



NUOVOMONDO: UN SOGNO AD OCCHI APERTI
STORIE DI EMIGRAZIONE NEL FILM DI EMANUELE CRIALESE

di
Francesco Pellegrino

Strada mia abbandunata, mo te lassu
chiagnennu me ne vaju le vie vie.
O quanti passi che da tia m'arrassu,
tante funtane faru l'uocchie mie.
Nun so' funtane, no, ma fele e tassu,
tassu che m'entassau la vita mia.
Io partu pe' l'America luntana,
nun sacciu adduje me porta la fortuna¹.
Anonimo, *Chiantu de l'emigranti*

Ti lassu Sicilia bedda mia
Iu parru sulu la lingua to,
e partu e vaju assai luntanu
unni si parra sulu amiricanu².
F. Trincale, *Sicilia a Brooklyn*, in *Lettera al papà lontano*

Semo arivati qui in una città che si chiama Nuova iorca ed
è più grande di tutta la Siggilia che fa spavento tanta è la
popolazione nelle strate. Uno si perde. Ma cci sono molti
nostri paesani che pare di essere a Rabato e si fa tanto di
cuore sentendo il nostro linguaggio
L. Capuana, *Gli "Americani" di Ràbbato*

L'emigrazione italiana è sempre rