between space” o non luogo. Sandro non gode più dei privilegi che aveva prima, ma deve “assimilarsi” per non rischiare la sua vita. Nel momento in cui si sveglia, Sandro non solo capisce e accetta che c'è un estremo contrasto tra il posto dove si trova adesso e la barca a vela di lusso di suo padre, ma è anche svelto a comprendere che deve adattarsi alla situazione e che non ha altra scelta. Radu, il ragazzo che lo ha salvato due volte, acquista il ruolo del protettore o del padre di Sandro. Da questo momento in poi secondo Giordana nasce un rapporto triangolo, che è fondamentale per la seconda parte del film, tra Radu, Sandro e Alina, che è la sorella di Radu. È interessante notare, che la prima inquadratura di Alina, si vede che stringe delle scarpe in mano, come qualcosa di preziosissimo, un oggetto a cui aggrapparsi.

Inoltre, il viaggio che si avvia verso l'Italia può essere visto anche qui (come in *Lamerica*) come una metafora, un viaggio che gradualmente farà cambiare il giovane Sandro. Molte delle scene sulla barca, sono scene che non si conoscono dai telegiornali, dove si vedono solo gli sbarchi dei clandestini che arrivano, e grazie ai numerosi racconti di clandestini sbarcati

¹⁷⁵ Marco Tullio Giordana, *Quando sei nato...*, 115 min., Italia 2005, 00.34.58 – 00.35.53 min

¹⁷⁶ Marco Tullio Giordana, *Quando sei nato...*, 115 min., Italia 2005, 00.36.20 – 00.37.07 min

¹⁷⁷ Benelli 2010: 228

realmente in questo modo in Italia, queste scene danno un'impressione come sia il viaggio per questi individui che sono costretti di viaggiare così per giorni e giorni senza acqua, cibo e con lo spazio ristretto per arrivare in Italia. Per esempio, come afferma Giordana, la scena dove il morto è stato buttato in acqua è stata ripresa da un racconto autentico di un clandestino.

Alcune scene sulla barca ci fanno ricordare la nave affollata di *Lamerica*. A differenza di *Lamerica* però che i migranti su questo barcone non sono meno speranzosi, ma hanno paura, c'è una sensazione di costante minaccia da parte degli scafisti. Un'altra scena, che ci ricorda *Lamerica*, è proprio quando uno dei clandestini muore. Come sul camion di *Lamerica* quando il giovane muore, il suo decesso non causa grande scandalo. Tutti chiamano "Signor Barracano" e lo informano che qualcuno è morto. Dopo che il defunto viene esaminato se ha dei soldi in tasca, viene gettato nel mare. Nessuno protesta o si scandalizza, anzi alcuni lo aiutano a sollevarlo e gettarlo in acqua. L'inquadratura rimane su di lui e lo focalizza, mentre la barca si allontana.

Nel film ci sono alcuni elementi ricorrenti, certi elementi che sono ripetuti in varie scene, come per esempio la canzone cantata da Alina di Eros Ramoazzotti, *Un'emozione per sempre*. La prima volta sentiamo Alina cantare questa canzone sulla barca. Sembra che per lei la canzone sia qualcosa che la ricorda a dei tempi migliori, la canta forse per ricordare, forse per dimenticare, e qualcosa che la consolida in dei momenti di tristezza. Anche la scena quando Alina va a chiedere dell'acqua a Tore riprende un tema ricorrente nel film, la prostituzione. Come all'inizio del film, quando Sandro e sua madre si fermano di fronte ad un semaforo e si avvicina una prostituta, anche questa scena ha qualcosa di osceno, di violento e disturbante. Anche se "non succede" veramente niente i gesti di Tore sono molti più osceni di uno stupro vero e proprio, perché lui è adulto e approfitta non solo della miseria della ragazzina che ha sete, ma la palpeggia sapendo che lui è fisicamente superiore a lei. Il tema della prostituzione ritornerà ancora più avanti.

Nella prossima scena ci sono di nuovo alcuni primi e primissimi piani, gente che scherza, gente pensierosa. Vediamo tutte le scene con gli occhi di Sandro. Paradossalmente lui è l'unico che conosce il loro destino, cioè come andranno a finire in Italia. In sottofondo sentiamo una canzone melancolica mentre la barca avanza. Questa scena (a differenza dei telegiornali) enfatizza ancora una volta l'individualità e la diversità dei clandestini.

Poi si avvicina un motoscafo, che porterà via i due scafisti del barcone. Vediamo la barca ferma, nessuno riesce farla a partire, che dondola sulle onde del mare. Agli immigrati non resta che aspettare. Poi arriva la guardia costiera. Il loro arrivo marca un ulteriore cambio di identità di Sandro, perché torna ad essere italiano.

Il centro di accoglienza

Quando gli immigrati vengono accolti dalla guardia costiera Sandro si fa riconoscere che è italiano: “*Somebody speak english? [...]*” Sandro risponde: “*Io parlo italiano, anzi SONO italiano*” Nella prossima scena vediamo il cellulare che vibra, ma nessuno risponde. La mamma apatica, si guarda il filmino della crociera e prova rancore verso il marito. Quando il cellulare suona la seconda volta Bruno risponde e c’è Sandro al telefono. La scena del centro di accoglienza mostra i clandestini sbarcati. Potrebbe essere una scena di un solito telegiornale che mostra i clandestini come un gruppo omogeneo, la guardia di finanza, l’ambulanza la polizia, ecc. Quando si scopre che Sandro è italiano lo vogliono dividere dal resto degli immigrati, ma Sandro rifiuta e insiste di essere trattato allo stesso modo. Uno della guardia costiera gli dice: “*Sandro ma cosa fai qui? Vieni, ti porto in capitaneria.*” Sandro risponde: “*No, preferisco stare qui.*” Lui gli risponde: “*Ma loro non sono nelle tue stesse condizioni [...] Li identifichiamo poi vanno al centro.*” Sandro gli chiede: “*Posso andare anche io al centro?*” Lui gli risponde: “*Non credo, perché è un posto recintato, ha le sbarre, tu non hai fatto niente.*”¹⁷⁸

È interessante osservare il punto di vista di Sandro e del rappresentante della guardia costiera che si identifica con questa gente e insiste di andare al centro di accoglienza. Secondo lui, gli immigrati vengono portati al centro di accoglienza perché a differenza di Sandro, sono entrati illegalmente nel paese e per usare le parole sue, Sandro “non ha fatto niente”. Dopo i clandestini vengono portati al centro di accoglienza.¹⁷⁹ La prossima scena mostra gli immigrati arrivare al CPT, a detta di Giordana, un luogo di pena, di dolore, di detenzione. Anche Sandro vuole restare in questo luogo finché arrivano i suoi. Poi vediamo alcuni primissimi piani di immigrati che ci rivelano la loro identità. Anche questa scena ha la funzione di “dare una faccia”, di individualizzare le persone che immigrano in Italia. Tutte le persone che si vedono in questa scena sono realmente immigrati in Italia. Anche quando Padre Celso, il direttore del centro fa tradurre le regole del CPT in diverse lingue dà questa impressione di individualizzare gli immigrati. In mezzo a tutti gli immigrati Sandro osserva Soki, un giovane di colore che è la mano destra di Padre Celso in questo centro. Il nome Soki gli fa ricordare qualcosa. Quando i clandestini si lavano e si fanno la doccia, un lusso impensabile durante il viaggio, loro sprecono l’acqua, Soki si avvicina e non glielo consente.

¹⁷⁸ Marco Tullio Giordana, *Quando sei nato...*, 115 min., Italia 2005, 00.58.50 – 01.00.10 min

¹⁷⁹ CPT: centro di permanenza temporanea. Secondo Giordana già il titolo stesso di questi centri è una contraddizione. Il significato di permanenza è risiero, stare in un luogo stabilmente. Temporanea: a tempo determinato. Anche centro di accoglienza infatti è una contraddizione, perché in realtà questi centri non hanno niente di accogliente, anzi, assomigliano più a dei reclusori, a delle prigioni che detengono i clandestini.

Questa è la scena che ci rivela che cosa significa la frase sentita all'inizio del film e nella scena sulla barca. Sandro chiede: "*Scusa, ti chiami Soki*"? Soki risponde: "*Sì.*" Sandro: "*Solo Soki?*" Soki: "*No, Soki Obotami Okoki.*" Sandro gli chiede: "*Soki Obotami Okoki Komibomba Lisusu Te?*" Soki, sorpreso dalla risposta del ragazzo gli risponde: "*Ma quello è il mio nome completo, tu come fai a saperlo?*" Sandro gli chiede: "*Che significa?*" E poi finalmente veniamo a sapere il significato: "*Significa quando sei nato non puoi più nasconderti.*"¹⁸⁰ Soki si allontana sorridendo, sembra contento che Sandro glielo abbia chiesto. Analizzando questa scena in più dettaglio, vediamo che Sandro non solo ha capito il significato semantico della frase, ma ha anche capito il senso metaforico del significato, in altre parole che la nostra identità determina il nostro destino. Lui, essendo nato in una famiglia ricca del Nord Italia è più privilegiato e spensierato di un suo coetaneo di un'altra parte del mondo (p.es. Alina). Nel momento che riesce a capire il significato della frase, Sandro rimane stupito. Questo momento marca un ulteriore gradino nel suo sviluppo personale da bambino ad adulto. Secondo la Cincinelli, presto Sandro scopre che non è uno dei migranti e pian piano riacquista il suo privilegio di italiano.¹⁸¹ Sandro viene portato via dal "dormitorio" affollato degli immigrati. Il giorno dopo Sandro è di nuovo unito con i suoi genitori. La mamma si informa su una ragazza che sta seduta accanto ad Alina e Padre Celso nel classico linguaggio burocratico le risponde: "*È un articolo 18.*" Per la prima volta i genitori di Sandro scoprono gli individui che stanno dietro questi numeri, dietro questi attributi che gli rendono in un certo senso non umano. I suoi genitori vogliono conoscere questa gente che ha salvato la vita a Sandro e con cui ci ha viaggiato insieme. Sandro farà la proposta di aiutare questa gente. A detta della Cincinelli, "la lotta di Sandro contro le buone regole, contro la burocrazia, contro tutto ciò che impedisce di essere umani naturalmente, semplicemente."¹⁸²

Sandro prova in ogni modo di convincere i genitori di fare qualcosa per i clandestini, per il centro, qualcosa di buono. Così Bruno decide di fare qualcosa. Soki lo accompagna a cercare Radu. È importante menzionare che Soki poi lascia solo Bruno, così lui si può fare un'impressione del dormitorio nel quale sono sistemati i clandestini. Lì incontra Radu per la prima volta. Bruno è sincero e a suo modo riconoscente verso Radu, ma nota che il ragazzo è diffidente e lo rifiuta inizialmente. Per ringraziarlo di aver salvato suo figlio Sandro, Bruno gli dà dei soldi e il suo cellulare. È interessante notare l'inquadratura dei due. Mentre nel caso di Radu vediamo un'angolazione dall'alto, nel caso di Bruno troviamo un'angolazione dal basso.

¹⁸⁰ Marco Tullio Giordana, *Quando sei nato...*, 115 min., Italia 2005, 01.04.02 – 01.04.36 min

¹⁸¹ cfr. Cincinelli 2009: 179

¹⁸² Cincinelli 2009: 180

Questo ci suggerisce un rapporto di disuguaglianza dei due. Bruno si trova in una posizione dove si sente visibilmente a disagio. Lui è abituato a comandare i suoi dipendenti e di solito non si trova nel ruolo del postulante. Inoltre troviamo un'alternanza di inquadratura dei due che suggerisce una divergenza tra i due. Alla fine del discorso, Bruno crolla moralmente e va in pezzi. Dopo i genitori discutono l'opzione di adottare Radu ed Alina. Anche qui salta all'occhio quanto i genitori di Sandro da un lato siano volenterosi, perché regalano delle magliette ad Alina e alle ragazze del centro, dall'altro lato però si vede quanto sono superficiali ed egoisti, e quanto sono legati ai valori materialistici. Quando Sandro saluta gli immigrati del centro, infatti, Radu con un bel gesto simbolico (semplice ma bello) gli da un braccialetto di amicizia che lega i due insieme. Per Sandro questo gesto è molto importante e fa capire meglio tutta la sua delusione quando se lo strappa più tardi. I genitori promettono di ritornare. C'è da notare che Sandro non saluta Alina, per la quale ha forti sentimenti, che come si vede anche lei rincorrendo la macchina che si allontana, ha per lui.

Il ritorno a Brescia

La famiglia ritorna a Brescia, ma per Sandro niente sarà più come era prima. All'arrivo a Brescia li aspettano Popi e sua moglie con regalo per Sandro; la moto che aveva visto in vetrina all'inizio del film. Anche qui rientra di nuovo il materialismo e il regalare degli oggetti, anche se si vede che Popi e sua moglie si emozionano e provano vera simpatia verso la famiglia. Quando Sandro torna in stanza sua, sembra di essere un estraneo nella propria stanza. Guarda i giocattoli e i vari oggetti che ha in stanza come se non gli avesse mai visti. Sandro ora è cambiato. Non è più il ragazzino che era prima del viaggio. Alcuni giochi infantili gli sembrano strani e paiono "out of place". Un dettaglio interessante è quando indossa la maschera tribale. In senso metaforico, Sandro come per nascondersi, o come per cambiare identità, indossa questa maschera. Sembra che abbia in un certo modo perso la sua vecchia identità e acquisito una nuova identità. Tutti festeggiano il suo ritorno, nella fabbrica di suo padre ma anche a scuola, ma Sandro trova difficile adattarsi alla "nuova" vecchia situazione e fa difficoltà a ritornare nella vita di prima. È molto pensieroso e distratto. Sua madre lo nota e si preoccupa. La notte sta sveglia e prova resistere alla tentazione di andare a vedere se Sandro è ancora in stanza: *"Devo resistere alla tentazione di andare lì ogni cinque minuti, ho paura di non trovarlo più [...] Ma ti rende conto che lui ha imparato a stare senza di noi"*.¹⁸³

¹⁸³ Marco Tullio Giordana, Quando sei nato..., 115 min., Italia 2005, 01.21.57 – 01.22.20 min

Dopo si scopre che Radu non ha detto la verità e che è maggiorenne. Radu ed Alina vengono divisi e secondo la legge Radu deve essere rimpatriato. Il giudice minorile fa la proposta ad Alina che i genitori di Sandro potrebbero adottarla, ma che Radu dovrà essere rimandato a casa. Alina però è decisa: *“Io sto con Radu, lui resta, io resto, lui via, io via”*. Pian piano vediamo che Sandro ritorna alla sua vita come era prima, torna a nuotare con suo amico Samuel. Un dettaglio interessante, la prima scena quando vediamo Sandro nuotare, il maestro di nuoto dice alla madre che a Sandro mancherebbe quello che ha Samuel, la rabbia, cioè la voglia di arrivare. Questa volta è Sandro ad arrivare prima, il che potrebbe indicare che Sandro ora è più determinato, ha più voglia di raggiungere i suoi obiettivi. Nel frattempo Radu ed Alina scappano dal centro e così diventano dei clandestini. Radu chiama Sandro con il cellulare che gli ha dato Bruno, sullo schermo risulta *“Papa”*. I due raggiungono la famiglia a Brescia.

[...]Radu and his (alleged) sister, Alina, are sitting in the stylish apartment of their “friend” Sandro and his family. [...] They all deliberate on what to do now after the two have left the camp illegally-what would be the best for Alina and Radu who have emigrated because of poverty. When Alina again insists that she wants to stay with her “brother” Radu, [...] this enrages Sandro’s father Bruno, to whom Radu angrily replies, *“Ma è giusto per te che io e lei siamo separati solo perché io ho qualche mese più di 18 anni? È giusto che dobbiamo lasciare la nostra città, il nostro paese? È giusto vivere così? [...]”* Bruno says in a compassionate but determined voice, *“No, non è giusto Radu,”* and after a short pause, *“Ma non è colpa mia.”*¹⁸⁴

Stando con Metelmann, questa affermazione di Bruno non ha niente di presuntuoso.¹⁸⁵ Nel suo microcosmo Bruno fa il suo possibile per dare una possibilità ai due. I due ragazzi d’altra sponda rappresentano tutta l’ingiustizia che accade agli immigrati in tutto il mondo. Ponendo questa domanda, Radu accusa Bruno, rappresentante del mondo occidentale. In un certo modo però la sua affermazione rispecchia anche un po’ il nostro modo di pensare. Da un lato siamo consapevoli delle problematiche dell’immigrazione, dall’altro lato però ci troviamo le mani legate. Non è giusto che i due siano separati, però non è neanche giusto puntare il dito su Bruno e accusarlo di guardare via. Metelmann continua: *“By stating the culminatine accusatory question [...] Radu is no longer only the hero that rescued the rich kid, first from drowning in the ocean waves then from the people smugglers. With their moral indignation, he*

¹⁸⁴ Metelmann in Schrader & Winkler 2013: 247

¹⁸⁵ Metelmann in Schrader & Winkler 2013: 247

and Alina become innocent and virtuous victims [...] that someone has to help, which Bruno intends to do."¹⁸⁶

Nella prossima scena Sandro e Radu rinnovano il braccialetto di amicizia, simbolo che lega i due. Poi Radu e Alina scappano un'altra volta, rubando dei soldi e dei gioielli della casa di Sandro. Sandro vede tutto, è deluso e taglia il braccialetto di amicizia. Però non si accontenta di questo, vuole capire il motivo perché i due li hanno svaligiato la casa e perché sono scappati. Così passa del tempo, ma Sandro continua a pensare, vuole capire il perché. In tram incontra due signore che lo riconoscono dai giornali, e lo compatiscono: *"Scusami, sei tu il ragazzo caduto dalla barca...che è stato salvato dai clandestini? [...] Che esperienza che hai passato con tutti quei negri!"*¹⁸⁷ In questa affermazione delle due signore c'è un razzismo nascosto. Hanno seguito la sua storia in televisione, ma per pura ignoranza e non sapendo che cosa ha vissuto il ragazzo fanno questa dichiarazione. Sandro è pieno di iniziativa, infatti chiede sua madre se fosse ancora predisposta ad adottare Alina in tal caso tornerebbe. La madre a differenza di suo padre è ancora a favore.

"When the son later asks, again, if they could return since the escape and robbery could perhaps be understood as their need for care and attention, Bruno answers brusquely: "Ma Sandro, non hai ancora capito chi sono quelli? Avevano bisogno di soldi, di fregarci!"¹⁸⁸

Bruno si sente "tradito", è ferito e deluso dei ragazzi ed è svelto a condannarli, come probabilmente ognuno di noi lo sarebbe. È interessante l'uso della parola "quelli" quando si arrabbia con Sandro. Con "quelli" il padre si riferisce non solo a Radu ed Alina, ma potrebbe riferirsi anche ai clandestini in generale. Quando Alina lo chiama è come un grido d'aiuto, Sandro decide di prendere il prossimo treno e di raggiungerla a Milano.

Arrivati in periferia di Milano, Sandro si trova di fronte ad un cancello. Lo oltrepassa e si trova in mezzo ad un accampamento, un vero e proprio villaggio di clandestini che vivono a Milano illegalmente. Il "villaggio" ci fa ricordare il barcone dove è stato Sandro. In questa fabbrica abbandonata abitano migliaia di persone illegali. Giordana ci dà un'impressione delle dimensioni di questi accampamenti. Infatti mentre Sandro è in cerca di Alina, la fabbrica ci sembra enorme. Poi Sandro sente la canzone che Alina cantava in barca e segue il rumore. I due si incontrano in una camera.

¹⁸⁶ Metelmann in Schrader & Winkler 2013: 254-255

¹⁸⁷ Marco Tullio Giordana, *Quando sei nato...*, 115 min., Italia 2005, 01.33.50 – 01.34.00 min

¹⁸⁸ Metelmann in Schrader & Winkler 2013: 248

Alina è truccata, indossa un costume e tiene in mano, anzi stringe la radio dalla quale si sente la canzone di Eros Ramazotti:

“Certi amori regalano, un’emozione per sempre, momenti che restano così, impressi nella mente [...] Vorrei poterti dedicare di più, più di quel tempo che ti posso dare, ma nel mio mondo non ci sei solo tu, io perciò devo andare”¹⁸⁹



Abbildung 4: Quando sei nato non puoi più nasconderti 01:44.31

Da tutto questo Sandro capisce che Alina viene costretta alla prostituzione da Radu. Non c’è bisogno di parole. Dal testo della canzone e dall’ambiente desolante (vedi figura 4) si capisce forse che cosa Alina prova per Sandro (certi amori regalano un’emozione per sempre) ma potrebbe anche significare che il loro “amore” è condannato a fallire, perché provengono da due mondi troppi diversi l’uno dall’altro, o forse per Alina altre cose sono più importanti di lui (nel mio mondo non ci sei solo tu) e per lei Sandro è “soltanto qualcuno” che la salva da quest’inferno. Questo potrebbe indicare che Alina ama a Radu ed è indecisa se lasciarlo per andare a vivere con Sandro. Quello che conta per lei (ovvero quello che ci rivela la canzone) è la memoria, le emozioni, i ricordi di certi momenti che sono “per sempre”. La canzone quindi ha un ruolo importantissimo nel film; da un lato ha la funzione di spiegare la situazione senza parole e lascia lo spettatore a riflettere su questo momento, dall’altro lato la canzone per Alina è più che una sola canzone, è qualcosa che la sollecita, che la accompagna e le fa “ricordare” attraverso il film. In più la fabbrica abbattuta, l’ambiente a luci basse e il titolo della canzone (Un’emozione per sempre) spiegano più di quanto sia possibile con le parole. Infatti, quando

¹⁸⁹ Ramazotti, Eros. “Un’emozione per sempre.” By Eros Ramazotti, Adelio Cogliati, Claudio Guidetti e Maurizio Fabrizio. *Un’emozione per sempre*. BMG, 2003. CD.

Sandro le chiede qualcosa e abbassa il volume dello stereo, Alina lo rialza di nuovo, perché si vergogna, non vuole spiegare la situazione, è disperata, e indirettamente senza le parole forse questo è il suo modo di chiedere aiuto. Non si capisce se Radu è davvero il fratello o l'amante e se la costringe lui alla prostituzione, ma i due scappano. Sandro è riuscito a portare Alina via dalla fabbrica, perché le fa capire che prova qualcosa per lei, come dice Cincinelli, qualcosa "di sincero, ed è una protezione vera".¹⁹⁰ Sandro compra un panino e il venditore gli chiede se lui fosse quel ragazzo che era caduto in mare, ma Sandro lo nega. Da questo si capisce che Sandro non vuole più essere considerato "il ragazzino che è caduto in mare", lui ha superato quell'esperienza, ed è stato al centro di accoglienza, tutto ciò ha fatto di lui un'altra persona e cambiato la sua concezione del mondo. Stando con Metelmann: "*Sandro renounces this role by denying his identità to a kiosk owner where he buys a panino. Instead, he sits down next to a young girl, who is being forced to prostitute herself.*"¹⁹¹ Sandro offre da mangiare ad Alina, si occupa di lei in modo affettivo. Lei accetta, ma non si capisce se indirettamente accettando, lei consente anche di andare via con lui. Il film sfuoca e finisce. La fine è tipica del nuovo cinema neorealista. Non si viene a sapere esattamente che cosa succede, facendo così Giordana vuole che lo spettatore rifletta sull'argomento. Il film non ci dà una risposta chiara come potrebbe continuare. Secondo me, nell'accettare il panino, simbolo di affetto e forse anche di amore, Alina capisce che se vuole "vivere" e sopravvivere deve andare con Sandro. In ogni modo però la fine rimane aperta.

3.5 *Into Paradiso*

Il terzo film che tratterò nella mia tesi si intitola *Into Paradiso* e anche qui, prima di tutto, vale la pena osservare il titolo. *Into Paradiso* si riferisce ad un quartiere, ovvero un vecchio palazzo, abitato prevalentemente da emigrati srilankesi a Napoli. Il titolo è un gioco di parola tra il napoletano (*int 'o paradiso*, cioè all'interno del paradiso) e l'inglese.¹⁹² *Paradiso*, dunque è una "città nella città", "un'isola", "un rifugio", diverso dalla città di Napoli, come i due protagonisti, Alfonso e Gayan. "The contrast between the harsh reality of life in Naples and the peaceful environs of *Paradiso*, together with the dramatic change in their professions, is the backdrop against which the masculine identities of Alfonso and Gayan are refashioned."¹⁹³

¹⁹⁰ Cincinelli 2009: 181

¹⁹¹ Metelmann in Schrader, Winkler 2013: 256

¹⁹² D'AMBROSIO, Antonella [2011] "Gothicnetwork" 10 Novembre 2014.

<http://www.gothicnetwork.org/articoli/paradiso-paola-randi-chiraptofobia>

¹⁹³ Zhang 2013: 264

Alfonso è uno scienziato napoletano, timido, un po' goffo e ha perso il suo lavoro in laboratorio. Gayan, invece, è un ex campione di cricket dello Sri Lanka, che ha perso i suoi soldi e il suo status sociale, ed è emigrato a Napoli dove crede di trovare il paradiso. Il terzo protagonista è Vincenzo Cacace, un politico ambizioso, sostenuto dalla malavita napoletana. Tutti i tre uomini vengono a contatto il che farà cambiare il loro destino in modo determinato. *Into Paradiso* dunque è la storia di tre personaggi di tre mondi diversi. Quello di Alfonso, quello di Gayan e quello di Vincenzo. Secondo Paola Randi *Into Paradiso* è la storia di un'amicizia nata da una convenienza forzata. Il film non solo tratta la realtà sociale di molti immigrati che sono costretti a vivere una vita su questa "isola fantasma", in mezzo nella società occidentale, ma riesce a combinare in modo ingegnoso l'incontro accidentale di tre persone da tre sfondi culturali completamente diversi. Ovviamente la realtà di Gayan è molto diversa da quella di Alfonso e Vincenzo, in quanto i due italiani non conoscono l'esperienza di immigrazione. Infatti, Randi ironizza cosa potrebbe succedere se un italiano, non avendo altra scelta, fosse costretto a vivere nel quartiere srilankese della sua città, e fare la stessa esperienza delle persone che ci vivono. Il film mostra in modo divertente le difficoltà del protagonista Alfonso, ad ambientarsi in una cultura a lui completamente aliena. La situazione fa ricordare a quella di Gino in *Lamerica* e a quella di Sandro in *Quando sei nato non puoi più nasconderti* che involontariamente fanno la stessa esperienza di immigrazione dal punto di vista individuale. Anche Alfonso e Vincenzo vivono una vita diversa da quella degli immigrati e sono costretti a vivere gli stessi disagi e confrontare gli stessi problemi di migliaia di immigrati che vivono in questo spazio. Inoltre, come nei due film menzionati, questa esperienza involontaria fa suscitare un processo di formazione che fa cambiare l'atteggiamento dei tre protagonisti. Paola Randi sostiene che i personaggi si ispirano a persone che ha davvero incontrato durante il periodo di ricerca a Napoli e in Sri Lanka, il che dà alla storia un certo carattere realistico, anche se è una storia di pura finzione.

Caratterizzazione e relazioni dei tre personaggi principali

La tabella (vedi appendice 3) ci presenta i tre protagonisti (Alfonso, Gayan e Vincenzo) e due composti di persone (la comunità srilankese, con la protagonista Giacinta e la Camorra, rappresentata da Don Fefe e i suoi compagni) che si contrappongono e definiscono in modo generale le relazioni più importanti tra i personaggi nel film. Da un lato c'è Alfonso D'Onofrio, ricercatore scientifico. Alfonso è sempre vissuto da solo con sua madre (guardiola di cimitero) è una persona introversa, impacciata, un po' ingenua e involontariamente comica.

Preferisce stare da solo (ha paura di essere toccato) infatti, sostiene che “I morti stanno tranquilli, sono i vivi il vero problema”. Il protagonista, spesso per isolarsi dalla realtà circostante, si tappa le orecchie. Quando Alfonso viene licenziato, deve chiedere al suo vecchio amico Vincenzo Cacace per una raccomandazione. Secondo D’Ambrosio, il licenziamento cambierà la sua vita in modo decisivo.¹⁹⁴ Alfonsa studia il comportamento di cellule che comunicano tra loro. Gli parlano del loro spazio o come si muovono o migrano, p.es. “Io sono qui”, “Io occupo questo spazio”. Proprio questo lavoro e l’incontro o meglio l’immersione in un mondo a lui sconosciuto, suscita in lui il momento di iniziazione, paragonabile al momento quando Sandro (*Quando sei nato non puoi più nasconderti*) cade in acqua. Vincenzo Cacace è il vecchio amico di Alfonso e ha legami alla malavita della città che lo sostiene nella sua campagna elettorale. Vincenzo è l’opposto di Alfonso, è un politico colluso e corrotto e sfrutta Alfonso per le sue vicende criminali. L’ignaro Alfonso è convinto di fare un favore al suo vecchio amico Vincenzo, per ricevere una raccomandazione di lavoro. Per ciò, Vincenzo gli fa consegnare un pacco delicato, per dei suoi amici “importanti”. All’improvviso Alfonso si ritrova in una sparatoria tra clan rivali, dove diventa testimone di un omicidio e deve fuggire. All’improvviso Alfonso si ritrova in un fatiscente conglomerato di Napoli (Fondaco Paradiso), dove vive la comunità di immigrati srilankesi. In questo conglomerato Alfonso incontra Gayan, ex-campione di cricket che è appena arrivato a Napoli dallo Sri Lanka. Gayan è giovane, orgoglioso e arrogante quando arriva in Italia. Crede di trovare fortuna e lavoro in Italia, ma tutte le sue speranze crollano nel momento quando vede il vecchio conglomerato e capisce che per guadagnare soldi è costretto a lavorare come badante di una signora anziana. L’incontro con Alfonso fa nascere un’amicizia tra i due e suscita un processo di formazione che lo aiuterà a maturare e cambierà il suo destino. Anche se i due uomini provengono da due sfondi culturali completamente diversi, la loro situazione presente si assomiglia in modo sorprendente. Entrambi si trovano in un territorio straniero, dove si sentono sradicati e persi, (Gayan sogna di tornare in Sri Lanka, mentre Alfonso deve nascondersi dalla Camorra nella sua stessa terra) ma grazie all’esperienza del loro incontro i due potranno evolversi a livello personale e affrontare una nuova realtà.

Per quanto riguarda il ruolo di Giacinta, della Signora e delle donne in generale nel film, farò un paragone tra i tre film nel capitolo 3.8

¹⁹⁴ D’AMBROSIO, Antonella [2011] “Gothicnetwork” 10 Novembre 2014.
<http://www.gothicnetwork.org/articoli/paradiso-paola-randi-chiraptofobia>

3.5.1 Un viaggio *into Paradiso*

In questo capitolo descrivo il viaggio in senso metaforico che fa cambiare l'atteggiamento dei protagonisti principali nel film. Il racconto si svolge su un binario lineare, in altre parole la prospettiva cambia dal punto di vista di Alfonso a quello di Gayan. Nella scena di apertura sentiamo la voce di Alfonso che parla con un ritratto di sua madre mentre sparge della cenere in casa. Alfonso vive da solo in un grande appartamento, sopra un cimitero. Infatti, è proprio lì comincia "il suo viaggio". Allo stesso tempo, si vede arrivare Gayan a Napoli. Il giovane srilankese è vestito in modo elegantissimo, indossa un bell'abito e un paio di occhiali da sole firmati. La scena ci fa ricordare allo sbarco di Gino e Fiore in Albania. Visibilmente deluso del paradiso che si è aspettato, si dirige attraverso la città, per cercare suo cugino. Allo stesso tempo Alfonso perde il suo lavoro come ricercatore scientifico.¹⁹⁵ Questa è la prima scena chiave perché contiene due elementi ricorrenti nel film: La ricerca scientifica che si occupa di cellule, e secondo, l'uso delle cuffie per tapparsi le orecchie. Secondo la Randi, l'uso di cellule nel film ha un ruolo specifico: "[...] ho scoperto che le cellule rispondono a regole che ricordano da vicino i paradigmi della società contemporanea (ad esempio migrano) e possono essere un'interessante chiave di interpretazione dei problemi che l'affliggono."¹⁹⁶ L'uso delle cuffie (o dei tappi più avanti), invece è un mezzo per isolarsi dalla realtà, p.es. quando Alfonso racconto a suo collega di lavoro che è appena stato licenziato, lui pretende di non sentirlo, perché ha le cuffie a volume alto. Più avanti Alfonso usa dei tappi per distaccarsi dalla realtà che lo circonda.

Il momento in cui Gayan incontra suo cugino, egli non sa che suo cugino lavora come giardiniere per una signora. La casa, dove i due si incontrano ovviamente appartiene ad una signora molto benestante del quartiere, dove Gayan dovrà lavorare come badante. Per lui però questo non è accettabile. A questo punto, entrambi i protagonisti sono dei caratteri emarginati dalla società. Alfonso, perché ha perso il suo lavoro, l'unica soddisfazione della sua vita solitaria, e Gayan perché ha perso la sua approvazione da sportivo professionista, ha perso tutti i suoi soldi e infine perché deve degnarsi di fare un lavoro immeritevole a suo parere. Gaoheng Zhang sostiene che "[...] the marginalized or complicit Italian male identity is constructed and negotiated by mirroring the comparably marginalized or complicit immigrant male identity."¹⁹⁷ Zhang continua, il fatto di parallelizzare la mascolinità italiana e quella degli immigrati, facendo uso dell'esperienza migratoria passata e presente degli italiani, è una

¹⁹⁵ Paola Randi, *Into Paradiso* 104 min., Italia 2010, 00.05.10 min

¹⁹⁶ Randi 2011: 7

¹⁹⁷ Zhang 2013: 264

strategia che si trova in molti film, per rendere familiare l'esperienza sociale degli immigrati che arrivano in Italia. Inoltre, questa rappresentazione parallela, contribuisce al “cultural blending” e all'ibridazione, una strategia per rappresentare multiculturalità in Italia.¹⁹⁸



Abbildung 5: Into Paradiso 00:11:36

In questa immagine vediamo il momento in cui Gayan entra nel fondaco Paradiso, il quartiere srilankese di Napoli. Attraverso un semplice cancello e un corridoio buio, i due giungono nel cortile del fondaco. Nel momento in cui i due entrano, Gayan sembra immerso in un altro mondo. La musica off, che man mano i due si avvicinano all'entrata aumenta, rafforza questa impressione. Come se fosse in un sogno si toglie gli occhiali da sole, come per voler verificare se questo luogo fosse d'avvero reale. Infatti, Paradiso sembra un posto surreale, quasi un posto spirituale (la musica angelica afferma questa impressione). La comunità di *Paradiso* una diaspora con una vita parallela a quella della città. Da fuori il fondaco Paradiso non si distingue dagli altri edifici, ma all'interno si distingue da ogni altro quartiere della città. Paradiso è pieno di colori, di bandiere e di piccoli negozi. Come visibile nell'immagine, il cortile è piuttosto piccolo, prendendo in considerazione quanta gente ci abita, così i suoi abitanti sono costretti a costruire (abusivamente) in alto. Paradiso è una ricostruzione di ciò che rappresenta la cultura srilankese. Zhang lo definisce “un enclave della comunità srilankese che mantiene alle tradizioni e alle festività del loro paese[...] o un testamento dell'emarginazione della comunità che ci vive.”¹⁹⁹ Gayan scopre dolorosamente che non si trova in paradiso e nel momento quando scopre la sua abitazione, capisce che si è illuso della

¹⁹⁸ cfr. Zhang 2013: 264

¹⁹⁹ Zhang 2013: 268

ricchezza che lo ha incentivato ad emigrare in Italia. Infatti, incredulo, scuote la testa e chiede a suo cugino: “Dove siamo?” Lui gli risponde: “Siamo a casa, nel fondaco Paradiso.” Gayan, frastornato come in un sogno, si gira e all’improvviso viene salutato dai suoi compaesani, che riconoscono l’ex campione di cricket. Attentamente Gayan osserva la gente che si affaccia dalle finestre per salutare l’arrivo del loro nuovo compaesano. L’inquadratura gira intorno a Gayan, mostrandoci dei primissimi piani del suo viso in modo da farci osservare la sua espressione sorpresa stupita.

Nel frattempo vediamo uno spot elettorale di Vincenzo Cacace: *L’Italia. L’Italia è una terra di lavoro. Dobbiamo creare una sinergia tra la vocazione industriale e la vocazione turistica del nostro paese per creare nuova occupazione. Facciamo fare un passo avanti a questo nostro bel paese. Vota Vincenzo Cacace!*²⁰⁰ Evidentemente lo spot è inteso come parodia alla politica italiana, che non è né in grado di gestire la politica sull’immigrazione, né la politica sull’educazione, per non parlare dei tagli alle università. Alfonso e Gayan devono confrontare un futuro incerto, dove non sanno cosa accadrà. L’inquadratura rafforza la similitudine tra la situazione dei protagonisti. Come afferma Näre: “*The film contrasts the peculiar phenomenon of employing Sri Lankan men in domestic service in Naples with the manly profession of cricket players in order to make fun of Gayan.*”²⁰¹ Ovviamente per entrambi i protagonisti, il peggioramento della loro situazione di lavoro significa un peggioramento di status sociale e una “perdita di dignità.”²⁰² Anche l’inquadratura che salta tra le simili scene dei due protagonisti suggerisce un confronto tra Alfonso e Gayan. Dall’altro lato entra in gioco la criminalità organizzata, guidata da Don Fefè, illustro boss di un clan camorristico. Vincenzo viene chiamato per consegnare un fodere a delle persone in un quartiere di Napoli. Il fodere in realtà contiene una pistola, utilizzata per un tranello di Camorra. In un’intervista Randi ci rivela che ha sperimentato con vari generi di film, tra l’altro anche con il genere di film di mafia. Don Fefè, tuttavia, non pare un classico boss da film di mafia. Il boss non si trova in un quartiere o in una villa lussuosa e non indossa niente che potrebbe suggerire il suo status da boss. Infatti, la Randi afferma che l’intenzione era di esiliare la malavita nei borghi della città, in una vecchia base NATO e in un supermercato abbandonato, simbolo della loro stessa devastazione e della loro decadenza.²⁰³ Inoltre, anche i suoi sbirri in fondo sono più comici che minacciosi, visto che tendono ad addormentarsi spesso. Le loro discussioni, se è meglio usare un coltello o una pistola per uccidere delle

²⁰⁰ Paola Randi, *Into Paradiso* 104 min., Italia 2010, 00.13.19 – 00.13.45 min

²⁰¹ Näre 2008: 103

²⁰² cfr. Zhang 2013: 268

²⁰³ cfr. Randi 2013

persone, è tipica retorica dei film di mafia, come afferma la Randi, ma infondo queste discussioni superflue sottolineano soltanto la loro situazione disperata e la loro emarginazione sociale che li impone a vivere un'esistenza al bordo della città.

Nella prossima scena Vincenzo chiede ad Alfonso di portare "il cadeau" ad un suo "amico importante". Prima del suo arrivo, Alfonso è di nuovo nel suo mondo isolato. Il rumore dalla televisione rimbomba in tutto l'appartamento mentre Alfonso si mette i tappi per distaccarsi dalla solitudine che lo circonda. L'uso del sedativo lascia intendere che Alfonso non si trova proprio in una situazione piacevole. Quando Vincenzo gli chiede come fa a vivere in un appartamento sopra il cimitero, egli gli risponde: *"I morti stanno tranquilli, sono i vivi il vero problema"*. Questo ci rivela molto sul carattere di Alfonso, che preferisce il silenzio e stare da solo, piuttosto di confrontare la realtà che lo circonda. In un certo senso, Alfonso è uno di loro, è morto, perché non ha una vita al di fuori del suo lavoro, che ora ha perso; non ha contatti sociali e vive da solo. Il fatto, che è disposto a fare qualsiasi cosa per ricevere di nuovo il suo vecchio lavoro, dimostra quanto gli sia importante. Ovviamente Alfonso non sa cosa c'è nel pacchetto, ma è convinto che aiutando suo vecchio amico Vincenzo, egli potrà di nuovo ricevere il suo vecchio lavoro.

La scena della consegna è una scena chiave, perché cambierà per sempre il destino di Alfonso. Infatti, quando aspetta al posto dell'appuntamento, dove avrebbe dovuto consegnare il pacco, incontra due persone che a loro volta vengono sorprese e uccise in un tranello. Alfonso è testimone del doppio omicidio, ma riesce a scappare e così per caso giunge nel vecchio palazzo "Paradiso" dove si nasconde. È interessante notare due cose da questa scena. Primo, Alfonso non vede direttamente che cosa accade dietro alle sue spalle, perché si gira e scappa e secondo, l'inquadratura, dal momento quando scappa suggerisce una totale immersione nella scena. L'alternanza di diversi tipi di inquadratura crea tensione e incertezza. Da un lato lo spettatore ha l'impressione di scappare con il protagonista (rafforzato dall'inquadratura dal punto di vista soggettivo di Alfonso, cioè come se fosse al suo posto). Dall'altro lato, l'inquadratura dal punto di vista oggettivo, dà la possibilità allo spettatore di osservare il protagonista come scappa. Noi spettatori guardiamo la strada dalle spalle di Alfonso. In più, l'inquadratura definita "hand-held shot" è girata con una telecamera a mano e rinforza l'impressione di stare "in medias res" con il protagonista. Il momento in cui Alfonso giunge in Paradiso, fa cambiare il destino dei due protagonisti. Come quando Gayan vede il Paradiso per la prima volta, anche Alfonso sembra sorpreso, ma non allo stesso livello di Gayan. L'entrare in Paradiso questa volta avviene molto più in fretta, poiché Alfonso fugge. Mentre Alfonso si nasconde nell'appartamento di Gayan, egli telefona per sapere se il suo

lavoro da cronista fosse ancora disponibile. Dal momento che Alfonso entra in Paradiso, nella comunità srilankese, si trova in uno spazio a lui sconosciuto, Zhang usa il termine “out of place”.²⁰⁴ Vale a dire, l’immersione in questo spazio ibrido e la reazione sorpresa di Alfonso, ci danno l’impressione che egli non abbia mai fatto una simile esperienza o che non abbia mai avuto a che fare con degli immigrati. Anche questa volta, la musica in sottofondo rafforza l’impressione dell’immersione in un altro mondo. Prima, quando Alfonso fugge sentiamo della musica classica (una cantante d’opera), che finisce nel momento in cui Alfonso entra in Paradiso. Da quel momento, sentiamo della musica orientale, piacevole e leggera. Inoltre, notiamo un immediato cambio di colori dal momento che Alfonso si trova nel cortile del fondaco. I colori cambiano da prevalentemente grigio e beige dei palazzi e delle strade di Napoli, ad un giallo e rosso di *Paradiso*. L’effetto è di creare un contrasto tra *Paradiso* e il “mondo che lo circonda”. *Paradiso* è un luogo di rifugio, un luogo sicuro e pacifico che accoglie Alfonso, mentre Napoli ci dà l’impressione di qualcosa di minaccioso e di violento. In più, l’appartamento piccolo e stretto di Gayan è un contrasto a quello molto più grande e spazioso di Alfonso. Sebbene l’appartamento di Gayan fosse molto più piccolo, Alfonso sembra subito sentirsi a suo agio (sottointeso nei suoi riferimenti agli angioletti e ai “palloncini”). Inoltre, mentre sta nascosto nell’appartamento di Gayan, la situazione sembra tranquillizzarsi. Nel frattempo vediamo Vincenzo che deve giustificarsi di fronte a Don Fefè, che lo accusa di complotto. Per salvare la sua testa ora Vincenzo è costretto a uccidere Alfonso. Qui l’inquadratura cambia da figura intera (vengono riprese tutte le figure della scena: Don Fefe, un “consigliere” che lo consulta, Vincenzo e i suoi sbirri un), piano medio (qui vediamo Vincenzo che si giustifica e uno dei sbirri di Don Fefè in retroscena) e primissimo piano (vediamo la testa di Vincenzo che viene messo alle strette e diventa sempre più nervoso). L’effetto è di creare tensione e di immergere lo spettatore nel mondo di Vincenzo, che prova a giustificarsi. Alla fine dell’accusa, infatti, Vincenzo, per salvare la propria testa, “ammette” che è stata la colpa di Alfonso; l’inquadratura torna di nuovo a figura intera. I personaggi si contrappongono, questo rafforza l’impressione dell’accusa. La posizione dei personaggi (e il puntare della pistola) richiama i vecchi film west, dove i contraenti si sfidano in un duello.²⁰⁵

Vincenzo, inseguito in macchina dagli sbirri di Don Fefè, chiama subito ad Alfonso, che è ancora nascosto nell’appartamento di Gayan. La scena quando Alfonso tratteggia al telefono la sua posizione è una situazione grottesca, perché fa capire che non è né in grado di descrivere l’ambiente che lo circonda, né di uscire dal “suo guscio” per affrontare la realtà:

²⁰⁴ Zhang 2013: 269

²⁰⁵ Paola Randi, *Into Paradiso* 104 min., Italia 2010, 00.23.02 – 00.24.21 min

Alfonso: “Pronto Vincenzo, non sai cosa è successo! Con la moto... e le pistole.” Vincenzo: “Alfonso, e il pacco?” Alfonso: “È qui. Il cadeau ce l’ho io.” Vincenzo: “Dove sei?” Alfonso: “Dove sono? Sono in una specie di baracca... sopra un palazzo, vicino al posto dove mi hai mandato.” Vincenzo: “Cosa c’è?” Alfonso: “Un sacco di cianfrusaglie. Ci sono pastori, angioletti, gli occhi sembrano veri.” Vincenzo: “Alfonso! Fuori, che cosa ci sta?” Alfonso: “Me l’hai chiesto tu. Fuori ci sta un tetto. È un tetto Vincenzo. Da un lato non posso andare perché ci stanno quelli.” Vincenzo: “Ma quelli chi?” Alfonso: “Poi ti spiego. Da quest’altro lato ci stanno dei palloni.” Vincenzo: “Dei palloni?” Alfonso: “Dei palloni che volano. Quanto sono belli Vincenzo.” Vincenzo: “Dei palloni che volano? Sotto cosa c’è? Sotto?” Alfonso: “Un momento. Ci sono degli indiani che cantano Vincenzo.” Vincenzo: “Pronto?” Cade la linea.²⁰⁶ I palloni, come li descrive Alfonso, sono delle lanterne lanciate in celebrazione di una festa (buddista) srilankese. Secondo Zhang, questa scena ha uno scopo specifico. “*In such a (trans-)national and socio-historical milieu, representation of underprivileged migrants from the world’s Orient and South is intended to bring about a greater understanding of immigration to Italy among the Italians.*”²⁰⁷ In altre parole, il ruolo emarginato dell’Italia in Europa attraverso la propria memoria storica²⁰⁸, dovrebbe incoraggiare il pubblico italiano ad identificarsi con la comunità srilankese. In più, Zhang afferma, che le lanterne lanciate per festeggiare una festa religiosa, ricorderebbero le innumerevoli festività (cattoliche) delle comunità italiane immigrate in tutto il mondo.²⁰⁹ In più, la scena delle lanterne che salgono nel cielo hanno un’altra funzione. Dopo l’omicidio, l’inseguimento e la fuga in un luogo e in una cultura a lui del tutto sconosciuto (denomina gli abitanti di *Paradiso* “indiani”), il salire delle lanterne è un contrasto positivo a ciò che ha appena vissuto e ha un effetto rilassante. La musica meditativa ricorda ai canti gregoriani e rafforza l’impressione di tranquillità e protezione. Per di più, si nota che *Paradiso*, anche se è un luogo sconosciuto, non è un luogo minaccioso, e anche se Alfonso si sente estraneo allo stesso tempo ci dà l’impressione di sentirsi al sicuro. È interessante notare le diverse immagini durante la telefonata tra Alfonso e Vincenzo. Entrambi si trovano in delle situazioni sgradevoli. Vincenzo è perseguitato dalla Camorra mentre Alfonso si nasconde in un luogo piccolo e stretto. In entrambi le situazioni, i colori prevalentemente scuri, suggeriscono una certa angoscia. Nel momento in cui Alfonso si affaccia sulla terrazza, vede le lanterne

²⁰⁶ Paola Randi, *Into Paradiso* 104 min., Italia 2010, 00.24.38 – 00.26.14 min

²⁰⁷ Zhang 2013: 266

²⁰⁸ Secondo Zhang questo ha varie ragioni. La percezione dell’Italia, come sud d’Europa, la diaspora italiana in tutto il mondo, i pregiudizi razziali e la percepita emarginazione dell’Italia a livello internazionale sono alcuni motivi. (cfr. Zhang 2013: 266)

²⁰⁹ Zhang 2013: 266

luminose e vede gli abitanti del quartiere che cantano mentre lanciano le lanterne. Tutto il fondaco è illuminato e colorato (prevalentemente colori caldi come rosso, giallo e arancione). La contrapposizione crea un forte contrasto e ci dà l'impressione di una comunità armonica e pacifica.

Inoltre, il cambio di sequenza tra Alfonso e Gayan fa notare un certo parallelo nella rappresentazione dell'emarginazione dei due protagonisti (Alfonso ha perso il suo lavoro e Gayan è costretto a lavorare come badante, il che li obbliga a vivere al margine della società). Zhang sostiene che è una strategia retorica, intesa per identificarsi con entrambi i protagonisti.²¹⁰ Stando con Zhang, la rappresentazione parallela di mascolinità emarginata nel film è un meccanismo importante per articolare la ibridazione culturale e multiculturalità nel film.²¹¹ Inoltre, una tale rappresentazione, suggerendo che Alfonso si trova nello stesso dilemma esistenziale di Gayan (e di tutta la comunità srilankese), ci aiuta non solo ad identificarci meglio con gli immigranti, ma serve anche ad elevare il loro status sociale.

Quando Vincenzo e Alfonso si incontrano, Vincenzo lo confronta con la situazione. I due si mettono a litigare, all'improvviso, Vincenzo cade e perde la coscienza. Nell'altra scena vediamo Gayan, suo cugino Stanley, e Giacinta a una festa. Con un pretesto di voler sistemare l'appartamento, Gayan chiede dei soldi a suo cugino per tornare in Sri Lanka. Gayan non è ancora disposto a lavorare come badante, è troppo orgoglioso e presuntuoso e non vuole comprendere che il suo passato da ex campione di cricket in Italia non conta niente. In questa scena chiave, Giacinta confronta Gayan con la realtà: *“Sentimi bene... Perché non vuoi fare quel lavoro? Perché vuoi altri soldi? Non ti vergogni? Sai cosa ci è costato ottenere il visto e farti venire? Lascia che ti spieghi una cosa: i soldi qui non li regalano a nessuno, noi dobbiamo lavorare per guadagnarli e devi lavorare anche tu. È finita la bella vita, non sei più in Sri Lanka! Ora sei qui.”*²¹² Giacinta smantella ogni speranza, ogni pensiero irrealistico e colpisce Gayan a un punto debole, cioè suo ego. Il retroscena mostra un forte contrasto alla situazione. Da un lato Giacinta fa capire a Gayan che “è finita la bella vita”, dall'altro lato, si vede gente che balla e si diverte. Il contrasto non serve solo a sottolineare l'assurdità e la comicità della situazione ma aiuta anche configurare la situazione di Giacinta (vedi anche 3.7) L'incontro tra Alfonso e Gayan è di maggior importanza e influisce l'azione di tutto il film. Notiamo che la scena precedente, dove Gayan è alla festa è piena di colori, allegria e movimento. Dal momento in cui ritorna nel suo appartamento, i colori sono di nuovo prevalentemente scuri, è buio e c'è poco movimento. Questo suggerisce un cambio di azione.

²¹⁰ cfr. Zhang 2013: 266

²¹¹ Zhang 2013: 268

²¹² Paola Randi, Into Paradiso 104 min., Italia 2010, 00.29.32 – 00.30.00 min

L'inquadratura cambia dalla prospettiva di Alfonso a quella di Gayan e crea l'impressione di identificarci con entrambi i protagonisti. Per un istante vediamo i due protagonisti in uno specchio vecchio e pieno di polvere. L'immagine è filtrata dalla prospettiva di Gayan e ha lo scopo di mettere lo spettatore al posto suo e di farlo immergere nell'azione. Vediamo un medio piano di Alfonso e un primo piano di Gayan nello specchio, il quale sembra letteralmente riflettere la desolata situazione e rafforza il concetto dell'emarginazione sociale dei due protagonisti. Il momento quando Gayan scopre che c'è qualcuno, Alfonso cerca di calmare la situazione e dichiara: "*Non è come crede. Posso spiegarle tutto.*"²¹³ Per accentare l'assurdità della situazione, proprio in quel istante Vincenzo cade dalla sedia.

Come spesso nel film, anche questa scena contiene un forte contrasto. Da un lato è una situazione spaventosa, dove Gayan viene minacciato con una pistola, dall'altro lato contiene elementi comici, per esempio, quando Vincenzo cade dalla sedia o l'atteggiamento paralizzato di Alfonso che non è per niente all'altezza della situazione. I due protagonisti si siedono a tavola e si contrappongono. Qui l'inquadratura cambia da dei piani medi di entrambi i personaggi a figura intera. Le relazioni di potere sono chiare. Alfonso punta la pistola verso Gayan; l'inquadratura cambia dal momento quando Gayan chiede di mettere giù le mani, che porta a una riduzione di tensione nella scena. Poi i due si rivelano il loro destino, rafforzando così l'idea del parallelismo. La relazione tra i due protagonisti non è proprio tipica per un ostaggio. I due si parlano e si raccontano delle loro esperienze quasi in modo amichevole. Secondo Mandich, i sensi umani sono in grado di classificare simpatia o antipatia entro nei primi secondi di incontro. L'espressione del viso, lo sguardo negli occhi, il tono della voce, il modo di parlare influiscono questa percezione.²¹⁴ Anche se non si direbbe che Gayan trova Alfonso simpatico dal primo istante, capisce che in fondo non è una persona cattiva e il fatto che si trovano entrambi in un questa situazione lo convince di aiutarlo. Prima, però, quando Vincenzo lo convince di slegarlo, ci sono degli aspetti degni di attenzione. Vincenzo, secondo la Randi, è un tipico prodotto della politica di Berlusconi, che è caratterizzata da un'idea distorta della politica di potere e che agisce in modo opposto di come dovrebbe agire per il bene pubblico.²¹⁵ Il fatto che denomina Gayan "*niro*" riducendolo così al colore della pelle è atroce a dir poco e ci rivela molto sul suo atteggiamento verso gli immigrati. Ciò nonostante, Gayan lo libera, in parte, perché spera di liberarsi e di risolvere la situazione, in parte, perché forse si aspetta che Vincenzo lo possa aiutare. Dopo che lo ha liberato Vincenzo, come gesto di riconoscimento, gli dà un pizzicotto, come lo si darebbe ad un bambino. Gayan, però

²¹³ Paola Randi, *Into Paradiso* 104 min., Italia 2010, 00.30.58 min

²¹⁴ Mandich 1996: 10s

²¹⁵ cfr. Randi 2013

rimane legato. Mentre Vincenzo prende la pistola di Alfonso e lo minaccia di ucciderlo, Gayan, riesce a slegarsi e a dargli una botta in testa. Da quel momento cambia la relazione di potere.

Per la seconda volta, Alfonso si tappa le orecchie per immaginarsi la situazione in polizia. Paola Randi riferisce questa scena così:

“Alfonso becomes the director of his emotional memory. The scene of the police on the roof terrace is a daydream. In that sequence I was doing a sort of raid on his imagination. Alfonso has many of these daydreams, as we all do before a date, or a meeting at work; we rehearse, we modify dialogue, costumes, scenes. We create a narrative. That’s why daydreams are much more interesting than dreams.”²¹⁶

Alfonso si trova in un mondo di fantasia, dove riflette e ipotizza cosa potrebbe succedere se ammettesse cosa è accaduto. La scena fa uso dei processi interiori di Alfonso per analizzare la realtà che lo circonda e ci fa capire meglio il suo stato d’animo. È rimarchevole, che solo gli essere umani hanno la capacità dell’immaginazione. Secondo la Randi, proprio questa “verità emotiva” conta molto più della realtà, perché in ultima analisi determina le nostre scelte e il nostro modo di affrontare la vita.²¹⁷ Questo sogno ad occhi aperti fa entrare lo spettatore nel mondo di Alfonso e ci rivela la verità emotiva del protagonista. Secondo Zhang, la sua immaginazione è influenzata da riporti sulla criminalità organizzata e dai media.²¹⁸ Inoltre, la scena contiene una sottile critica alle forze dell’ordine, che chiude gli occhi in fronte alle criminalità organizzata, consigliandogli di scappare sopra i tetti, piuttosto di affrontare la situazione. Alfonso immaginandosi di essere ad un’interrogazione dalla polizia locale, si figura nella mente tutti i problemi che dovrebbe affrontare e decide di non andarci. La situazione è comica e assurda, perché è una fuga dal mondo reale (si tratta di un processo dietetico del protagonista) del film e perché è una scena inaspettata. Randi parla di “teatralizzazione pura” perché, infatti, la scena ricorda ad una messa in scena del teatro.²¹⁹

La seconda scena che fa uso dell’immaginazione di Alfonso per distaccarsi dalla realtà, secondo Zhang è una parodia al *giallo* italiano.²²⁰ In questa scena Alfonso ricostruisce la scena dell’omicidio varie volte. Anche questa volta la ricostruzione ha carattere di una messa in scena. La comicità consiste nel fatto che Alfonso si immagina di parlare con gli attori (cioè

²¹⁶ Randi 2013

²¹⁷ Randi 2011: 8

²¹⁸ Zhang 2013: 274

²¹⁹ Randi 2011: 8

²²⁰ Zhang 2013: 274-275

con le “persone reali” e non chi i personaggi che rappresentano) e li chiede varie volte di ripetere la scena allo scopo di capire se è stato scoperto dai Camorristi o meno. Dopo la terza volta Alfonso capisce che era lui il ricercato che doveva essere ucciso. Mentre gli attori lo applaudono in modo ironico, Alfonso gli risponde: “*Che ve ne importa a voi? Voi siete morti! I morti stanno tranquilli. Sono i vivi il vero problema!*”²²¹ Questa volta Alfonso si riferisce a Vincenzo e i suoi complici malavitosi. L’ultima scena, dove Alfonso si distacca dalla realtà, immagina un matrimonio con Giacinta, dove indossa un abito da sposo “srilankese” e beve Champagne. Secondo Zhang, “this lampoons the silly and facile intercultural blending Alfonso foresees for himself and Giacinta after having taken refuge in a Sri Lankan community only a few days.”²²² Il fatto che gli abiti da sposo che lui si immagina sono indiani (e non srilankesi) rafforza l’impressione di Zhang.

Più avanti, Alfonso decide di scappare tra i tetti per non essere scoperto dalla Camorra, ma scivola e viene salvato da Giacinta. (Approfondirò il ruolo di Giacinta nel capitolo 3.7). In una scena parallela, Gayan non avendo altra scelta, decide di fare il badante. L’effetto delle due scene è di mostrare ancora una volta la similitudine tra le due situazioni. Entrambi i protagonisti decidono di entrare in azione per cambiare la loro situazione. L’incontro tra Gayan e la Signora si svolge in modo problematico. Signora: “*Venga avanti. Ma non era più color nocciola?*” [...] *E da dove vieni? [...] Sai giocare a scacchi? [...] Sei cattolico? Per un buddista sei molto alto!*”²²³ Da questa scena si capisce che la relazione tra la Signora e Gayan è caratterizzata da diffidenza (chiedendogli numerose domande) e pregiudizi. Il fatto che non gli stringe la mano per salutarlo, ma invece gli chiede in modo sprezzante da dove viene, fa assumere che probabilmente sia piuttosto prevenuta e intollerante verso gli stranieri. Secondo Mandich, la relazione tra due persone è rappresentata da significati sociologici dello spazio *vicinanza e distanza*.²²⁴ In altre parole, vicinanza e distanza possono avere vari significati. Da un lato vicinanza implica che due persone si conoscono bene e hanno un rapporto amichevole, dall’altro lato può anche significare che le due persone hanno un rapporto ostile e si scontrano. Distanza invece, implica cautela e un certo livello di diffidenza. Ovviamente la percezione di vicinanza e distanza dipende da vari fattori sociali, personali e culturali. Nella scena del loro incontro, la Signora si delimita al suo spazio, non permettendo a Gayan di penetrarlo. Inoltre, si nota un cambio di prospettiva tra piano americano (Gayan) e primo piano (Signora) che fa rafforzare la discrepanza tra i due. Il loro rapporto peggiora ancora di

²²¹ Paola Randi, *Into Paradiso* 104 min., Italia 2010, 00.48.15 min

²²² Zhang 2013: 275

²²³ Paola Randi, *Into Paradiso* 104 min., Italia 2010, 00.51.20 – 00.52.04 min

²²⁴ Mandich 1996: 10

più, quando Gayan la batte a scacchi. L'inquadratura alternata degli occhi dei due ricorda ad un affronto tra due pistolieri che si sfidano in un duello, come nei film west. L'incontro tra Alfonso e Giacinta, invece è più armonico. Dal primo momento i due si sono fisicamente vicini e si trovano simpatici. Questo viene rafforzato dall'inquadratura in primo piano che mostra entrambi personaggi. Giacinta si prende cura di Alfonso quasi in modo materno, per esempio, quando gli porta un tè e gli fa i massaggi. Il rapporto dei due quindi è amichevole dal primo momento e fa anche cambiare la vita di Alfonso in modo definito. Non esiste una barriera spaziale che delimita lo spazio dei due. Anche il rapporto tra Gayan e Alfonso è amichevole, infatti Alfonso lo aiuta a imparare tutto sulla telenovela "Palpitazione D'Amore", serial a cui la Signora tiene molto. In un'intervista Paola Randi riporta che l'inclusione del teleromanzo ha il motivo di : *"The idea came to mock the West's paternalistic attitude that characterizes many tales of immigration. I don't think we need to teach anything to anyone. I believe, instead, there is a chance of reciprocal enrichment from the encounter with the Other. The exchange contains intrinsic respect and valorisation of differences, thus there is no superior culture."*²²⁵ In altre parole, la telenovela è usata come un "medio di avvicinamento interculturale" tra i due protagonisti. Un medio "neutro", senza pretese, che rende possibile uno scambio culturale tra Alfonso e Gayan. Alla superficie, ciò che Alfonso insegna a Gayan, è soltanto una soap opera, ma in fondo fa nascere un'amicizia che fa cambiare i due personaggi.



Abbildung 6: Into Paradiso 01:14:13

Quando Vincenzo si sveglia proclama: *"Siamo tutti morti."* Questo piccolo dettaglio fa ricordare la frase di Alfonso (*"I morti stanno tranquilli, sono i vivi il vero problema"*) e sottintende che ora lui è "morto", mentre Alfonso rinasce. In più, questo cambio di prospettiva fa ricordare alla relazione tra Fiore e Spiro in *Lamerica*. Mentre Spiro all'inizio è "il morto", alla fine lo è Fiore. Come visibile nell'immagine di sopra, Vincenzo è "assente", è passivo ed

²²⁵ Randi 2013

è distaccato dalla realtà, proprio come lo era Alfonso quando si tappava le orecchie. Durante la sua permanenza nel fondaco Paradiso, osserviamo una “risurrezione” di Alfonso. Mi pare opportuno parlare di risurrezione, per i seguenti motivi. Da un lato, per lo spostamento dal cimitero (dove viveva in solitudine con i morti) in Paradiso (dove viene accolto e integrato dalla comunità srilankese). Non per caso la Randi ha scelto di ambientare la storia in questo spazio. Dall’altro lato, Alfonso si sblocca, comincia ad avere più coraggio ed è più sicuro di sé, per esempio quando va a casa di Giacinta per invitarla a cena. Prima Alfonso viene respinto ma poi suggerisce una cena insieme e come scambio culturale lui cucina srilankese e Giacinta italiano. È interessante notare che Alfonso per avvicinarsi alla comunità srilankese, indossa degli abiti tipici e cerca di adattarsi alle loro tradizioni (per esempio facendosi leggere gli astri).²²⁶ In questo modo fa conoscere meglio la cultura srilankese anche allo spettatore. La scena del matrimonio (immaginato da Alfonso) è in forte contrasto con gli avvenimenti reali nel fondaco Paradiso. Nel frattempo, infatti, i camorristi sono entrati per fare fuori Alfonso e Vincenzo. L’inquadratura alternante tra la violenta intrusione dei camorristi, e il sogno di Alfonso, fa rendere la situazione assurda e ridicola. Per di più, questo è ancora rafforzato dalla musica *Walzer off*. Il sogno scoppia come una bollicina, quando Giacinta gli dà uno schiaffo in faccia, accusandolo di avere a che fare con la Camorra. Giacinta: *“Noi non abbiamo mai avuto problemi con quelli! Mai! Sai perché? Perché non ci immischiamo in cose che non ci riguardano. [...] Ve ne dovete andare subito, non vi vogliamo!”*²²⁷ Il fatto che Giacinta, come rappresentante della comunità srilankese (una comunità diasporica nel cuore di Napoli) manda via un italiano che vive nella stessa città e suo cugino srilankese, sembra paradossale, ma sottolinea il fatto che il loro quartiere è tollerato dalla Camorra, soltanto perché non gli crea dei problemi. Gayan e Alfonso riescono scappare dal fondaco, vestiti da giocatori di cricket, passano inosservati di fronte alle sentinelle della Camorra. Alla fine del film quando Alfonso estrada Vincenzo alla Camorra, spiega l’incompatibilità di cellule sane e cellule impazzite. Secondo Zhang l’incompatibilità tra le cellule “metaphorically represents warring gangs within the Camorra as well as the Camorra’s interaction with a large sector of Neapolitan society.”²²⁸ In più, Alfonso dichiara che vorrebbe capire come ristabilire la comunicazione tra le cellule sane e quelle impazzite, per non farle diventare un cancro, come suo amico Vincenzo. In quel momento si infila una gang rivale e comincia una sparatoria. Alfonso riesce a scappare e viene salvato da Gayan. La fine rimane aperta, i due però riescono a scappare, lasciando in dietro Vincenzo e le altre “cellule impazzite”.

²²⁶ Paola Randi, *Into Paradiso* 104 min., Italia 2010, 01.10.18 min

²²⁷ Paola Randi, *Into Paradiso* 104 min., Italia 2010, 01.21.20 – 01.21.41 min

²²⁸ Paola Randi, *Into Paradiso* 104 min., Italia 2010, 01.31.52 – 01.33.34 min

3.6 La rappresentazione filmica di spazio e tempo nei tre film

Ho deciso di studiare il ruolo del tempo in *Lamerica*, perché il film non solo mostra un parallelo tra i processi storici dei due paesi ma mette anche in contrapposizione l'arrivo dei due "affaristi" con l'arrivo delle truppe fasciste in Albania (vedi anche 3.2). Il tempo dunque svolge un ruolo importante ed è fondamentale studiare questo aspetto per l'interpretazione del film. *Lamerica* inizia con il cinegiornale fascista LUCE che riporta l'arrivo delle truppe italiane del regime fascista, per annettere l'Albania al Regno d'Italia. Inizia così un viaggio anacronistico che fa uso del cinema per aiutare alla memoria storica dello spettatore: 1942, il regime fascista di Mussolini glorifica la conquista dell'Albania come grande vittoria per l'Italia. I fascisti vengono festeggiati come liberatori del paese e trovano l'accoglienza affettuosa della popolazione. Il cinegiornale propagandistico rappresenta l'annessione dell'Albania come un atto di beneficenza, ci fa credere che con l'arrivo del fascismo, arriva anche la civiltà nel paese. In realtà oggi sappiamo benissimo che l'annessione era soltanto una pretesta per la politica espansionistica del Duce al fine di sfruttare il paese come una colonia del Regno d'Italia. È interessante notare che Amelio usa un cinegiornale realmente esistito di quel periodo ("*Dall'Albania*"), che fa uso di falsi dati e false immagini per motivi propagandistici, e lo integra all'inizio del film per rendere consapevole e per ricordarci i rapporti storici dell'Italia con l'Albania. Sonia Cincinelli parla di "uno sguardo di secondo grado" del modo in cui Amelio fa la ricostruzione del passato.²²⁹ Inoltre, è interessante che i due paesi condividono un simile passato migratorio. Caminati parla di *double articulation* che collega due epoche diverse e vede la memoria come viaggio mettendo in relazione le immagini del presente in un continuo reciproco con quelle del passato.²³⁰ In altre parole, il film riporta in modo esemplare dei paragoni storici tra il passato fascista dell'Italia degli anni 1930 fino al dopoguerra, e il presente post-comunista dell'Albania degli inizi anni 1990. I due paesi condividono un passato migratorio molto simile. Nell'Italia fascista molti italiani si videro costretti ad emigrare, sia per motivi politici, per motivi di fame o a causa di povertà del dopoguerra, molti di loro emigrarono in America. Anche in Albania la situazione era simile. Agli inizi degli anni 1990 l'Albania era confrontata con un esodo di massa degli albanesi in Italia. Era non solo il periodo post-comunista ma anche post-coloniale. L'economia del paese era per terra, la popolazione soffriva di povertà e mancanza di prospettive e quindi troviamo una situazione molto simile a quella italiana. Parati parla di *sameness*.²³¹ Un termine che

²²⁹ Cincinelli 2009: 56

²³⁰ Caminati: In: *Italica* 83.3-4

²³¹ Parati 2005: 135

collega due generazioni a causa delle esperienze straordinarie nel trascorso della storia. Capusotti, una ricercatrice di storia culturale italiana invece critica il modo in cui Amelio traccia delle paralleli tra l'Albania degli anni 1990 con l'Italia degli anni 1900. Secondo lei non riconoscere la contemporaneità dei processi abbia come conseguenza l'incapacità di criticare le visioni più tradizionali più lineari della storia. Critica l'idea del tempo lineare, il tracciare un parallelo tra il passato d'Italia e la presente situazione in Albania.²³² È importante notare comunque, che Amelio non parifica i due periodi di storia, ma invece crea un ponte, il che dà origine a delle paralleli tra questi due periodi.

In più è interessante notare che il regista abbia scelto deliberatamente l'apertura e la chiusura del film in un porto. Un luogo che contribuisce non solo all'albanizzazione di Gino e all'italianizzazione di Spiro/Michele, ma che definisce anche in gran parte il destino di migliaia di clandestini.

"Fare arrivare Fiore e Gino su quattro ruote, inoltre, mi ha permesso di annegarli sin dall'inizio nella marea di gente che invade le strade albanesi e cerca di arrivare al porto, ad una nave, a una qualsiasi frontiera che non opponga resistenza. Questo movimento incessante e invadente della folla è diventato una delle immagini chiave del film. Gino e Fiore approdano in Albania senza il trauma dell'emigrazione forzata, ma Gino sarà costretto a ripartire da profugo, aggrappato ad un battello arrugginito. Mi sembrava giusto che l'arco del film si sviluppasse tra due distese d'acqua, che il racconto fosse simbolicamente racchiuso tra due porti."²³³

Gino e Fiore arrivano in Albania, circondati da una marea di profughi che tentano di scappare e salvarsi in nave, mentre loro senza il trauma dell'emigrazione comodamente entrano nel paese con la loro quattro per quattro. Il fatto che alla fine Gino sarà proprio uno di loro, sintetizza gran parte del film. In Albania Gino perde tutti i suoi oggetti materialistici, come la sua macchina, i suoi abiti, gli occhiali e infine anche il suo passaporto e così anche la sua identità. Il mare, che sta all'inizio e alla fine del film, non è un luogo comune come gli altri luoghi, ma è un non-luogo. Secondo la letteratura europea, il mare è un non-luogo e la terra ferma invece viene definita come luogo. La cultura borghese usa la metafora del viaggio per passare da un luogo ad un non-luogo. Secondo Michele Pinna il mare è inteso come "l'orizzonte di fuga, di evasione, di ricerca dell'oltre, ma anche di ricerca di nuovi approdi e

²³² CAPUSSOTTI, Enrica: Ai confini del mondo ... dentro l'Occidente. Ascolta l'intervento di Enrica Capussotti durante il festival. http://www.tekfestival.it/2006/enrica_capussotti.php, 29.5.2014).

²³³ Amelio in: Vitti 1996: 252

di nuovi luoghi.”²³⁴ I clandestini su questo poso si trovano nel cosiddetto “in-between-space”, uno spazio indefinito che non è né Albania, né Italia. Come afferma Michel Foucault:

“das Schiff ist ein schaukelndes Stück Raum, ein Ort ohne Ort, der aus einem selber lebt der in sich geschlossen ist und gleichzeitig dem Unendlichen des Meeres ausgeliefert ist und der, von Hafen zu Hafen, von Ladung zu Ladung [...] bis zu den Kolonien suchen fährt, was sie an Kostbarstem in ihren Gärten bergen“.²³⁵

La parte con le colonie forse non è così pertinente in *Lamerica* come lo è in *Quando sei nato...* dove gli scafisti “raccolgono” gente disperata di emigrare. Le persone che si trovano in questo spazio sono spinte dalle stesse motivazioni, cioè di emigrare e di trovare un futuro migliore all’altra parte dell’oceano. Amelio, nel mostrare gli albanesi su questa vecchia nave arrugginita e stracolma usa una strategia visuale tipica. Investiga gli effetti di “*cultural displacement in the mind and body of the characters*” per suscitare una certa reazione. La nave è spinta dalle onde e sembra di capovolgersi da un momento all’altro. In questo non-luogo si incontrano anche Gino e Spiro. Mentre Gino in questo spazio aperto è alla fine delle sue forze e si è rassegnato alla situazione, Spiro, è pieno di speranza e crede che la nave si dirige in America. Dalle facce degli albanesi inquadrati alla fine del film vediamo che anche loro sono pieni di speranza. Una speranza creata dalla televisione italiana, che nutre delle illusioni di una realtà diversa. Gli albanesi sembrano venerare l’Italia come un paradiso, un luogo di illusioni. La nave è la meta che porta gli immigrati attraverso questo non-luogo in un luogo (che ritengono) paradisiaco. Il mare è un’utopia, un luogo di ottimismo. Secondo Morreale, in *Lamerica* “il mare è allegorico ma anche reale [...] e per questa sua insostituibilità narrativa diviene ancora più emblematico.” Morreale continua, il mare è il mezzo concreto del sogno, poiché conduce verso una città del sole, l’Italia.²³⁶

Secondo Gola e Rorato, *Lamerica* è un racconto di viaggio in duplice senso, perché racconta prima la storia di Gino come arriva in Albania, come cerca il vecchio, come viaggia attraverso il paese, prima dell’esodo degli albanesi.²³⁷ Io aggiungerei anche un terzo senso (a mio parere quello più importante), vale a dire il viaggio simbolico di Gino, ma anche di Spiro/Michele, perché per entrambi i personaggi il viaggio significa un cambiamento di identità. I protagonisti, Spiro e Gino dimostrano che questo viaggio dà inizio ad un processo di

²³⁴ Pinna 2000:14

²³⁵ Foucault 1993: 34-46

²³⁶ E. Morreale, *Ai confini della "Storia"*, in *Gianni Amelio: le regole e il gioco*, Lindau 1999

²³⁷ Lettieri in: Gola e Rorato 2007: 324

iniziazione che ha come conseguenza un'instabilità della loro identità. Caminati parla di “*cultural displacement in the body and mind of characters*”²³⁸ In altre parole, il film può essere definito come road movie anacronistico per i protagonisti. Al di fuori del significato metaforico, però il film è definito da un viaggio letterale, in un ambiente autentico, caratterizzato da luoghi autentici, per riportare la memoria collettiva agli italiani. Amelio rappresenta l'attuale situazione dell'Albania agli inizi degli anni 1990 e traccia un parallelo con il passato dell'Italia del dopoguerra. Il paesaggio, le strade rovinate, i bunker abbandonati e il degrado generale (non solo fisicamente ma anche moralmente) ci fanno ricordare proprio questo. I “rappresentanti” del paese, come il funzionario albanese Selimi, che pensa soprattutto ad arricchirsi facilmente, facendo affari dubbiosi, la polizia che si fa corrompere, suggeriscono tutto ciò. Alla fine però il viaggio è un viaggio di iniziazione, un viaggio di cambiamento e di speranza.

Come in *Lamerica* anche in *Quando sei nato non puoi più nasconderti* il mare e la barca/ nave come mezzo di trasporto, gioca un ruolo cruciale. C'è un forte contrasto però tra la vecchia Partizani (nave dei clandestini Albanesi diretti in Italia in *Lamerica*) e la barca a vela di lusso di Popi, e poi il barcone dei clandestini, e anche se ci troviamo nel Mediterraneo in entrambi film il ruolo del mare svolge un ruolo diverso. Tutte tre navi si distinguono l'una dall'altra. In *Quando sei nato...* all'inizio del viaggio il protagonista Sandro viaggia su una straordinaria barca da regata, dove ha una propria cabina, c'è spazio per muoversi, la barca è pulita e moderna e il viaggio non è una necessità ma un'escursione voluta. I tre passeggeri decidono deliberatamente di andare sul mare aperto e di passarci le loro vacanze. Secondo Winkler “[...] *the sailing yacht of rich manufacturer Bruno in Quando sei nato non puoi più nasconderti is a counterpoint to the refugees' boat, on which South Italian people smugglers take migrants from Romania and other countries to Apulia.*”²³⁹ Dal momento in cui Sandro cade in mare, la situazione cambia radicalmente. Il mare Mediterraneo è uno spazio aperto, un non-luogo. Sandro non sa dove si trova è in panico e nuota sul mare aperto. Questa scena, secondo la Cincinelli marca “la morte”, “il battesimo” e poi “la rinascita” di Sandro, perché segna un cambiamento di identità del ragazzo. La caduta in acqua è la causa scatenante di un processo di iniziazione. Sandro lascia dietro di sé la sua infanzia (morte), è ribattezzato quando viene salvato dall'acqua e “rinasce” dopo l'esperienza che fa sul barcone e nel centro di accoglienza. In altre parole, Sandro nasce tre volte: La prima nascita è quando nasce naturalmente. La sua identità gli garantisce una vita spensierata, privilegiata, in una famiglia benevolente e affettiva. La seconda nascita è quando viene salvato da Radu. Sandro sta per

²³⁸ Caminati: In: *Italica* 83.3-4

²³⁹ Winkler 2007

annegare, ma Radu lo tira fuori dall'acqua e così gli salva la vita. La terza nascita invece è in senso allegorico. L'esperienza che Sandro fa sul barcone è completamente diversa da tutto ciò che il ragazzo conosce fino a quel punto. La barca dei clandestini è stracolma di gente (mancanza di spazio, probabilmente dovuto alla sete di guadagno dei scafisti), è sporca, vecchia e arrugginita. L'esperienza che Sandro fa sul barcone catalizza un processo di formazione che lo cambia principalmente. Sandro capisce che c'è gente meno privilegiata di lui che ha dei gravi problemi (guerra, fame, persecuzione politica, o povertà). Capisce che "c'è del male" al mondo, e che ci "sia crudeltà e ingiustizia."²⁴⁰ Il mare in *Quando sei nato...* non è uno spazio come Sandro lo conosce. Non è la casa, non è la scuola, non è neanche la fabbrica del papà, ma è uno spazio senza confini, senza barriere dove non esistono regole o idee prestabilite come nei luoghi citati. Il Mediterraneo è uno spazio fluido e aperto che rende possibile a Sandro di fare tutte queste esperienze e conoscere che cosa significa immigrare alle proprie spese. Mentre Sandro deve pretendere di essere un clandestino curdo per non rischiare un riscatto negando così la sua vera identità, Gino perde la sua identità con il passaporto. Rodonò conferma: "*To Sandro, Michele/Spiro, and Gianni [sic!], passing as another ethnicity is a survival strategy that restores their familiar order to them but not without rattling it and making its ambivalence apparent.*"²⁴¹ In altre parole i protagonisti dei film decidono di cambiare (o perdere) la propria identità, per necessità di sopravvivere.

Centro vs. periferia

Secondo Giordana Brescia è stata scelta tra le tante città dell'Italia del Nord, dove il fenomeno dell'immigrazione è presente, perché è in qualche modo riuscita ad integrare gran parte degli immigrati nella società. Secondo la Cincinelli "Brescia ha fatto i conti per prima con l'immigrazione, ha avuto bisogno di manodopera straniera per rimpiazzare i quadri delle industrie".²⁴² Con l'aiuto degli immigranti allora Brescia è riuscita a mantenere molte piccole e medie industrie e i bresciani hanno capito che se no avrebbero dovuto chiudere. Sandro e la sua famiglia rappresenta la classe borghese della città, loro sono in contrasto con gli immigranti ma anche con il Meridione (non per caso il film è stato girato nel Nord Italia). In più, Brescia è una delle città dove l'integrazione funziona molto bene e ha uno dei tassi più bassi di disoccupazione in Europa. I bresciani hanno adottato gli stranieri, proprio come lo fa il papà di Sandro. Secondo Lamberti Zanardi, in modo "paternalistico, come con i suoi operai

²⁴⁰ Cincinelli 2009: 173

²⁴¹ Rodonò 2013: 194

²⁴² Cincinelli 2009: 169

neri, ma non razzista”.²⁴³ Anche Sandro “conosce già gli stranieri e non è allarmato”.²⁴⁴ La gente di Brescia sembra aver accettato questi stranieri come risorsa indispensabile, sicuramente però né più e né meno.

Winkler ha rilevato un importante aspetto, che dopo l’arrivo in Italia c’è un forte contrasto fra il Meridione e il Settentrione. Secondo lui il Mediterraneo è un luogo dell’immigrazione, cioè un luogo dove arrivano gli immigranti, mentre la narrazione si avvicina sempre di più alla “Festung EU”, cioè alla “fortezza UE”.²⁴⁵ Questo è anche evidente se paragoniamo i due scafisti, i primi due personaggi (fino a quel punto) “rappresentanti” del Meridione che vengono caratterizzati in modo molto stereotipo: due trafficanti di persone illegali, poveri e di bassa cultura. Dall’altro lato, invece c’è la famiglia di Sandro che “rappresenta” gli italiani del Nord, praticamente in modo opposto: sono educati, benestanti e colti.

Con *Into Paradiso* Paola Randi voleva rappresentare un meridione diverso da come lo conosciamo:

“Con *Into Paradiso* volevo raccontare l’Italia multietnica, come è oggi, con leggerezza e ironia e cercavo un luogo che fosse giusto. L’idea è nata da un’immagine. Un giorno mi trovavo a Napoli, in Piazza Dante, e vedo una scena curiosa: da un lato della piazza un gruppo di scugnizzi gioca a calcio, con una pallina da tennis, dal lato opposto una decina di ragazzini srilankesi giocano a cricket. Era l’immagine che cercavo.”²⁴⁶

L’immagine da cui è nata l’idea di girare il film a Napoli a prima vista non sembra tanto particolare, dato che tale immagini di giovani immigrati che giocano a calcio, o a palla canestro sono presenti in molte altre città italiane e europee. Analizzando l’immagine con più cautela però, l’immagine può essere considerata particolare in vari aspetti. Primo, si tratta di un gruppo di giovani srilankesi che giocano a cricket, lo sport nazionale dello Sri Lanka, e che quindi costituisce una parte fondamentale della loro identità. Dall’altro lato c’è un gruppo di scugnizzi che gioca a calcio, anche questo niente di particolare. Il fatto che i due gruppi, probabilmente abitano nello stesso quartiere della città (di solito i quartieri più poveri), ma non hanno niente a che fare con l’altro, non sanno niente o poco dell’altro e il fatto che in sostanza entrambi vivono un’esistenza al margine della società, mi pare un punto interessante da analizzare. Da un lato ci sono i due italiani Alfonso e Vincenzo che non hanno

²⁴³ Francesco Lamberti Zanardi, ‘Il Venerdì di Repubblica’, 6 maggio 2005

²⁴⁴ Cincinelli 2009: 169

²⁴⁵ Winkler 2007: 250

²⁴⁶ Randi 2011: 5

assolutamente niente a che fare con la comunità srilankese o con altri stranieri che vivono a Napoli. Dall'altro lato c'è Gayan e la comunità srilankese che non hanno niente a che fare con gli italiani (molti lavorano come badante per gli italiani, ma, in realtà, preferiscono stare fra loro), infatti quando Alfonso si mette nei guai ed è costretto a scappare e a vivere nel quartiere straniero della sua città, Giacinta, una giovane astrologa srilankese, gli dice che i problemi degli italiani non gli riguardano. Paradiso, così il nome del quartiere di brutta fama a Napoli, è un alloggio della comunità srilankese, dove Alfonso è lo straniero. In questo quartiere isolato, ci viene presentata una "città nella città" piena di colori, multiculturale, vitale ma anche minacciata dalla Camorra. Secondo la Randi, al di fuori della realtà, l'intenzione di ambientare la storia in questo quartiere era di "raccontare una favola, con un messaggio di speranza."²⁴⁷ Infatti, la particolare ambientazione (da un lato la città di Napoli, dall'altro lato il quartiere Paradiso) è ciò che definisce in gran parte la vitalità e l'esuberanza del film. Paradiso, dunque è un nuovo luogo, creato dagli immigrati srilankesi, un luogo diasporico²⁴⁸, cioè un luogo dove una minoranza di persone, proveniente da un altro paese ha creato uno spazio, al di fuori della norma del paese di accoglienza. Secondo Cohen, le comunità diasporiche sono definite così: "[...] *Diasporic communities are characterised by a strong ethnic group consciousness [...] based on a sense of distinctiveness, a common history and the belief in common fate [...] they tend to have a sense of empathy and solidarity with co-ethnic members in other countries of settlement.*"²⁴⁹ In più, le comunità diasporiche richiamano alle idee tradizionali della loro cultura e della loro nazione. Infatti, la comunità srilankese vive le sue tradizioni, come la decorazione con delle bandiere colorate, i vestiti tradizionali, indossati da tutti i membri della comunità, e lo svolgere di rituali tipici della loro cultura, come il lanciare delle lanterne. Tutto ciò ovviamente rafforza il senso di comunità, ma anche di emarginazione. Anche Cohen afferma, che la diaspora porta con sé dei vantaggi e degli svantaggi. Da un lato la loro relazione con la "società residente" (Cohen parla di *society of settlement*) può essere difficile, a causa della loro situazione emarginata nella società. Dall'altro lato, invece, la loro diaspora può essere vista come arricchimento culturale per il paese ospitante.²⁵⁰ Questo è vero se prendiamo in considerazione la situazione degli immigrati srilankesi nel film. Da una parte, la comunità srilankese vive in modo isolato, la loro presenza viene tollerata a costo di vivere in un quartiere emarginato. Dall'altra parte,

²⁴⁷ Randi 2011: 6

²⁴⁸ vedi: BERGHAIN, Daniela; STERNBERG, Claudia (2010) "Locating Migrant and Diasporic Cinema in Contemporary Europe." *European Cinema in Motion. Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*. BERGHAIN, Daniela; STERNBERG, Claudia (a cura di). Basingstoke: Palgrave Macmillan: 12-19.

²⁴⁹ Cohen 2008: 17

²⁵⁰ cfr. Cohen 2008: 17

l'esistenza di questo luogo non solo sorprende i due protagonisti, Alfonso e Gayan (come descritto sopra, il luogo sembra uno spazio favoloso e irreali) ma contribuisce anche ad arricchirli culturalmente e moralmente. Randi, che è nata e cresciuta a Milano si dichiara una grande ammiratrice di Napoli e dei suoi abitanti. Per lei, "Napoli è di una città cosmopolita in continuo movimento, è un organismo dinamico e vivace con delle forti contraddizioni, come in ogni metropoli."²⁵¹ Ogni quartiere, ogni strada è diversa dall'altra a Napoli. Da un lato, la città e i suoi abitanti sono molto affettuosi e accoglienti, probabilmente, come sostiene Randi, perché hanno da sempre avuto diversi influssi culturali. I distretti più popolari, come i Quartieri Spagnoli, Rioné Sanità o L'Avvocata (che si chiama Paradiso nel film) si trovano tutti nel centro della città, ma a differenza di altre città, come Milano, il centro non appartiene soltanto agli abitanti più ricchi della città, ma appartiene a tutti. Secondo Randi, questo punto è significativo, perché Napoli tiene i suoi abitanti nel cuore della città.²⁵² Dall'altro lato però, anche se la città ha un carattere interculturale e respira aria cosmopolita, non esiste un vero e proprio contatto tra le diverse comunità (il contatto tra Alfonso e Gayan avviene soltanto in modo accidentale). Da un lato c'è la comunità italiana che vive nei loro quartieri, dall'altro lato, c'è la comunità srilankese, che vive in modo isolato, quasi nascosto dalla società, come se non esistesse. Paragonando la situazione degli immigrati a quella di Brescia in *Quando sei nato non puoi più nasconderti* notiamo alcune differenze. Anche Brescia è una città dove l'immigrazione è molto presente, ma, almeno da come appare nel film, qui l'integrazione degli immigrati sembra più riuscita. Questo ha varie ragioni: Primo, Brescia ha bisogno dei suoi immigrati, come Napoli, ma la differenza più evidente però è che Brescia è dipendente dalla manodopera straniera, la quale è sostanziale per il settore produttivo, mentre a Napoli molti srilankesi lavorano nel settore dei servizi, il quale è anche importante, ma non necessariamente fondamentale per la prosperità della città. In altre parole, mentre Brescia non può assolutamente fare a meno dei suoi immigrati, per motivi di lavoro, Napoli sembra più o meno tollerare il fatto della loro esistenza, a costo di isolarli in quartieri invisibili, anche se essi paradossalmente si trovano nel cuore della città.

²⁵¹ RANDI, Paola (2013): Interview with Paola Randi. In: CANTINI, Maristella (a cura di): *Italian Women Filmmakers and the Gendered Screen*. New York, Palgrave Macmillan, 2013. Print

²⁵² cfr Randi 2013

3.7 Dal melodramma alla commedia: un'analisi del genere

Lamerica non è un classico film di un genere specifico, ma è un film ibrido. Il film è tra finzione, film semi-documentario, ripassando la storia dell'emigrazione albanese. Caminati parla di "Cinema of Empire" che è un genere ibrido.²⁵³ Inoltre il film riporta i temi dell'emigrazione con movimenti di massa, e tratta il tema dell'identità, richiamando all'identità collettiva degli italiani.

Lamerica riprende anche il genere del road movie che è un genere americano che in prima linea tratta il tema del viaggio. Secondo Gianpiero Frasca il road movie è "il cinema che si svolge lungo una strada persa nell'immensità dello spazio americano. Pellicole che utilizzano lo svolgimento stradale come dichiarata metafora di ricerca e fuga da ciò che rappresenta la società, con i suoi valori, le sue convenzioni, le sue tetragone certezze e le sue spiacevoli brutture".²⁵⁴ Sebbene il film non si trovi nello spazio americano tutte le altre caratteristiche del road movie sono pertinenti. I due protagonisti si trovano in viaggio (letterale e allegorico) attraverso l'Albania (ambientazione autentica, rovine e paesaggio caratteristico) e sono in cerca e in fuga da qualcosa. Forse qui i due protagonisti si distinguono nei loro motivi. Mentre Spiro/Michele nel suo stato di mente confuso fugge perché crede di essere in Italia del dopoguerra e forse perché ha paura di essere perseguitato o forse perché vuole trovare un futuro migliore altrove (secondo lui in America) o vuole fuggire dalla povertà, Gino è costretto di fuggire per evitare il processo di truffa che lo aspetterebbe in Albania. Per Spiro è un viaggio di recupero della memoria e della sua individualità, per Gino che perde tutti i suoi oggetti di valore materialistico e infine anche il passaporto e quindi la sua individualità, il viaggio è l'opposto. Nonostante ciò, il viaggio per lui suscita un processo di iniziazione che lo cambierà da quel momento in poi. Per di più è interessante dare un'occhiata ai diversi mezzi di trasporto in questo film, come la jeep quattro ruote, il treno, il pullman, il camioncino, i propri piedi e la nave. C'è da notare che dalla confortevole jeep giapponese all'inizio del film, all'affollatissimo camioncino che dirige gli immigranti verso il porto si può osservare un costante peggioramento del mezzo di trasporto. Alla fine ai due protagonisti non rimane nient'altro di usare i propri piedi per arrivare al porto per prendere l'ultimo mezzo di trasporto del film, la nave stracolma di gente.

In più *Lamerica* ha molte caratteristiche neorealistiche, come suggeriscono alcuni simboli, come per esempio il pane, simbolo usato per dare da mangiare a chi ne ha bisogno, per

²⁵³ Caminati: In: *Italica* 83.3-4

²⁵⁴ Gianpiero Frasca, *Road Movie – immaginario, genesi, struttura e forma del cinema americano on the road*, UTET libreria, Torino, 2001, p. 3.

esempio quando Spiro dà il pane al ragazzo sul camion: "*Mangiati stu pane. . . . Chistu ti fa bene. . . .*" o le scarpe simbolo ricorrente in tutto il film per mostrare benessere ma anche e inganno. Benessere perché come sostiene Fiore (ma anche la signora albanese che si candida per il posto di presidente all'inizio del film), le scarpe italiane siano le migliori al mondo e quindi una produzione in Albania implica un aumento di prosperità. Le scarpe sono anche un simbolo per l'inganno, per esempio quando Gino prende le scarpe della signora anziana dell'ospedale. La donna anziana che sta seduta accanto al marito (che sembra non abbia più speranza di sopravvivere) gli dà le sue scarpe, conservate attentamente in un cassetto, come per voler dire che lui ne avrà più bisogno di lei in futuro. Gino se le prende e non vediamo se la ringrazia o no.

Inoltre i primi piani, che mostrano le emozioni dei protagonisti, sono caratteristici del neorealismo. In questo modo si riesce a porre l'accento sulla personalità dei protagonisti. In più il regista dà spazio non solo ai protagonisti, ma focalizza anche diverse persone, come per esempio i clandestini sulla nave. In tal modo, Amelio riesce a dare un'identità agli individui del film. Il film rappresenta anche la quotidianità di molti albanesi di allora e fa un taglio tra il reale e il documentario, uno delle caratteristiche fondamentali del neorealismo. Infatti, Grob conferma che il regista voglia dare al film una caratteristica documentaria, dimostrando gli errori del proprio passato.²⁵⁵ Infatti, non conoscendo i fatti storici, questa breve introduzione del "documentario" propagandistico lascia lo spettatore perplesso e causa proprio a riflettere su cosa centri questa introduzione con la vera e propria trama del film. Più avanti non solo vediamo che ci sono vari paralleli tra i due periodi di immigrazione, ma ci fa anche rendere conto della responsabilità che ci dobbiamo assumere per ciò che ha causato il passato. Ne Gino che rappresenta la nuova generazione dell'Italia, corta di memoria storica, ne Fiore si assumono questa responsabilità (Gino per semplice ignoranza storica e forse anche per il presunto senso di superiorità verso gli albanesi). Secondo Vitti, "come gli spettatori italiani dei cinegiornali LUCE anni quaranta erano manipolati dalla propaganda fascista, gli Albanesi di oggi sono influenzati dai programmi televisivi e dalle esagerate immagini di benessere delle telenovelle, telequiz e dei varietà trasmessi dalla RAI."²⁵⁶ Riassumendo quindi *Lamerica* si potrebbe descrivere *Lamerica* come road movie neorealistico con componente storico-sociale e documentario-storico.

In *Quando sei nato...* ci sono elementi melodrammatici, neo-neorealisti e come in *Lamerica* si potrebbe classificare il film anche come road movie neorealistico. Nel film c'è un alto grado di mobilità. Moltissime scene sono in viaggio; nella prima scena vediamo Sandro scendere

²⁵⁵ Grob 2006: 15

²⁵⁶ Vitti 1996: 253

dall'autobus, il volo in Grecia, la crociera sulla barca a vela, la caduta in mare e il successivo ritorno in Italia sul barcone degli immigrati, il ritorno a Brescia in macchina e la cerca di Alina in treno. Tutti i viaggi hanno un significato più profondo o marcano un cambiamento/momento decisivo nell'andamento del film. La caduta in acqua e la disperata ricerca di Sandro mostra un momento pregnante del melodramma. Le inquadrature alternano tra la barca (punto di vista di Bruno) e il punto di vista di Sandro che sta immerso nel mare. La musica è caratteristica del melodramma e ha la funzione di rafforzare le immagini, o i sentimenti in particolari scene. Secondo Tomasi “la percezione visiva influenza quella sonora, così come quella sonora incide su quella visiva.”²⁵⁷ In altre parole c'è una relazione reciproca tra i due elementi che sono interrelati l'uno con l'altro. Anche in *Quando sei nato...* la musica ha proprio la funzione di aumentare l'effetto drammatico. Quando Sandro viene salvato il film fa uso di un particolare tipo di suono, anche sul battello degli immigrati quando Sandro lentamente apre gli occhi e si sta per svegliare c'è un certo tipo di musica che ci trasmette l'ambiente desolato in cui si trova il ragazzo. La canzone non fa direttamente parte del film (come per esempio la canzone cantata da Alina “Un'emozione per sempre”), in questo caso si parla di musica “off”, e accompagna lo sguardo del ragazzo mentre osserva le persone sul battaglione, una scena che probabilmente “conosce” solo dai telegiornali. Spesso troviamo scene dove si sentono canzoni “on” (cantate da persone inquadrare, come la canzone di Eros Ramazzotti che torna più volte nel film) e “off”, cioè da fuori campo.

Un'altra caratteristica del melodramma è la relazione a tre, che troviamo con la relazione tra Sandro, Radu ed Alina. La relazione tra i tre è una relazione a triangolo, Sandro conosce i due ragazzi rumeni che gli hanno salvato la vita sulla barca. Secondo la Cincinelli, questo raggruppamento rappresenta l'aspetto più importante della seconda parte del film.²⁵⁸

Per Sandro questa nuova relazione è come una sostituzione della sua famiglia, anche questo elemento tipico del melodramma. Radu assume il ruolo del padre (anche visibile quando lo chiama sul display del cellulare risulta “papa”).

Alina è come una piccola sorella (o forse anche di più) a cui ci tiene tantissimo. Inoltre le inquadrature da vicino (close ups) sono caratteristiche del melodramma. Lo scopo è di rappresentare le emozioni dei personaggi da un lato e di individualizzare i personaggi.

In più il film ha anche degli elementi neo-neorealistici, che si esprimono soprattutto nell'uso di dettagli. L'immagine della scarpe (come anche in *L'America*) è un elemento ricorrente, preso dal neorealismo. Le scarpe sono un simbolo di benessere, di riparo dal freddo, dalla pioggia, ma anche dal mondo esteriore e sono anche un simbolo del viaggio, tema ricorrente

²⁵⁷ Tomasi 2007: 226

²⁵⁸ Cincinelli 2009: 177

nel film. Le scarpe sono un tema che appare in varie parti del film. Prima c'è Alina sul barcone che tiene in mano un paio di scarpe (le tiene in mano come il suo oggetto più prezioso) poi dopo al centro gli immigrati ricevono altri vestiti e scarpe. Forse un simbolo per un nuovo inizio. Quando Sandro viene tirato fuori dal mare, è scalzo. In senso metaforico questo potrebbe simboleggiare la sua rinascita. Uno dei scafisti dice che non si capisce chi fosse quel ragazzo, perché non ha nemmeno le scarpe (qui le scarpe simboleggiano anche identità). Un dettaglio interessante è quando Sandro scende dal barcone lui è l'unico a non indossare delle scarpe. In più anche qui (come in *Lamerica*) il ruolo del pane gioca un ruolo importante. Alla fine del film quando Sandro offre ad Alina un panino da mangiare, le offre indirettamente di aiutarla, di scappare da quel posto cupo. Alina, accettando potrebbe decidere di accettare e così di continuare a vivere. In più le inquadrature dettagliate delle facce sono elementi del melodramma. *“The close ups of the expressive, pretty face of Alina, who must lose her innocence-although as the song points out ironically this may not interest anyone particularly (nel mio mondo non ci sei solo tu) – is really (merely) melodramma and joins “Giordana’s logic of a melodramatic cinema engage”.*²⁵⁹ Come già menzionato lo scopo è di caratterizzare le persone che emigrano, di dare loro una faccia e di individualizzarli. Nei media spesso vediamo solo un “collettivo” che sbarca, che viene portato nei centri di accoglienza e che ha bisogno di aiuto. Spesso però non conosciamo le storie dietro questi individui. Facendo uso di queste inquadrature Giordana (come Amelio) ci danno l'impressione della diversità di questi individui. Alla fine c'è da menzionare l'uso di attori non professionisti, come il protagonista Sandro (come anche Spiro/ Michele in *Lamerica*) che usa un linguaggio autentico, dando così al film un aspetto realistico. C'è da notare che anche gli operai della fabbrica del padre parlano in un linguaggio autentico, un italiano caratterizzato dai loro accenti diversi senza però rendere le conversazioni artificiali. In più il tema del film è di estrema attualità. Tratta la situazione degli immigrati in Italia con tutte le problematiche politiche, burocratiche e sociali. Come nei film neorealistici del dopoguerra che trattano le difficoltà della situazione di allora, *Quando sei nato* tematizza l'attuale situazione che concerne non solo milioni di immigrati al mondo ma concerne anche a tutti noi.

²⁵⁹ Winkler 2007: 250

Anche *Into Paradiso* non può essere classificato ad uno specifico genere di film. A differenza di *Lamerica* e *Quando sei nato...* il film è una commedia. Mark Winokur ha identificato tre tipi di commedie, che possono essere attribuite anche ad *Into Paradiso*:

“transformative comedy is about physical inclusion into a physically dangerous world; antic comedy is about inclusion into a socially restrictive world; and screwball comedy is about inclusion into a social or physical world that seems deceptively safe.”²⁶⁰

Secondo Zhang, il film analizza l’ibridazione culturale (raffigurando lo stato di “out of placement” del protagonista) e la differenza di identità tra i protagonisti, accostando routine e situazioni straordinarie in modi sorprendenti.²⁶¹ Infatti, ciò che rende il film così divertente è l’approccio impacciato del protagonista Alfonso che è nella paradossale situazione di trovarsi in una comunità srilankese (“out of place”) nella sua propria città, cerca di adattarsi alle loro usanze. Stando con Zhang, la costruzione dell’ibridazione italiana-immigrante avviene nelle situazioni più improbabili, come per esempio quando Giacinta salva ad Alfonso o quando Alfonso si immagina la cena interculturale.²⁶² Il fatto che il film però raffigura anche una situazione minacciante e un posto apparentemente pericoloso, lo rende in un certo modo incalcolabile, in quanto non si sa mai cosa potrebbe accadere. Randi definisce il suo film come “*metropolitan Western*”.²⁶³ *Into Paradiso* può anche essere definito una parodia o una satira sociale e politica che tematizza le difficoltà di integrarsi (sia da parte degli immigrati che dalla parte di Alfonso), la criminalità organizzata, la corruzione della politica, il malfunzionamento dell’istruzione e della ricerca, l’alienazione di intere comunità e l’isolamento di persone che vivono nello stesso quartiere/palazzo, o il razzismo e le sue conseguenze in più generale, per menzionare alcuni argomenti. Inoltre, stando con Zhang, la lunga tradizione della *commedia all’italiana* ha anche contribuito a creare questa satira sociale. Zhang continua: “*Into Paradiso* mixes comic and detective components to critique the ramifications of the Camorra in Naples and to make reference to earlier films on the same subject.”²⁶⁴ Randi afferma che si diverte a sperimentare con diversi generi di film per scomporre miti e stereotipi.²⁶⁵

²⁶⁰ Winokur 1996: 17

²⁶¹ cfr. Zhang 2013: 269

²⁶² cfr. Zhang 2013: 269

²⁶³ Randi 2013

²⁶⁴ Zhang 2013: 277

²⁶⁵ Randi 2013

3.8 Un confronto del ruolo delle donne nei tre film

Ho deciso di dedicare un capitolo al ruolo delle donne, dato che i protagonisti nei tre film sono tutti maschi. In questo capitolo mi interessa soprattutto la posizione delle donne e come influiscono l'azione del film. Innanzitutto c'è da dire che le donne in *Lamerica* sono quasi completamente assenti. Ci sono alcuni esempi, che però non svolgono un ruolo cruciale nel film. La cugina di Selimi (che dovrebbe fare da prestanome per la fabbrica) ha preso la parte femminile più attiva nel film. Dato che è scoperta la parentela tra lei e Selimi, il suo ruolo però rimane soltanto secondario. In *Quando sei nato...* invece, le donne hanno un ruolo importante, come Lucia, che è una donna, moderna ed emancipata. Lavora insieme al marito Bruno nella ditta e fa l'amministrazione. Lucia è sicura di se, premurosa e protettiva. Quando Sandro è creduto morto da tutti, comprensivamente le crolla il mondo addosso. In un certo senso, Lucia è la classica madre benestante che fa di tutto per rendere la vita il meglio possibile per suo figlio. Sandro è figlio unico ed è viziato dai genitori, soprattutto dalla madre che vuole solo che lui sia felice (sicuramente anche Bruno vuole che Sandro sia felice ed è devastato anche lui quando il figlio cade in acqua, però l'amore di Lucia ci dà l'impressione di un amore solo e assoluto verso il figlio). Questo è evidente dall'inizio del film quando la madre lo accompagna al corso di nuoto e il maestro le dice che Sandro potrebbe fare meglio, lei gli risponde che per lei "va bene così". Quando Sandro è perso in mezzo al mare, Lucia è devastata e non vuole nemmeno parlare, è assente, apatica ma anche arrabbiata e delusa. In più, Lucia può anche essere caratterizzata comprensiva, p.es. dopo che i due ragazzi rumeni rubano degli oggetti da casa loro, Sandro le chiede se fosse ancora disposta ad adottare Alina, lei risponde "credo di sì". In un certo senso non sappiamo se dica sul serio, o lo dice solo per compiacere al figlio che è ossessionato dell'idea di adottare Alina (forse anche per paura o per un presentimento che scappi). D'altra sponda questo ci dimostra ancora una volta l'amore assoluto e sincero che Lucia prova per Sandro.

Dall'altro lato c'è Alina che rappresenta l'altro tipo di donna. Alina è dipendente da Radu, suo presunto fratello (fino alla fine non veniamo a sapere chi è veramente) che la costringe a prostituirsi. La prima sequenza quando entra il tema della prostituzione, è quando Sandro con sua madre si fermano al semaforo in macchina e si avvicinano delle donne che gli rivolgono lo sguardo. Sandro si trova nell'età tra infanzia e pubertà e comincia a capire che queste donne sono costrette a vendere il loro corpo per sopravvivere. Sandro, imbarazzato abbassa la testa. Mentre i due ritornano in macchina, non parlano. La sera però Sandro chiede suo padre se lui è mai andato a puttane, il che ci fa capire che questo "incontro" lo fa pensare. Il padre lo

prende scherzando e gli spiega che un bell'uomo come lui non avrebbe bisogno di andare a puttane. Anche la reazione di Bruno è interessante, perché non è veramente una risposta tipica di un padre, ma più una risposta che si darebbe ad un amico. La prima scena dove diventa chiaro che Alina è costretta a prostituirsi, è quando va a chiedere dell'acqua a uno dei scafisti. Lui con la scusa di farle portare il barcone la tocca in modo volgare e dimostra la sua "superiorità" fisica. Anche se non accade "niente di grave" tra i due, questa scena contiene una violenza nascosta che è oscena e brutale. Come dice Cincinelli: "*c'è questa costellazione di un 'forte' che si sta approfittando di un 'debole'*".²⁶⁶ Grazie all'intervento di Sandro non succede niente, ma ciò nonostante per Sandro e per lo spettatore rimane un boccone amaro. Più avanti il presentimento che Alina si debba prostituire viene affermato quando Sandro trova Alina in una vecchia fabbrica nel Hinterland di Milano, un posto cupo e senza speranza. Tramite la canzone che Alina cantava varie volte nel film, Sandro trova Alina. Non c'è bisogno di parole, Sandro capisce che Alina viene costretta alla prostituzione da Radu e crolla moralmente. Alla fin fine però riesce a liberarla da questa prigionia.

Un'altra donna che gioca un piccolo ruolo nel film è la giudice minorile. "Severa e attenta alla legge" come la descrive Cincinelli, anche se costringe essere "selettivi e crudeli".²⁶⁷ La giudice minorile rappresenta la legge e la burocrazia italiana che costringe prendere delle decisioni difficili (separare i presunti fratelli Alina e Radu, per adottare solo Alina).

Il ruolo di Giacinta è cruciale in *Into Paradiso*. Secondo Zhang, il suo approccio pragmatico verso la realtà che la circonda è in netto contrasto con il comportamento e con i pensieri irrealistici di Alfonso e Gayan.²⁶⁸ Per esempio, quando Gayan arriva in Italia e non vuole lavorare come badante, o quando la Camorra invade il fondaco, Giacinta confronta i due protagonisti con la realtà. L'autorità dei due protagonisti maschili è contestata in varie situazioni ironiche, mettendo così in discussione il loro predominio. Stando con Zhang: "[...] paralleled masculinities contribute to the representation of hybridity [...], female characters often cause trouble and dismantle hybridity. Satire calls cultural hybridity into question [...], and the female characters are the principal medium through which the satirical tone is articulated."²⁶⁹ In altre parole, la realtà, com'è percepita da Giacinta, crea delle situazioni e degli effetti satirici, contestando non solo l'autorità, ma mettendo anche in questione l'ibridazione culturale dei due protagonisti. Anche la Signora, rappresentante dell'alta borghesia, contesta l'autorità di Gayan creando così degli effetti satirici.

²⁶⁶ Cincinelli 2009: 178

²⁶⁷ Cincinelli 2009: 180

²⁶⁸ cfr. Zhang 2013: 265

²⁶⁹ Zhang 2013: 273

3.9 Soki Obotami Komibomba Lisusu Te

In questo capitolo farò un paragone tra i tre protagonisti, Gino Sandro e Alfonso. Ho deciso di usare l'espressione dell'immigrato africano all'inizio di *Quando sei nato non puoi più nasconderti* perché descrive in modo perfetto il concetto di identità e migrazione nei tre film. I protagonisti sono sottoposti ad un processo di formazione/ di iniziazione in modo diverso. Tutti e tre i viaggi sono in senso metaforico un tipico esempio del romanzo di formazione (*Bildungsroman*) e mostrano un cambiamento di identità dei protagonisti. In *Lamerica* Gino è un arrogante "impresario" che in realtà però è un truffatore solo interessato al guadagno. Gino, sarà intorno ai trenta anni, non sa niente dell'Albania e non vuole sapere niente, è egoista e ignorante. In *Quando sei nato...* il protagonista Sandro è un ragazzo di tredici anni che è abituato agli immigrati, visto che maggior parte dei lavoratori nella fabbrica di suo padre sono extracomunitari. Sandro li tratta con rispetto, ci parla, s'interessa di loro, ma in realtà è una conoscenza molto superficiale. Per Sandro gli immigrati sono tutti uguali, quando all'inizio del film sente la famosa frase "*Soki obotami...*" per la prima volta, la scrive su un pezzo di carta e chiede il suo amico di scuola Samuel che cosa significa. Sandro assume solo perché Samuel è di colore che possa conoscere il significato della frase. Più avanti chiede ad un lavoratore di suo padre, anche lui non gli sa dare una risposta, ma gli spiega che l'Africa è enorme e ci sono migliaia di lingue. Dal momento decisivo quando Sandro cade nell'acqua, non può e non vuole più nascondersi. Innanzitutto capisce che per salvare la propria vita paradossalmente deve negare la sua identità italiana. Grazie all'esperienza della nave e in più quella del CPT Sandro decide di "accendersi". Secondo la Cincinelli "il suo romanzo di formazione lo costringe ad affrontare una doppia frattura edipica, un doppio processo di emancipazione: quello del padre "buono" [...] e quella del padre cattivo."²⁷⁰ Dopo questa esperienza Sandro è diventato "adulto" il che lo fa ribellare contro le norme, contro le istituzioni, e contro i genitori. Il padre "buono" di Sandro è subito disposto ad adottare i clandestini rumeni che hanno salvato suo figlio, ma stando con la Cincinelli, si rinchiude a riccio quando si attenta alla sua proprietà privata²⁷¹ Il padre cattivo invece sarebbe Radu, che da un lato ha salvato la vita di Sandro, ma dall'altro lato è falso e costringe "sua sorella" Alina alla prostituzione. Sandro si è emancipato dai suoi genitori nel momento in cui entra nel centro di accoglienza e impara di cavarsela da solo.

A differenza di Sandro, però, Alfonso e Gino non sono sommersi nel mare e non sono raccolti da un barcone di clandestini, ma decidono involontariamente di cambiare il loro destino. Per

²⁷⁰ Cincinelli 2009: 171

²⁷¹ cfr. Cincinelli 2009: 171

Gino il viaggio in nave è un punto di partenza, cioè un nuovo inizio, lo stesso vale per Alfonso, quando entra in Paradiso. Il momento cruciale, quando Gino perde la sua identità è quando il funzionario albanese gli sequestra il passaporto. Dopo questo momento decisivo, Gino è “spento” e si rassegna completamente al suo destino. Per Sandro, invece il viaggio in nave è come un punto di arrivo, è il momento decisivo quando lui cambia il modo in cui vede il mondo.

Secondo la Remoti l'identità è sempre una “costruzione frizionale” e la “formazione dell'identità” è vista come “un'evoluzione continua”²⁷² Anche Wong e McDonogh affermano che

“the need to see identity as a process, involving active construction with regard to media as well as change over time. People, moreover, may juggle more than one identity”.²⁷³

In *Quando sei nato...* ci sono alcuni momenti che influenzano la formazione dell'identità di Sandro. Sandro cresce con gli immigrati, ma come già accennato è una conoscenza superficiale. Nel momento in cui cade nel mare e viene salvato, Sandro conosce veramente l'altra parte e capisce che cosa significa immigrare, attraverso circostanze a lui sconosciute. Alla fin fine è riconoscibile la sua formazione quando, come nella scena dell'immersione in mare, lui scende nella fabbrica abbandonata, rifugio dei clandestini. Secondo la Cincinelli queste due scene hanno un corrispettivo interno.²⁷⁴ Questa volta però non è qualcun altro che salva Sandro, ma è lui che salva ad Alina. Sandro si è emancipato, è solo in questo posto desolato, ma è deciso di salvare ad Alina, a cui ci tiene molto. Stando con la Cincinelli, “questa volta l'esplorazione del sommerso non è accidentale, ma dettata da una consapevolezza sempre più precisa, che lo porterà, scoperta la reale condizione di Alina, ad una ulteriore presa di coscienza [...]”²⁷⁵ Secondo me, Sandro è capace di scendere in questo cupo luogo, pieno di paura e senza speranza, grazie all'esperienza che ha fatto attraverso il film. L'esperienza del barcone e del centro di accoglienza lo ha reso più forte. Si potrebbe parlare anche della “morte” e della “rinascita” di Alina quando Sandro la libera da quella stanza nel vero senso della parola. Anche Alfonso, con l'esperienza dell'emarginazione e dell'integrazione nella comunità srilankese si è emancipato, è uscito fuori dal suo guscio e decide di affrontare i suoi problemi. Si può assumere che fino al momento del suo arrivo in

²⁷² Benelli 2010: 223

²⁷³ Wong, McDonogh 2001: 227

²⁷⁴ Cincinelli 2009: 171

²⁷⁵ Cincinelli 2009: 171

Paradiso, non abbia avuto a che fare più di tanto con degli immigrati, dato che soffre di agorafobia ed è piuttosto riservato. Il suo “viaggio”, può essere visto come quello di Sandro e Gino in senso metaforico. Alfonso è isolato dal mondo che lo circonda e abita in una casa vuota, vicino un cimitero. Il momento in cui giunge “into paradiso” incita la sua iniziazione. La scena del giungere in Paradiso è paragonabile a quella di Sandro quando cade in acqua. Alfonso rinasce, torna ad essere vivo, si innamora e decide di agire e di mostrare coraggio civile affrontando la criminalità organizzata. In *Lamerica* la situazione è diversa e simile allo stesso tempo. Quando Gino perde il suo passaporto perde la sua identità. Il carattere di Gino si potrebbe vedere anche come una metafora per l’Italia in generale, un paese che ha perso la sua memoria storica. Alla fine del film Gino non è più attivo ma è un personaggio spento, passivo. Anche in questo caso si potrebbe parlare della “morte” in senso metaforico del protagonista. Secondo Vitti "il personaggio di Gino, ingenuo, arrogante, ignorante, presuntuoso [...] In Albania tutti i suoi valori verranno azzerati da una diversa realtà sociale e dovrà ricominciare, quasi nascere dal nulla."²⁷⁶ Gino cambia comportamento per sopravvivere. All’inizio del film è prepotente, poi lentamente questa arroganza si trasforma in disperazione. Pian piano pone delle domande a Spiro/ Michele e lo aiuta a chiudere le scarpe. Alla fine sta anche al suo “gioco” del suo mondo distorto, che gli fa credere di vivere ancora negli anni quaranta. Anche le inquadrature e la costruzione dell’immagine ci suggeriscono un cambiamento di identità. Ma a differenza di *Quando sei nato* questo cambiamento di identità nel caso di Gino non è lineare ma avviene in un certo determinato momento. Gino, il truffatore, deve nascondere la sua identità per non essere riconosciuto dalle autorità albanesi e per non essere arrestato. Il momento in cui Gino e Sandro perdono la loro identità è simile. Mentre Gino non può svelare la sua identità, per non essere arrestato e per evadere un possibile processo, Sandro non può svelare la sua identità per non rischiare un riscatto dagli scafisti. Il risultato però è diverso, mentre Sandro cambia e vede le cose in modo diverso, non sappiamo se questo è anche il caso per Gino, perché il film termina. Possiamo dire che Gino sembra aver accettato il suo destino e si imbarca come tutti gli altri, vestito di straccioni, non è più l’arrogante “colonizzatore” dell’inizio del film e si “adatta” alla situazione. Ovviamente non possiamo attestare se o in che modo il viaggio in nave lo abbia influito perché il film termina qui.

²⁷⁶ Vitti 1996: 250

"Che cosa hanno in comune con noi gli albanesi che rincorrono una speranza, una promessa, un'illusione? Ci lega a loro la nostra televisione, che manda oltre il mare la sua idiozia menzognera? Sono solo loro che vogliono farsi simili a noi, o siamo anche noi a doverci riconoscere in loro? [...] Confuso su una nave colma di uomini tanto simili a lui, Gino sente d'essersi perso. Perdersi è forse la condizione per ritrovarsi"²⁷⁷

Dall'altro lato c'è l'altro protagonista, Spiro/Michele che è l'opposto. All'inizio del film Spiro non ha più un'identità. Non è né italiano, né albanese. In pratica è come se non esistesse. Attraverso il film lui però riacquista la sua identità, anche se nel suo modo distorto. All'inizio "Spiro è come un bambino che cerca di decifrare il mondo"²⁷⁸ traumatizzato, malandato e diffidente. Nella scena quando i bambini lo cacciano nel bunker, al quale poi danno fuoco, si vede quanto sia indifeso Spiro. Quando scopre che il suo "socio", che effettivamente è solo interessato a sfruttarlo, è siciliano come lui, Spiro/ Michele lentamente ritrova la sua identità, ovvero riprende ad essere la persona che era quaranta anni fa. È interessante notare che mentre Gino perde la sua identità, Spiro/Michele allo stesso momento ritrova la sua. Questo è evidente soprattutto alla fine del film, quando Gino riceve le brutte notizie che la truffa è stata svelata e se ne vuole "sbarazzare" di Spiro, lui dimostra forza e solidarietà, promettendo "*io non vi lascio da solo ora che avete bisogno.*" Questa azione egoistica di Gino, non fa provare ne animosità o delusione a Spiro, ma esprimendo questa frase solidaria, dimostra che lui adesso è più determinato e pronto ad aiutare. Nondimeno quando Gino lo abbandona e i due si incontrano sulla nave. Spiro non prova rancore e lo fa sedere accanto a lui. Gino è senza parole, come Spiro all'inizio del film. Forse ha capito che non si può comprare tutto con i soldi, o forse ha capito che cosa significa essere costretti ad emigrare. Gino è diventato un immigrato; come se Amelio ci volesse dire che non ci può essere un progresso sociale senza memoria storica o che la stessa nascita per molti segna una vita difficile da cui non si può fuggire, cioè quando sei nato non puoi più nasconderti.

3.10 Stereotipi nella rappresentazione di immigrazione

In questo capitolo vorrei esaminare alcune generalizzazioni che si trovano nei tre film. Spesso generalizzazioni e stereotipi nascono da immagini fisse che sono trasmesse dai media. Quando per esempio vediamo immigranti che sbarcano in Italia, i telegiornali ci mostrano le stesse immagini ogni volta. Persone sfaticate che arrivano su vecchi battelli o gommoni, più

²⁷⁷ Escobar 1999: 74

²⁷⁸ Cincinelli 2009: 55

morti che vivi che vengono portati ai centri di accoglienza. Non si vedono mai gli individui che arrivano, non sappiamo da dove vengono, chi sono e che cosa si aspettano dall'Italia o dall'Europa. I telegiornali ci mostrano solo un collettivo che arriva e stabiliscono così (volontariamente o no) una percezione negativa dell'immigrazione. In più, ogni volta che si parla di immigrazione si parla automaticamente dei problemi legati al fenomeno. Spesso immigrazione viene parificata con criminalità (droga, contrabbando o prostituzione). I mass media indubbiamente prendono una posizione chiave nella nostra percezione di immigrazione.

Anche Giordana e Amelio in alcuni segmenti fanno uso di immagini già prestabilite nella nostra mente, quando rappresentano emigrazione. La nave, vecchia e sporca, in *Lamerica* è piena di gente, speranzosa e fiduciosa. Da un lato, quando è inquadrata la nave, vediamo le persone come collettivo che emigrano in Italia, senza identità, o individualità. Non vediamo forze culturali o sociali che spingono i migranti a muoversi, anche se possiamo assumere che la povertà e la speranza di trovare un futuro migliore altrove sia la ragione principale dell'immigrazione. Dall'altro lato però, alla fine vediamo delle inquadrature di primo e primissimo piano che ci danno la sensazione di focalizzare più sugli individui della nave. Vediamo che le persone sulla *Partizani* sono tutte diverse l'una dall'altra. Anche la Parati conferma che la rappresentazione "reductio ad unum" (nella prima inquadratura della nave) contiene in se stesso il paradossale.²⁷⁹ La Benelli sostiene che collocare le immagini dei migranti all'interno del complesso storico e culturale possa eliminare gli stereotipi.²⁸⁰ Anche in *Quando sei nato...* nella prima ripresa del barcone troviamo un campo lungo (dove le persone non sono distinguibili) l'uno dall'altro. Man mano però passiamo da un campo lungo ad un campo totale e in fine si vede anche qualche mezzo primo piano e qualche primo piano. I primi piani, come in *Lamerica*, danno l'impressione dell'individualità delle persone. Questo dettaglio è evidente ancora una volta nella scena del centro di accoglienza quando Padre Celso fa tradurre le regole del centro nelle diverse lingue delle persone. Vediamo dei primi piani di persone che spiegano le regole nelle loro lingue diverse. È interessante notare l'effetto che questo ha per Sandro perché in questo momento riesce a capire e riconoscere queste persone come individui, uno diverso dall'altro. Un altro esempio dove si deve parlare di generalizzazione nel film di Giordana è il fatto che i due ragazzi rumeni rubano. Da un lato è notevole che Giordana abbia deciso di integrare questo elemento nel film, perché ci mostra i problemi di entrambi le parti; non solo quella dei migranti che sono costretti di rubare per tirare avanti e scappare dalla legge, ma anche quella dei genitori di Sandro, soggetti al furto e

²⁷⁹ cfr. Parati 2005: 107

²⁸⁰ cfr. Benelli 2010: 221

“vittime” del loro inganno, il che suscita di provare empatia con loro. Dall’altro lato però questa scena rafforza l’immagine che tutti i migranti rubano. Il discorso che Radu fa a Bruno (*È giusto vivere così?*) la sera stessa del furto ci fa empatizzare con loro, in un certo senso fa quasi nascere dei sensi di colpa, poi con la scena del furto lo spettatore assume il ruolo dei genitori di Sandro, il che lo fa sentire tradito. Secondo la Cincinelli, è soprattutto il personaggio di Radu che rappresenta molti stereotipi. “Il ragazzo rumeno si rivela falso, bugiardo, irricoscente, ladro, sfruttatore sessuale di bambine, quasi un’adesione incondizionato allo stereotipo razzista del migrante che agita le campagne xenofobe”.²⁸¹ Nonostante ciò, non dobbiamo dimenticare che è stato proprio Radu a salvare la vita di Sandro due volte, la prima volta pescandolo dall’acqua e la seconda volta negando la sua vera identità. Mostrando questi contrasti (da un lato, lui è l’eroe del film che salva il protagonista due volte, dall’altro lato costringe Alina alla prostituzione, svaligia la famiglia di Sandro, ecc.) sta allo spettatore a riflettere e a “valutare” (se così vogliamo) il suo personaggio. Grazie ai media, che alimentano la paura verso lo sconosciuto, noi abbiamo delle immagini prestabilite degli immigrati.

Anche *Into Paradiso* contiene alcune generalizzazioni, che tuttavia però sono usate in modo sottile, proprio per superare alcuni pregiudizi, per creare delle situazioni ironiche che crediamo di conoscere e che poi invece risultano completamente diverse e per polemizzare dei problemi sociali. Da un lato ci sono i protagonisti che svolgono dei ruoli stereotipati, come il ricercatore licenziato, il politico corrotto, il boss e la criminalità organizzata, e l’immigrante che crede di trovare il paradiso in Italia. I ruoli iniziali dei protagonisti in pratica però, vengono invertiti. Alfonso, il timido ricercatore universitario alla fine mostra vero coraggio civile, rischiando la sua vita. Gayan, ex-campione di cricket supera il suo orgoglio e lavora come badante e salva suo amico. Vincenzo, il politico corrotto alla fine è abbandonato da tutti, persino dai suoi amici camorristi, mentre Alfonso e Gayan lo hanno sconfitto. La fine, infatti, sembra come quella di una fiaba, dove il bene sconfigge il male. Alfonso e Gayan, però sono tutt’altro che supereroi. Infatti, come afferma Randi, l’idea era di scomporre alcuni stereotipi, raffigurando i protagonisti fuori da certi ruoli prestabiliti.²⁸² Anche Napoli non è quella che conosciamo da film come *Gomorra* (Matteo Garrone, 2008). Piuttosto è una città multiculturale piena di colori e piena di sorprese (Paradiso).

Quando sei nato... come anche *Lamerica* e *Into Paradiso* sicuramente non vogliono mostrarci un’immagine generalizzata dell’immigrazione, ma cercano di porgerci un’immagine autentica e oggettiva, al miglior modo possibile, eliminando alcuni stereotipi, ma integrando i problemi

²⁸¹ Cincinelli 2009: 172

²⁸² cfr. Randi 2013

realistici che entrambi le parti devono confrontare. Né Giordana, né Amelio o Randi sono degli “avvocati” degli immigrati, ma a mio parere mostrano in modo più oggettivo possibile, i problemi, ma anche i vantaggi che questo fenomeno porta con se. Secondo la Benelli l’arte e la letteratura hanno la forza di cambiare e di disinnescare stereotipi comuni che sono spesso il risultato di una rappresentazione negativa dei migranti nei media.²⁸³ Per riprodurre un racconto autentico in assoluto, si dovrebbe girare un film di tipo documentario. Piuttosto però, tutti i tre film cercano di dare un’impressione delle condizioni individuali dei migranti in modo più realistico e più completo possibile, tematizzando le condizioni problematiche degli immigrati in modo effettivo e reale, il che ci porta a riflettere in modo critico gli stereotipi comuni e i pregiudizi prestabiliti.

4. Parte III: didattica

„Fremdsprachige Filme werden im Fremdsprachenunterricht ganz bewusst für die Vermittlung von Einblicken in andere Kulturen verwendet. Insbesondere wenn es sich um Spielfilme handelt, dürfen diese jedoch nicht für die Entnahme von Informationen über ein anderes Land instrumentalisiert werden. Filme sind kein Spiegel von Wirklichkeit. Sie bilden nicht die Wirklichkeit ab, sondern liefern durch die Selektion dessen, was dargestellt wird, sowie die Art und Weise, wie das Geschehen dargestellt wird, einen bestimmten Blick auf die Wirklichkeit.“²⁸⁴

Secondo la Surkamp, dunque, utilizzare audiovisivi nella didattica delle lingue, ha dei vantaggi ma anche degli svantaggi. Da un lato i film aiutano a dare un’impressione delle altre culture, dall’altro lato però si corre il rischio di fare un uso strumentale dei film. Stando con la Surkamp, i film non sono uno specchio della realtà, ma mostrano soltanto una selezione di ciò che viene mostrato. Il modo in cui questo avviene è selettivo e trasmette così un certo punto di vista della realtà. Mentre concordo con la Surkamp in tutto ciò, vedo proprio in questa “problematica” un fascino, ovvero uno stimolo di usare i film nella didattica, in quanto si può usare proprio questa strumentalizzazione dei film un modo utile per discuterli in classe. Usare film in classe non solo permette di accrescere la motivazione dell’apprendimento degli studenti, mostrandogli parti della varia cultura di un paese, discutendo le problematiche e smontando alcune generalizzazioni presenti, ma permette anche di usare e analizzare la lingua

²⁸³ Benelli 2010: 220

²⁸⁴ Kepser 2010: 94

del parlato e le immagini che sono presenti nel film. I due film che userò per discutere identità e migrazione (*Lamerica* e *Quando sei nato...*) sono perfettamente adattati secondo il curriculum scolastico per un'elaborazione in classe:

Bildungs- und Lehraufgabe AHS

„Der Bildungs- und Erziehungsprozess erfolgt vor dem Hintergrund rascher gesellschaftlicher Veränderungen, insbesondere in den Bereichen Kultur, Wissenschaft, Wirtschaft, Technik, Umwelt und Recht. Der europäische Integrationsprozess ist im Gange, die Internationalisierung der Wirtschaft schreitet voran, zunehmend stellen sich Fragen der interkulturellen Begegnung und Herausforderungen im Bereich Chancengleichheit und Gleichstellung der Geschlechter. In diesem Zusammenhang kommt der Auseinandersetzung mit der regionalen, österreichischen und europäischen Identität unter dem Aspekt der Weltoffenheit besondere Bedeutung zu. Akzeptanz, Respekt und gegenseitige Achtung sind wichtige Erziehungsziele, insbesondere im Rahmen des interkulturellen Lernens und des Umgangs der Geschlechter miteinander [...].“²⁸⁵

Secondo il curriculum scolastico dunque un trattamento del tema identità e migrazione non è solo augurabile, ma viene anche aspettato dagli insegnanti. Leggendo i due film in una chiave interculturale, si possono analizzare le somiglianze e le differenze tra la propria cultura e la cultura mostrata nei film, in modo da sensibilizzare gli studenti su argomenti come tolleranza, rispetto e stima verso l'altro, e quindi farli anche riflettere in modo critico, per smontare certi pregiudizi e stereotipi. In più, ci sono da considerare gli aspetti socioeconomici e politici (in più a quelli umani) che influiscono il fenomeno migrazione. Diversi studi negli ultimi anni hanno mostrato che l'uso di audiovisivi nella didattica delle lingue straniere è augurabile. Infatti, come dice Fratter, l'uso di audiovisivi suscita l'interesse e anche l'entusiasmo degli studenti, e ne aumenta la motivazione.²⁸⁶ “Nuovi media” come *facebook*, o *youtube* ormai sono mezzi usati a base giornaliera e offrono uno stimolo più forte che i libri di scuola o i soliti mezzi didattici usati. Secondo Celentin, l'uomo riesce a memorizzare il 10% di ciò che vede, il 20% di ciò che ascolta, il 50% di ciò che vede e ascolta e l'80% di ciò che vede, ascolta e fa.²⁸⁷ Usando i film in modo efficace quindi, gli studenti potrebbero memorizzare

²⁸⁵ Lehrplan der Allgemeinbildenden Höheren Schule- Oberstufe, Ergänzungen 2004: Allgemeines Bildungsziel, Leitvorstellungen

²⁸⁶ cfr. Fratter 2000: 187

²⁸⁷ cfr. Celentin 2007: 38

più di qualche modo tradizionale di insegnamento. Un altro vantaggio è l'analisi del linguaggio del film. In più, le immagini sostengono la comprensione linguistica in modo che gli fa imparare la parte extralinguistica della comunicazione, autenticamente. Inoltre, secondo Spinelli, audiovisivi offrono “un'estrema ricchezza di informazioni sul contesto linguistico e culturale dell'insegnante”.²⁸⁸ Gli audiovisivi sono come una finestra aperta su una cultura, che espone gli studenti “ad un alto mondo”. È il compito dell'insegnante di insegnare come analizzare e come leggere un film. Altman usa una bella metafora, “il film si presenta come un *dizionario visivo*, culturalmente significativo, diverso da quello del libro di testo per la sua dinamicità.”²⁸⁹ Proprio come un libro gli studenti devono imparare a usare un film e capire le dinamicità informative nella quale lo studente partecipa attivamente. Nei prossimi capitoli presenterò alcuni esercizi per la scuola, secondo le quattro abilità linguistiche.

4.1 Parlare

Come già accennato nell'introduzione è importante porre l'accento sulla competenza interculturale, considerando le quattro abilità linguistiche allo stesso modo. Per quanto riguarda il parlare è importante stimolare la capacità di osservazione degli studenti e creare un clima che favorisce un dialogo aperto in classe. Il compito dell'insegnante è di mostrare i valori e la vastità delle diverse culture cancellando pregiudizi e generalizzazioni al miglior modo possibile e rispettando le regole dell'autenticità linguistica e culturale. Secondo Michele Marangi, il cinema ha una “triplice dimensione conoscitiva”. Il film secondo Marangi “è come una finestra, che permette di conoscere altre dimensioni e confrontarsi con una molteplicità di personaggi, luoghi ed epoche”²⁹⁰ e fa partecipare alle vicende dei protagonisti. La seconda dimensione, stando con Parvopassu e Vitucci nasce dal coinvolgimento emotivo del cinema che è uno “specchio personale” nel quale lo spettatore in base alle sue reazioni ai temi riesce a riconoscere i suoi pregiudizi e si rende conto della “sua visione del mondo”.²⁹¹ Il terzo aspetto è lo “specchio sociale” che stando con Marangi riflette “il livello di stereotipia e paradigmaticità in relazione a certi temi o situazioni storiche”.²⁹² Queste tre dimensioni ovviamente sono collegate alla soggettività dello spettatore, il che può essere usato in classe nella lingua straniera adottando un approccio interculturale.

²⁸⁸ Spinelli 2006: 13

²⁸⁹ Altman 1989: 103

²⁹⁰ Marangi in Parvopassu e Vitucci 2010

²⁹¹ cfr. Parvopassu e Vitucci 2010

²⁹² Marangi in Parvopassu e Vitucci 2010

Scheda di lavoro A1

- guardate le due immagini, dove ci troviamo?
- chi sono le persone? Dove sono dirette?
- differenze/similitudini delle due immagini
- quali reazioni suscitano le immagini



Abbildung 7: Quando sei nato non puoi più nasconderti 00:34:27



Abbildung 8: Lamerica 01:40:23

Nella prima fase della scheda di lavoro farei raccogliere gli studenti delle impressioni delle immagini, magari facendoli lavorare in gruppi da quattro o cinque. In più, come suggeriscono Parvopassu e Vitucci si potrebbe fare un paragone tra una sequenza di tipo documentaristico di un telegiornale e una sequenza di tipo fittizia di un film.

Scheda di lavoro A2

Il primo video da *La Repubblica* ha come titolo *I disperati del mare*²⁹³

Compito 1: Guardate il video e ipotizzate:

- l'evento a cui si riferisce
- il periodo (fatto recente/evento del passato)
- il luogo (in quale parte del mondo è ambientato)
- Provate a spiegare il significato del titolo

Dopo la visione del video:

Quali reazioni suscitano queste immagini? Parliamone!

Compito 2: Guardate il video da *Quando sei nato* e ipotizzate:

- l'evento a cui si riferisce
- il periodo (fatto recente/evento del passato)

- il luogo (in quale parte del mondo è ambientato).
- Queste immagini suscitano reazioni simili o differenti rispetto al primo?
- Che titolo daresti a questo video?

4.2 Ascoltare

Per quanto riguarda l'ascolto il film come mezzo audiovisivo, offre una vasta gamma per attività didattiche in classe. Di seguito mostrerò alcuni esempi come usare l'ascolto di un film in classe.

Scheda di lavoro B1

La classe viene divisa in due parti. La prima parte guarda una sequenza del film. Per esempio la sequenza di *Quando sei nato...* (00.03.25 min. – 00.05.00 min.) quando Sandro incontra lo straniero in strada, senza tono. Il secondo gruppo ascolta la sequenza senza vedere le immagini del film.

²⁹³ VIVIANO, Francesco (2009) "La Repubblica" 15 Agosto 2014 <http://video.repubblica.it/copertina/i-disperati-del-mare/31210/31702>

Compito 1:

<u>Gruppo 1</u>	<u>Gruppo 2</u>
- guardate le due immagini, dove ci troviamo?	- ascoltate attentamente
- che cosa si vede? chi sono le persone?	- che cosa sentite? Dove ci troviamo?
- che cosa si sente?	- tono della voce?
- quali reazioni suscitano le immagini?	- quali reazioni suscita questa frase?

Compito 2:

Mettetevi insieme in gruppi da due e riportate che cosa avete visto e sentito e vedete se coincide con la sequenza del video.

Scheda di lavoro B2

Compito 1: Ascoltate il video “Immigrazione in Italia: è una risorsa o una minaccia?”²⁹⁴ sull’immigrazione e rispondete alle seguenti domande:

Esempio

0) Quanti immigrati si trovano in Italia nel 2010?

4,5 %	8 %	7 % ✓	1 %	6,5 %
-------	-----	-------	-----	-------

2) Quanti immigranti arrivano attraverso il mare in Italia?

12 %	80 %	15 %	73 %	37 %
------	------	------	------	------

3) Quanti immigrati sono laureati?

38,9 %	12,5 %	10,2 %	39,4 %	37 %
--------	--------	--------	--------	------

4) Quale è la percentuale degli immigrati che ha meno di 45 anni?

80 %	90 %	50 %	70 %	60 %
------	------	------	------	------

5) Quale è la percentuale dei crimini commessi dagli stranieri?

80 %	90 %	50 %	70 %	60 %
------	------	------	------	------

²⁹⁴ HASAN, Fadi; MINALE, Luigi (2010) “quattrogatti.ino” 15 Agosto 2014

<http://quattrogatti.info/n/index.php/video/item/167-immigrazionerisorsminaccia>

Compito 2:

Formate gruppi da 4 e discutete secondo voi i vantaggi e svantaggi dell'immigrazione in un paese. Abbiamo bisogno degli immigranti? Spiegate perché! Come secondo voi, si potrebbero risolvere alcuni problemi come criminalità, povertà e prostituzione? Discutete!

Scheda di lavoro B3

Ascoltate attentamente il seguente dialogo dal film *Lamerica* e completate con le parole mancanti. Scegliete fra le seguenti parole:

viziati	rimboccarsi	cimitero	corrotti
disperato	quintali	reddito mensile	libertà
stranieri	assieme	addirittura	prigione

Selimi: Albania comunista era come _____ *prigione* _____. Nessuno è entrato o uscito per cinquanta anni. Adesso gli _____ possono entrare. Ma gli albanesi non possono uscire.

Fiore: Ma dove volete andare? Ma che vi pensate? Che in Germania, in Italia stanno aspettando voi? La _____ è troppa. Tutto _____ fa male.

Gino: Ora qua chi è che comanda?

Selimi: Sempre gli stessi comandano. Hanno cambiato il nome, hanno mandato via i più vecchi, i più _____, ma il popolo ha fame. È _____.

Fiore: Siete stati _____. Lo stato ha sempre solo pensato a tutto. La verità è che adesso è il momento di _____ le maniche, darsi da fare. Per carità, con questo non voglio dire che dovete fare da soli.

Selimi: Ma sa qual è il _____ di un albanese? Quindicimila lire. Un medico guadagna ventimila. Mancano i capitali.

Gino: Ora arrivano i capitali. Arrivano.

4.3 Leggere

Scheda di lavoro C 1

Leggete il seguente testo sull'immigrazione e completate le frasi (1-6) usando al massimo 4 parole. Scrivete la risposta corretta nelle caselle previste. La prima risposta (0) c'è già.

Immigrazione, fenomeno in aumento: tema svolto per la scuola²⁹⁵

Da secoli le popolazioni del mondo decidono di lasciare la propria terra per spostarsi in altri paesi alla ricerca di migliori condizioni di vita e questo fenomeno, spesso anche clandestino, aumenta sempre di più. Come conseguenza della sua posizione geografica l'Italia negli ultimi anni è stata sempre più coinvolta in questo fenomeno, in continua crescita a causa delle guerre e delle epidemie e dai risvolti spesso drammatici

di **Barbara Leone** 26 agosto 2014

Fra i tanti avvenimenti che hanno caratterizzato la storia, uno dei più importanti è sicuramente l'immigrazione. I motivi per cui le persone decidono di trasferirsi in un paese straniero sono molteplici: religione, politica, situazione economica. Fin dalla preistoria gli uomini hanno iniziato a spostarsi da un territorio all'altro in cerca di cibo e di un posto più accogliente per vivere. Tra il 1870 ed il 1970, circa 27 milioni di italiani hanno deciso di lasciare l'Italia per andare a vivere all'estero, trasferendosi soprattutto in America latina e Stati Uniti. L'immigrazione è un fenomeno che ha caratterizzato la formazione dei popoli, spesso influenzandone la politica sociale ed economica. Negli ultimi decenni si è assistito ad un forte aumento dell'immigrazione nel mondo, perché ai classici emigranti si sono aggiunte le persone che chiedono asilo politico e protezione, fuggendo dai Paesi devastati dalla guerra. Oggi l'Italia è preoccupata per gli sbarchi clandestini di extra-comunitari che arrivano nella penisola per cercare lavoro. Spesso infatti l'immigrato viene considerato come una persona di cui è meglio non fidarsi. Il fenomeno dell'immigrazione clandestina è riconducibile per lo più al differente grado di benessere tra stati in via di sviluppo e stati sviluppati. In continuazione infatti clandestini disperati, che non hanno nulla da perdere, provenienti da Europa Orientale, Nord Africa, Europa Occidentale, Africa Subsahariana, America Latina, America Settentrionale o da altri paesi, si imbarcano su decrepite imbarcazioni che li porteranno non si sa dove, verso quella che credono la salvezza. Molti di questi immigrati giungono sulle coste italiane con ogni mezzo disponibile, sopportando fatiche bestiali e molto spesso rischiando anche di morire durante il "viaggio della speranza" e tutto per trovare "l'Eldorado".

0	Due ragioni per cui l'immigrazione è in aumento	<i>epidemie, guerra</i>
1	Altri motivi che portano le persone ad emigrare	
2	Quanti italiani sono emigrati in America?	
3	Che cosa fa preoccupare gli italiani	
4	Tre paesi da dove arrivano gli immigrati	
5	Che cosa devono temere gli immigrati?	

²⁹⁵ LEONE, Barbara (2014) "studenti.it" 2 Settembre 2014
<http://www.studenti.it/materie/italiano/tema-svolto-immigrazione.php>

Scheda di lavoro C 2

La grammatica. Leggete l'introduzione storica dell'invasione fascista dell'Albania nel 1939, e scegliete la giusta forma della preposizione articolata. Scegliete la parola corretta (A-N) per ogni spazio vuoto (1-11) nel testo. La prima frase è data come esempio. Ci sono due parole da non usare.

Dall'Albania

Il sette aprile 1939 le truppe italiane sbarcavano (0)_____ **G** _____ altra sponda

(D1)_____ Adriatico e l'unione politica fra l'Italia e l'Albania, conscia

(D2)_____ suo nuovo destino di civiltà, si compiva nel segno (D3)

_____ vittoria. La storia di quelle giornate è breve e significativa.

Il 12 aprile l'assemblea costituente albanese decide di offrire (D4)_____ Re d'Italia la

corona di Re d'Albania. Il 14 aprile il consiglio dei ministri sanziona il nuovo titolo. Il 15

aprile il gran consiglio (D5)_____ fascismo approva l'unione. Il 23 aprile si fonda a

Tirana il partito fascista albanese. Il 29 aprile il consiglio dei ministri albanese decide l'unione

delle forze militari nazionali con quelle italiane. (D6)_____ unione

(D7)_____ forze armate seguono subito altre forme di comunione nazionale. Si

organizzano i tribunali, si fondano scuole, ospedali, ambulatori. Si creano centri sanitari rurali

per difendere i contadini (D8)_____ flagello (D9)_____ malaria. Si

fanno bonifiche, strade ferrate, abitazioni per i contadini, e finalmente per merito dell'Italia

fra la pura e gagliarda gente d'Albania entra la civiltà. Lo sbarco a Durazzo e l'arrivo a Tirana

(D10)_____ moschettieri del Duce che hanno trovato ovunque in Albania la

più cordiale ed entusiastica accoglienza (D11)_____ gente.

A <i>al</i>	B <i>dei</i>	C <i>dal</i>	D <i>della</i>	E <i>della</i>	F <i>della</i>	G <i>all'</i>
H <i>delle</i>	I <i>dell'</i>	J <i>dell'</i>	K <i>alla</i>	L <i>del</i>	M <i>ai</i>	N <i>All'</i>

4.4 Scrivere

Scheda di lavoro D 1

Compito 1: Guardate la seguente sequenza del video del film *Quando sei nato non puoi più nasconderti* e rispondete alle seguenti domande:

- Chi potrebbe essere il ragazzo?
- Che cosa fa nel mare?
- Come potrebbe continuare la storia? (ca. 300-350 parole)



Abbildung 9: Quando sei nato non puoi più nasconderti 00:25:00

Compito 2: Guardate le seguenti sequenze, che sono due momenti chiave dei film *Lamerica* e *Quando sei nato non puoi più nasconderti* dove i protagonisti Gino e Sandro “perdono” la loro identità. Secondo voi quali sono le differenze tra le due scene? Rispondete alle seguenti domande:

- Similitudini/ differenze tra le due scene
- Quale è il momento in cui i protagonisti perdono la loro identità?
- Quale sarà il risultato secondo voi?



Abbildung 10: Lamerica 01:36:33



Abbildung 11: Quando sei nato non puoi più nasconderti 00:36:56

Usate le seguenti parole del film *Lamerica* in modo cronologico e create una storia sul tema immigrazione (ca. 450 parole)

strada.... sogno . . . figlio . . marito . . .canzone . . . amore . .freddo . . . ragazza . . . fiore . . .
bene . . . mano . . . strada . . . acqua . . . fame . . . scarpe . . . nave . . . mare.

Scheda di lavoro D 3

Conoscenze grammaticali e lessicali

Leggete questo diario di viaggio²⁹⁶ di un ragazzo immigrato albanese che arriva in Italia. In alcune righe ci sono degli errori. Sottolineate l'errore e scrivete la forma corretta nelle caselle previste. Se non ci sono errori, indicate con un ✓. Due risposte (0, 00) ci sono già e servono come esempio. C'è un punto per ogni risposta corretta.

Oggi all'alba siamo arrivati in Italia dall' Albania.	(0)	✓
La nave che ci <u>ha trasportata</u> era un luogo insopportabile:	(00)	<i>ha trasportato</i>
marinai pieni di rum, luoghi puzzolenti e affollatissimi.	(D1)	✓
Sono un ragazzo di 11 anni e sono di origine albanese.	(D2)	✓
La nostra vita prima di venire qui era tranquilla.	(D3)	✓
In Albania avevo tanti amici e <u>sono vissuto</u> in una magnifica casa a tre piani	(D4)	<i>vivevo</i>
Poi un giorno, mamma ci <u>diceva</u> : "Tesori, vi piacerebbe	(D5)	<i>ha detto</i>
venire a vivere nel paese dove <u>hanno</u> gli zii?L'Italia!"	(D6)	<i>avete</i>
Non abbiamo potuto fare nulla: il giorno dopo eravamo al porto.	(D7)	✓
C'era una brutta puzza di pesce e tanta gente che <u>aspettavano</u> .	(D8)	<i>aspettava</i>
La nave era vecchia e malandata, di un metallo che sembrava dover cedere alle giunture da un momento all'altro.	(D9)	✓
Non capivo come mamma e papà ci volessero far navigare su quel baraccone.	(D10)	✓
Non <u>affondavamo</u> per puro miracolo.	(D11)	<i>siamo affondati</i>
È stato difficile trovare una casa decente perché ogni persona	(D12)	✓
che ci <u>volevano</u> vendere una casa ci guardava con occhi strani.	(D13)	<i>voleva</i>
Appena abbiamo trovato una casa, non ci sembrava molto accogliente.	(D14)	✓
ma mia mamma diceva che con il tempo ci <u>saremo abituata</u> .	(D15)	<i>saremo abituati</i>

296 COVASCHI, Arian (2012) "EFP" 9 Settembre 2014
<http://www.efpfanfic.net/viewstory.php?sid=1391199>

5. Conclusione

Per concludere la mia tesi vorrei tornare nuovamente alla domanda centrale formulata nell'introduzione: come viene rappresentata identità (dei protagonisti e degli immigrati) nei tre film presi in esame? Innanzitutto vorrei ricordare che l'Italia, a differenza di altre nazioni (come la Francia, la Gran Bretagna o la Germania) non ha una lunga storia di immigrazione. A partire dagli anni 1980 e soprattutto negli anni 1990 però, l'Italia è diventata un paese di immigrazione. Cinema e migrazione in Italia sono emersi più o meno nello stesso periodo e hanno da sempre uno stretto legame. Agli inizi del 1900 quando migliaia di italiani emigrarono nelle Americhe e nel resto del mondo, le prime pellicole di migrazione si moltiplicavano nelle città. In quel periodo dunque nascono le prime storie cinematografiche di immigrati che cercano la loro fortuna altrove.

Ho diviso la mia tesi in tre parti. Nella prima parte della mia tesi ho delineato un quadro generale del rapporto tra identità, migrazione e cinema. Ho definito che cosa sono identità collettive identità ibride in modo per analizzare i diversi tipi di identità nei film. Ho analizzato il rapporto tra identità ed alterità, accennando anche il rapporto tra memoria e migrazione. Ho dimostrato che non esiste un solo tipo di identità e che identità si trova in un continuo processo di formazione, perciò è opportuno parlare di una società con multiple identità diverse che definiscono un paese. Questo è vero anche per le persone che immigrano in Italia. Ho dimostrato che non esistono delle identità collettive che definiscono le persone che immigrano in un altro paese, ma che è necessario parlare di identità ibride che definiscono i vari individui.

Inoltre, ho cercato di dare un'impressione di chi sono questi immigrati che sbarcano sulle coste italiane in numero sempre più alto. Ho dimostrato che la ragione perché i migranti sono percepiti come "minaccia" o "pericolo" in parte è dovuto alla loro rappresentazione nei media. Quando si parla di immigrazione, si parla quasi sempre anche di problemi sociali, minaccia e criminalità. Alcuni termini usati dai media per definire immigrati (come per esempio "clandestino", "irregolare" o "extracomunitario") sono etichette negative e aiutano a creare una percezione sfavorevole dei migranti. Ovviamente questo non è vero per tutti i media, come per esempio la formazione dei "Giornalisti contro il razzismo" che promuove una campagna di informazione più "attenta e rispettosa" verso gli immigrati. In più, anche in riguardo al mio futuro come insegnante di italiano è importante ricordare il passato dell'Italia, e sensibilizzare gli studenti a non dimenticare ciò che è accaduto e ciò che riguarda ognuno di noi.

In più ho accennato brevemente la storia del “cinema di migrazione” in Italia, esibendo alcune differenze nell’approccio dei primi film e dei film più recenti per dimostrare come è cambiata l’estetica cinematografica della migrazione. Anche se non si può parlare di un vero e proprio cinema di migrazione, perché i film sono troppo diversi l’uno dall’altro, ogni storia di immigrazione è diversa come lo sono le diverse culture degli immigranti.

Quando parliamo di memoria è importante considerare due dimensioni: la dimensione spaziale (luogo e territorio) e la dimensione temporale perché influiscono il ruolo dei ricordi collettivi. Per questo ho deciso di concentrarmi su questi due aspetti analizzando l’estetica dei due film.

La seconda parte, la quale costituisce la parte centrale della mia tesi, si dedica all’analisi dei film. I tre film rappresentano immigrazione in modi diversi. In *Lamerica* migrazione è rappresentata attraverso un viaggio anacronistico. Il film apre con un documentario fascista che mostra le truppe italiane sbarcare in Albania e occupare il paese. Dopo il film continua nell’Albania di allora (ci troviamo agli inizi degli anni 1990) per poi ritornare in Italia. Il film usa un parallelo molto sottile per rappresentare immigrazione. Come suggerisce il titolo, l’Italia, rappresenta per molti albanesi ciò che l’America fu per gli italiani all’inizio del secolo scorso. L’Italia e l’Albania dunque condividono il passato migratorio e hanno entrambi subito dalle loro dittature. *Lamerica* è ricco di analogie, a partire dal titolo, agli eventi storici (migrazione di massa, dittatura e povertà). *Lamerica* è un ricordo del nostro passato e ci fa ricordare quello che è successo anche in Italia una o due generazioni fa. Data la similitudine di queste esperienze così analoghe si può anche parlare di *sameness*.

Un punto fondamentale del mio lavoro è stata l’analisi dell’identità e della formazione dei personaggi principali. Nel caso di *Lamerica* Gino all’inizio del film è un arrogante imprenditore italiano senza alcuna memoria storica che man mano non solo perde la speranza ma anche la sua identità. Questo si manifesta soprattutto nella perdita dei suoi status symbol, come la sua macchina, i suoi vestiti e alla fine anche il suo passaporto. La scena del carcere e il discorso con il funzionario albanese, che è il primo albanese a stare alla pari con Gino, marca il momento della sua perdita di identità (ovvero, suscita un vero e proprio processo di iniziazione). Con il ritiro del suo passaporto Gino subisce una trasformazione da italiano ad albanese. Non si distingue più dagli altri albanesi e la sua identità italiana è completamente cancellata. Spiro/ Michele d’altra sponda è un personaggio che entra il film come straniero e man mano si ritrasforma in un italiano. Secondo Pravadelli, “*Amelio creates a transnational and transhistorical migrant figure, evoking an earlier era of Italian immigration to the United*

States”²⁹⁷ Creando questa figura, Amelio non solo ricorda il passato italiano ma ricorda anche gli spettatori e i giovani che guardano il film di riflettere sul proprio passato per capire meglio il presente. Inoltre, è rilevante che Amelio, nell’ultima scena sulla nave, non distingue tra la rappresentazione dei due italiani e degli albanesi. Il fatto che i due sono inquadrati allo stesso modo come gli albanesi li parifica con le persone sulla nave.

Per quanto riguarda l’estetica dei film, ho considerato il concetto di spazio e tempo. *Lamerica* è un viaggio anacronistico che usa il cinema come aiuto alla memoria storica dello spettatore. Ho dimostrato che è importante non mettere i due contesti storici allo stesso livello, ma che è considerevole di tracciare una parallela tra il passato d’Italia e la presente situazione di immigrazione da parte degli albanesi. Un altro punto che è stato analizzato è il viaggio come “sordo sogno”. *Lamerica* è un racconto di viaggio in vari sensi diversi. Da un lato racconta il viaggio di Gino che arriva in Albania, dall’altro lato c’è l’esodo degli albanesi che immigrano in Italia. Un’altra domanda di cui mi sono occupato nella mia tesi è l’ibridazione di diversi generi che trattano il soggetto migrazione. Ho dimostrato che non esiste un cinema di migrazione ma che è un genere ibrido (dal melodramma alla commedia), cioè un risultato di elementi di vari generi.

Per quanto riguarda *Quando sei nato non puoi più nasconderti* è importante considerare il luogo, cioè Brescia, come punto di partenza. Gli immigranti in questa città sembrano essere integrati in modo migliore, rispetto ad altre città italiane. Da un lato c’è il protagonista Sandro e la sua famiglia che sono abituati agli immigrati, dall’altro lato è una consapevolezza molto superficiale. Come in *Lamerica* anche in *Quando sei nato non puoi più nasconderti* c’è un momento specifico che suscita un processo di iniziazione del protagonista Sandro. Quel momento quando cade nel mare, secondo la Cincinelli, segna “la morte, il battesimo e la rinascita”²⁹⁸ di Sandro. Il giovane ragazzo perde la sua identità e la sua gioventù spensierata nel momento quando viene raccolto dal barcone dei clandestini. Da quel momento Sandro cambia e comincia a vedere le cose in modo diverso. Giordana presenta un film complesso che tematizza la clandestinità e i suoi problemi, come povertà, prostituzione e criminalità, da punti di vista diversi, posizionandosi in uno spazio neutrale. Il punto centrale del film rimane il processo di formazione del protagonista Sandro che grazie alla sua esperienza sulla barca e nel centro di accoglienza riesce a capire i problemi degli immigrati meglio dei suoi genitori.

²⁹⁷ Pravadelli in Schrader, Winkler 2013: 36

²⁹⁸ Cincinelli 2009: 171

Il film dunque può essere visto come viaggio di formazione per il protagonista; un viaggio tra infanzia ed età adulta.

Anche nel terzo film, *Into Paradiso* è importante analizzare il luogo dove è ambientato. *Into Paradiso* ci mostra l'Italia come è oggi, multi-etnica, piena di colori, ma anche ostile e intollerante. Ho dimostrato che il *fondaco Paradiso* è una diaspora, cioè, una comunità di immigrati srilankesi, emarginata che mantiene alla cultura e alle tradizioni della loro patria. È interessante notare che questa diaspora, “un’isola di rifugio”, si trova propria nel centro della città, ed è allo stesso tempo completamente differente della città stessa. Questo è rappresentato dalle impressioni dei protagonisti quando entrano per la prima volta in *Paradiso*. Randi racconta in modo comico, cosa potrebbe succedere ad un italiano se dovrebbe fare le stesse esperienze degli immigrati, vivendo in modo emarginato dalla società. Alfonso arriva come italiano in una comunità, una cultura a lui estranea. Lo stesso vale per Gayan, quando arriva in Italia ma anche quando entra in *Paradiso*. La scena, rafforzata dalla musica e dalle immagini a rallentatore, fa ricordare l’arrivo di un morto in paradiso. Entrambi i protagonisti, Alfonso, ex-ricercatore licenziato e Gayan, ex-campione di cricket, sono emarginati dalla società (si potrebbe dire che sono “morti”). Secondo Zhang “[...] the marginalized or complicit Italian male identity is constructed and negotiated by mirroring the comparably marginalized or complicit immigrant male identity”.²⁹⁹ Questa strategia si trova in molti film e aiuta a rendere familiare l’esperienza sociale degli immigrati (Zhang parla di *cultural blending*) che arrivano in Italia.³⁰⁰ Sono riuscito a dimostrare che il viaggio *into Paradiso* è un viaggio metaforico per il protagonista Alfonso che fa suscitare un processo di formazione (*commedia trasformativa*). In più ho analizzato il ruolo di Giacinta, che contesta l’autorità dei due protagonisti maschili in varie situazioni ironiche. Il film è uno specchio della realtà sociale di Napoli (e dell’Italia) e ironizza con sottigliezza le problematiche dell’immigrazione, dell’emarginazione dalla società e le problematiche della criminalità organizzata.

Per di più ho analizzato il ruolo di spazio e tempo nei tre film, esaminando in particolare il ruolo del mare come non-luogo e le barche o navi come mezzo di trasporto.

Un altro risultato di questo lavoro è l’analisi di stereotipi nella rappresentazione degli immigrati e dei protagonisti nei film. Ho dimostrato che c’è una notevole differenza tra la rappresentazione di immigrazione nei telegiornali e nei media in generale e la rappresentazione di immigrazione nei film. Mentre i media riportano quasi sempre di eventi negativi quando si parla di migrazione (spesso migrazione viene parificata con criminalità), i

²⁹⁹ Zhang 2013: 264

³⁰⁰ cfr. Zhang 2013: 264

film mostrano una rappresentazione più differenziata che aiutano a disfare alcuni stereotipi stabiliti dai media. Il risultato è di dare un quadro più completo possibile, includendo anche i problemi che il fenomeno immigrazione porta con sé. Anche se alcune rappresentazioni sembrano molto generalizzate, come per esempio in *Quando sei nato...* dove i due immigrati Radu ed Alina derubano la famiglia, il motivo evidentemente non è di dare una rappresentazione negativa o stereotipa, ma di includere appunto anche i problemi di immigrazione, senza chiudere gli occhi di fronte alla realtà sociale. Ho dimostrato che l'uso di ruoli apparentemente stereotipi in *Into Paradiso* (come per esempio il boss, il ricercatore scienziato licenziato e l'ex-campione di cricket, il politico corrotto) sono usati proprio allo scopo di disfare convenzioni. Alla fine, infatti, notiamo un'inversione dei ruoli convenzionali (per esempio, Alfonso e Gayan non sono di sicuro dei classici supereroi), il che porta lo spettatore a riflettere su certi ruoli prestabiliti.

Nella terza parte della mia tesi ho dimostrato come applicare i film in modo didattico per il mio futuro come insegnante, considerando le quattro competenze linguistiche: parlare, ascoltare, leggere e scrivere.

Tuttavia, ci sono altri aspetti da approfondire, come per esempio il ruolo delle donne nei film. Mentre le donne svolgono un ruolo più importante in *Quando sei nato...* sono quasi completamente assenti in *L'America*. Il ruolo di Giacinta in *Into Paradiso* potrebbe essere ancora approfondito. Un altro aspetto da approfondire sarebbe la differenza tra la rappresentazione di migrazioni nel nuovo cinema italiano e la loro rappresentazione nei media. Un altro aspetto da analizzare sarebbe il ruolo della musica che svolge un ruolo importante soprattutto in *Quando sei nato...* e *Into Paradiso*. Voglio concludere il mio lavoro con una citazione di Agostino d'Ippona:

“Il mondo è un libro, e quelli che non viaggiano ne leggono solo una pagina.”³⁰¹

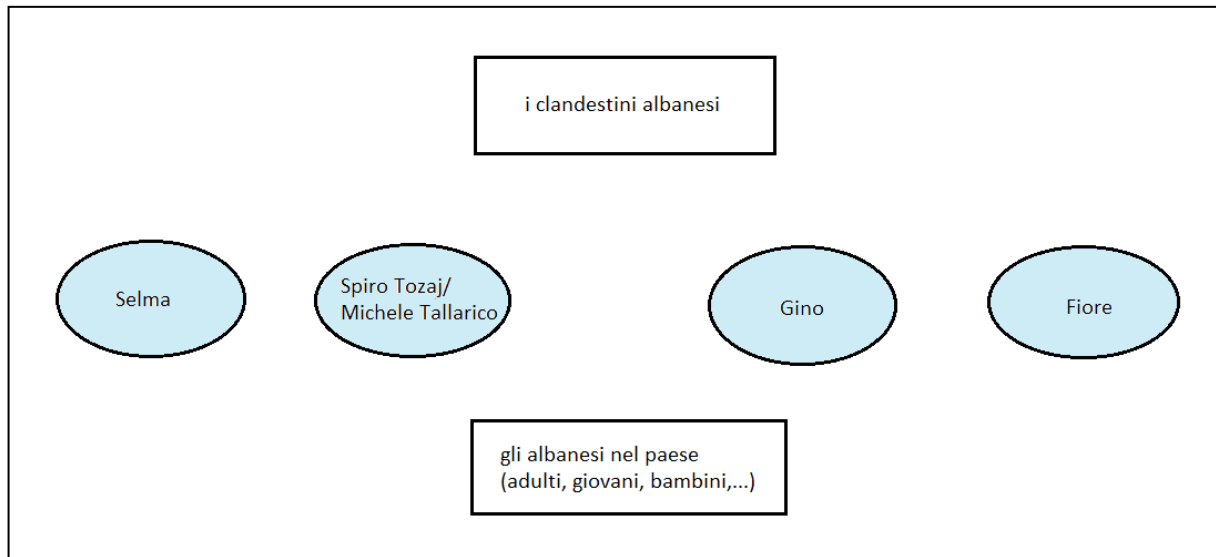
³⁰¹ D'IPPONA, Agostino (354 - 430) “aforisticamente.com” 15 Novembre 2014.
<http://aforisticamente.com/2014/06/28/250-frasi-citazioni-e-aforismi-sul-viaggio-i-viaggiatori-e-il-viaggiare/>

6. Appendice

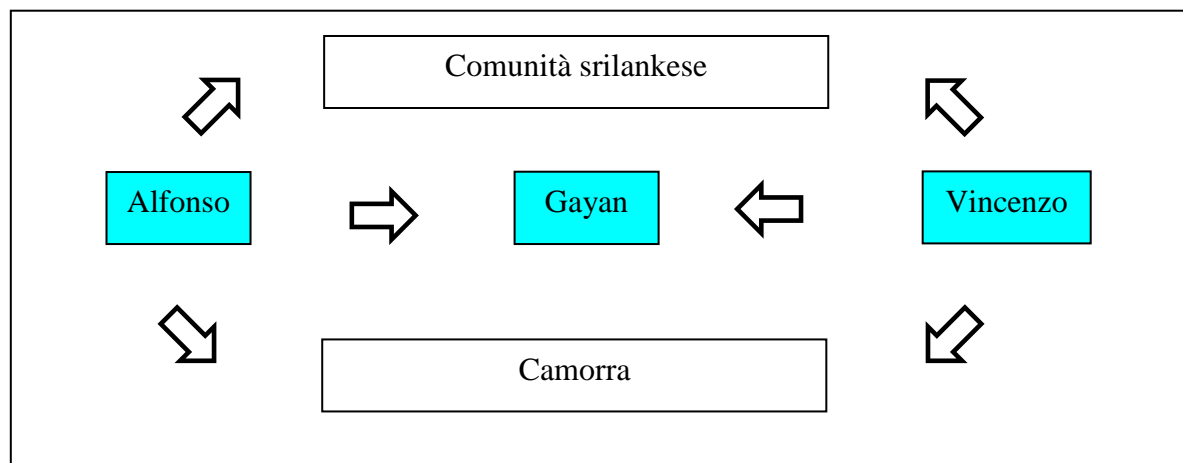
tempo:	1.32.17 - 1.32.42	1.32.42 - 1.33.03	1.33.04 - 1.33.31
Funzionario albanese	f. in primo piano: offre caffè a Gino e dice che preferisce il caffè italiano parla dell'Italia (Firenze, S.M.N.)	il f. spiega che i bagagli sono sequestrati	il f. gli chiede di identificarsi poi chiede se fa parte della società Albalcalzature quando il f. fa le domande vediamo l'inquadratura su G.
Gino	vediamo G. in primo piano, quando il f. parla di Firenze	chiede dove sono i suoi bagagli e il motivo del suo imprigionamento	G. in primo piano: risponde quasi subito alla prima domanda del f., ma alla seconda domanda l'inquadratura s'allontana (vediamo G. in mezzo primo piano dalle spalle del f.)
reazione	G. non gioca il gioco del f. e alla domanda risponde solo "si, si"	il f. non si fa irritare	Gino diventa nervoso
scopo	il f. vuole mostrare simpatia e buona volontà; G. vuole mostrare che è sicuro di se	G. ancora sicuro di se vuole mostrare che ha fatto niente di male è che sia accusato per sbaglio	lo scopo della domanda di identificarsi è di farlo insicuro l'allontanamento della prospettiva rafforza questa insicurezza
risultato	il f. cambia ragionamento	il f. rivela che cosa vuole sapere	Gino perde la sua identità nello stesso momento che la rivela

tempo:	1.33.31 - 1.34.07	1.34.07 - 1.35.04	1.35.04 - 1.36.01	1.36.01 - 1.36.53
Funzionario albanese	il f. aumenta la pressione: <i>Rispondi si, o no, ti prego</i> chiede se era presente corregge G. Kruja>Croce	il f. gli spiega che è accusato di corruzione; poi la prospettiva cambia e il f. punta il dito verso G. > <i>"In tempi di comunismo tu sei fucilato"</i>	smonta ogni pretesto di Gino: <i>"Economia albanese è morta"</i>	fa firmare una confessione a costo di lasciarlo libero però si tiene il passaporto di G. e lo copre con una mano <i>"In Albania siamo tutti senza passaporto"</i>
Gino	è sincero e conferma la sua presenza può chiedere anche Dott. Croce	ora l'inquadratura mostra di nuovo G. dalle spalle del f. G. chiede: <i>Io che cosa ho fatto</i> G. si afferra a un qualsiasi pretesto	G. fa di tutto per risolvere il suo problema, ma alla fine si arrende	all'inizio G. è disposto a collaborare, quando il f. gli nega il suo passaporto G. crolla moralmente
reazione	f. s'arrabbia quando G. menziona il nome del dottore	G. diventa sempre più nervoso e si giustifica	G. (con la testa inclinata) beve il caffè come atto simbolico come per accettare i termini del f.	G. è disperato
scopo	la correzione del f. ha lo scopo di dimostrare la sua superiorità	intimorire l'accusato per ottenere una confessione	collaborazione, uscire fuori dal suo dilemma	cancellare l'identità di G. affinché lui possa fuggire
risultato	G. cambia strategia	G. prende sempre più la posizione di difesa e prova in ogni modo di giustificare le sue azioni	G. si rassegna	G. ora è identico agli altri albanesi

Appendice 1: Protocollo di sequenza *Lamerica* 01.32.17 – 01.36.53



Appendice 2: costellazione dei personaggi in *Lamerica*³⁰²



Appendice 3: costellazione dei personaggi in *Into Paradiso*

³⁰² FRISCHMANN, Helga; PLAUTZ, Petra (2011) *Memoria e migrazione in Gianni Amelio "Lamerica" e Marco Tullio Giordana "Quando sei nato non puoi più nasconderti"* Innsbruck: Seminararbeit.

7. Bibliografia

AA.VV., (1999) *Gianni Amelio: le regole e il gioco*, a cura di Emanuela MARTINI, Lindau.

ALTMANN, R.(1989) *The Video Connection. Integrating Video into Language Teaching*. Boston, Houghton Mifflin.

AMBROSINI, Maurizio (2010) *Richiesti e respinti. L'immigrazione in Italia Come e perché*. Milano: Il Saggiatore.

AMELIO, Gianni; FOFI, Goffredo (1994) *Amelio secondo il cinema. Conversazione con Goffredo Fofi*. Roma: Donzinelli.

ANGELI, Franco (2011) *Fondazione Imsu: Diciassettesimo rapporto sulle migrazioni 2011*. Milano: Franco Angeli.

ALIBERTI, Giovanni (2008) *Carattere nazionale e identità italiana*. Roma: Nuova Cultura.

ASSMANN, Aleida (2006) *Einführung in die Kulturwissenschaft: Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*. Berlin: Erich Schmidt.

BAZIN, André (1999) *Che cosa è il cinema? Il film come opera d'arte e come mito nella riflessione di un maestro della critica*. Milano: Garzanti libri.

BAZIN, André (2011) *André Bazin and Italian Neorealism*. New York: Bloomsbury Publishing.

BENELLI, Elena (2010) "The "other" from another shore: Identity at sea in *Quando sei nato non puoi più nasconderti*." *From Terrone to Extracomunitario: New Manifestations of Racism in Contemporary Italian Cinema*. BULLARO, Grace Russo (a cura di). Leicester: Troubador Publishing: 219-239.

BERGHAHN, Daniela; STERNBERG, Claudia (2010) "Locating Migrant and Diasporic Cinema in Contemporary Europe." *European Cinema in Motion. Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*. BERGHAHN, Daniela; STERNBERG, Claudia (a cura di). Basingstoke: Palgrave Macmillan: 12-19.

BROWN, David (2007) "Ethnic Conflict and Civic Nationalism: A Model." *Identity Matters*. Ed. PEACOCK, James und Patricia THORNTON und INMAN Patrick. New York: Berghahn Books: 15-33.

CALVANESE, Ernesto (2011) *Media e immigrazione tra stereotipi e pregiudizi. La rappresentazione dello straniero nel racconto giornalistico*. Milano: Franco Angeli.

CELENTIN, P. (2007) "Applicazioni didattiche del video." *Vedere per capire e parlare*.

CARDONA, M. (a cura di) Torino: UTET Università: 27-51.

CINCINELLI, Sonia (2009) *I migranti nel cinema italiano*. Roma: Edizioni Kappa.

COHEN, Robin (2008) *Global Diasporas. An Introductio*. 2. Editino. London, New York, Routledge.

CORRADO, Andrea. (2013) *Cinema e autori sulle tracce delle migrazioni*. Roma: Ediesse.

DE SANTI, Gualtiero (2001) *Carlo Lizzani. Il rigore, l'impegno, l'attenzione ai fatti della storia, della cronaca e del costume nelle opere di un maestro del cinema*. Roma: Gremese Editore.

ESCOBAR, Roberto; PAINI Luigi (1999) *Gli anni '90 al cinema: dizionario dei grandi film*. Milan: Raffaello Cortina Editore.

EVERETT, Wendy (2009) "Lost in Transitinon? The European Road Movie, or a Genre 'Adrift in the Cosmos.'" *Literature Film Quarterly*. 37.3: 165-175.

FOUCAULT, Michel (1993) "Andere Räume" In: BARCK, Karl-Heinz u.a. (ed.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, 5. Aufl., Leipzig: 34-46.

FERRAROTTI, Franco (1998) *L'Italia tra storia e memoria: Appartenenza e identità*. Roma: Donzelli.

FRASCA, Giampiero (2001) *Road Movie – immaginario, genesi, struttura e forma del cinema americano on the road*. Torino: UTET libreria.

- FRATTER, I., (2000) "Video e didattica ITALS." *La formazione di base del docente di italiano per stranieri*. DOLCI, R; CELENTIN, P. (a cura di) Roma: Bonacci. 187-200.
- FRISCHMANN, Helga; PLAUTZ, Petra (2011) *Memoria e migrazione in Gianni Amelio "Lamerica" e Marco Tullio Giordana "Quando sei nato non puoi più nasconderti"* Innsbruck: Seminararbeit.
- GATTI, Sergio (2007) *Lamerica di Gianni Amelio*. Piacenza: Morpheo edizioni.
- GNISCI, Armando (2003) *Creolizzare l'Europa: Letteratura e migrazione*. Roma: Meltemi Editore.
- MARANGI, M. (2004) *Insegnare cinema: Lezioni di didattica multimediale*. Torino, UTET.
- METELMANN, Jörg (2013) "È giusto vivere così? Contemporary Melodramma and Migration" *The Cinemas of Italian Migration. European and transatlantic narratives*. SCHRADER, Sabine; WINKLER, Daniel (a cura di) Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, p. 247-255
- MONTESPERELLI, Paolo (2003) *La sociologia della memoria*. Roma-Bari: Laterza.
- LAMBERTI ZANARDI, Francesco (2005) "Il Venerdì di Repubblica" *La Repubblica* 6 Maggio: 9
- LETTIERI, Carmela. (2007) "Corsi e ricorsi storici nel film *Lamerica* di Gianni Amelio." *La forma del passato. Questioni di identità in opere letterarie e cinematografiche italiane a partire dagli ultimi anni Ottanta*. GOLA, Sabina; RORATO, Laura (a cura di). Bruxelles: Peter Lang. 319-328.
- GROB, Norbert, KLEIN, Thomas (2006) *Road Movies*. Mainz: Bender Verlag.
- HIGSON, Andrew (2005) The limiting imagination of national cinema. In: HJORT, Mette e Scott MACKENZIE (a cura di): *Cinema and Nation*. New York: Routledge.
- HALBWACHS, Maurice (2006) *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. [Nachdr.]. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 538. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- KEPSEK, Matthias (2010) *Fächer der schulischen Filmbildung: Deutsch, Englisch, Kunsterziehung und Geschichte*. München: Kopaed.
- MANDICH, Giuliana (1996) *Georg Simmel: sociologia dello spazio*, in: Quaderni del dipartimento di Ricerche Economiche e sociali. Sezione sociologia: Cagliari.
- NÄRE, Lena (2008) La comunità transnazionale dello Sri Lanka a Napoli. "In *Trent'anni dopo*, edited by Asher Colombo and Giuseppe Sciortino, 83-116. Bologna: Mulino.
- O'HEALY, Áine (2004) Lamerica. In: BERTELLINI, Giorgio (a cura di): *The Cinema of Italy*. London: Wallflower Press.
- PARATI, Graziella (2005) *Migration Italy: the art of talking back in a destination culture*. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press.
- PARVOPASSU, Clelia; VITUCCI, Anna (2010) "Cultura dal vivo: Per un apprendimento in chiave interculturale attraverso il cinema italiano" *Bollettino Itals* Anno VIII, n.35: 1-11.
- PEACOCK, James L.; Patricia M. THORNTON e Patrick B. INMAN, ed. (2007) *Identity Matters*. New York: Berghahn Books.
- PETTIGREW, Thomas (2007) "Social Identity Matters: Predicting Prejudice and Violence in Western Europe." *Identity Matters*. Ed. PEACOCK, James und Patricia THORNTON und INMAN Patrick. New York: Berghahn Books. 34-48
- PINNA, Michele (2000) *Le Ragioni dell'Identità: detti, luoghi, tempi, uomini e cose nell'epoca del riconoscimento*. Milano: Franco Angeli.
- PRANDI, Carlo (1993) Iniziazione. In: FILORAMO Giovanni (a cura di): *Dizionario delle religioni*. Torino: Einaudi: 377.
- PRAVADELLI, Veronica (2013) "Identity, Masculinity and Postcolonial Scenarios in Gianni Amelio's Lamerica (1994)." *The Cinemas of Italian Migration. European and transatlantic narratives*. SCHRADER, Sabine; WINKLER, Daniel (a cura di). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. 31-40.

RAIBLE, Wolfgang (1998) „Identität und Alterität.“ *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 110: 7-22.

RANDI, Paola (2011) conversazione con Paola Randi. In: MOSCA, Fabrizio (a cura di): *Into Paradiso, un film di Paola Randi*. Venezia: Acaba Produzioni e Cinecittà Luce. 1-16.

RANDI, Paola (2013) Interview with Paola Randi. In: CANTINI, Maristella (a cura di): *Italian Women Filmmakers and the Gendered Screen*. New York, Palgrave Macmillan, 2013. Print

RAMAZOTTI, Eros. “Un’emozione per sempre.“ By Eros Ramazotti, Adelio Cogliati, Claudio Guidetti e Maurizio Fabrizio. *Un’emozione per sempre*. BMG, 2003. CD.

ROBERTI, Bruno; SURIANI, Francesco (1994) Apocalypse now, conversazione con Gianni Amelio. In *Filmcritica* n.449

RODONÒ, Auroa (2013) “Migration Cinema in Germany and Italy.” *The Cinemas of Italian Migration. European and transatlantic narratives*. SCHRADER, Sabine; WINKLER, Daniel (a cura di). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. 171-200.

RONDOLINO Gianni; TOMASI Dario (2007) *Manuale del film: linguaggio, racconto, analisi*. Torino: UTET Università

SCHRADER, Sabine; WINKLER, Daniel (2013) “The Cinemas of Italian Migration: From „Il cammino della speranza“ (1950) to „Into Paradiso“ (2010).” *The Cinemas of Italian Migration. European and transatlantic narratives*. SCHRADER, Sabine; WINKLER, Daniel (a cura di). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. 1-18.

SCALZO, Domenico (2001) *Gianni Amelio: un posto al cinema*. Torino: Lindau.

SPINELLI, B. (2006) *Attraverso il video. Imparare ad imparare con gli audiovisivi*, Venezia: Cafoscarina.

STELLA, Gian Antonio (2002) *L’orda. Quando gli albanesi eravamo noi*. Milano: Rizzoli.

SONTAG, Susan (2003) *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador.

VITTI, Antonio (1996) “Albanitaliamerica: viaggio come sordo sogno in Lamerica di Gianni Amelio” *Italica Vol. 73*: 248-261.

VIGEVANI JARACH, Vera (2011) “Lager e torture, le due storie di Vera “militante della Memoria.” *Corriere della Sera*. DE BECHIS, Marco (a cura di):. Il rumore della memoria. 16/01/2014

WELSCH, Wolfgang (1995) “Transkulturalität. Zur veränderten Verfasstheit heutiger Kulturen” In: *Zeitschrift für Kulturaustausch 1*, p. 18

WINKLER, Daniel (2007) *Transit Marseille. Filmgeschichte einer Mittelmeermetropole*. Bielefeld: Transkript Verlag.

WINOKUR (1996) Mark. *American Laughter: Immigrants, Ethnicity, and 1930s Hollywood Film Comedy*. New York: St Martin’s Press.

WOOD, P. Mary (2005) *Italian Cinema*. New York: Bloomsbury Academic WONG, Cindy; MCDONOGH Gary (2001) In: Pearson Roberta E. / Simpson Philip: *Critical Dictionary Of Film And Television Theory*. London/ New York. Routledge. 226–231.

ZAGARRIO, Vito (2001) *Cinema italiano anni Novanta*. Roma: Marsiglio.

ZHANG, Gaoheng (2013) “Comedy film and immigration to Italy: Reading masculinity, hybridity, and satire in *Lezioni di Cioccolato* (2007), *Questa notte è ancora nostra* (2008) and *Into Paradiso* (2010)” *The Cinemas of Italian Migration: European and Transatlantic Narratives*. SCHRADER, Sabine; WINKLER, Daniel (a cura di). Newcastle: Cambridge Scholars Publisher. 263-280.

Siti internet

CAMINATI, Luca. [n.d.] “The return of history: Gianni Amelio's Lamerica, memory, and national identity”. *Italica*. FindArticles.com. 1 Agosto 2013.

http://findarticles.com/p/articles/mi_hb1432/is_3-4_83/ai_n29348304/.

CAPUSSOTTI, Enrica. [n.d.] “Ai confini del mondo ... dentro l'Occidente. Ascolta l'intervento di Enrica Capussotti durante il festival. http://www.tekfestival.it/2006/enrica_capussotti.php, 29.5.2014).

COVASCHI, Arian. (2012) “EFP” 9 Settembre 2014

<http://www.efpfanfic.net/viewstory.php?sid=1391199>

D'AGOSTINI, Paolo (2005) “La Repubblica” 22 Agosto 2013.

http://www.repubblica.it/2005/e/sezioni/spettacoli_e_cultura/cinema/recensioni/nascon/nascon/nascon.html?ref=search

D'AMBROSIO, Antonella (2011) “Gothicnetwork” 10 Novembre 2014.

<http://www.gothicnetwork.org/articoli/paradiso-paola-randi-chiraptofobia>

D'IPPONA, Agostino (354 – 430) “aforisticamente.com” 15 Novembre 2014.

<http://aforisticamente.com/2014/06/28/250-frasi-citazioni-e-aforismi-sul-viaggio-i-viaggiatori-e-il-viaggiare/>

FRANCALACCI, Nadia (2013) “Panorama.” 7 Ottobre 2014.

<http://www.panorama.it/news/marco-ventura-profeta-di-ventura/immigrati-clandestini-lampedusa/>

HASAN, Fadi; MINALE, Luigi (2010) “quattrogatti.ino” 15 Agosto 2014

<http://quattrogatti.info/n/index.php/video/item/167-immigrazione-risorsminaccia>

LEONE, Barbara (2014) “studenti.it” 2 Settembre 2014

<http://www.studenti.it/materie/italiano/tema-svolto-immigrazione.php>

MARCELLI, Fabio (2013) “Il Fatto Quotidiano.” 14 Marzo 2014

<http://www.ilfattoquotidiano.it/2013/10/28/immigrazione-e-asilo-italiani-senza-memoria/758614/>

RUOTOLO, Guido (2014) “La Stampa.” 7 Ottobre 2014.

<http://www.lastampa.it/2014/08/20/italia/cronache/immigrazione-no-dellue-allitalia-mare-nostrum-problema-vostro-5TL7z0UvMkN9PuhSqJKqCI/pagina.html>

VIVIANO, Francesco (2009) “La Repubblica” 15 Agosto 2014

<http://video.repubblica.it/copertina/i-disperati-del-mare/31210/31702>

Lehrplan der Allgemeinbildenden Höheren Schule- Oberstufe, Ergänzungen 2004:

Allgemeines Bildungsziel, 3. Leitvorstellungen In: DIENDORFER, Gertraud, ECKER Irene, PICHLER, Herber, TANZER, Gerhard (2010) *Migration – ein Thema im Unterricht*.

„Demokratiezentrum.org“ 15 Agosto 2014

http://www.demokratiezentrum.org/fileadmin/media/pdf/MoT/Materialien/02_Ecker_Lehrplanbindung.pdf

7. Filmografia:

Lamerica, Gianni Amelio, 1994.

Quando sei nato non puoi più nasconderti, Marco Tullio Giordana, 2005.

Into Paradiso, Paola Randi, 2010.

8. Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides statt durch meine eigenhändige Unterschrift, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel verwendet habe. Alle Stellen, die wörtlich oder inhaltlich den angegebenen Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht.

Die vorliegende Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form noch nicht als Magister-/Master-/Diplomarbeit/Dissertation eingereicht.

Ort, Datum

Unterschrift

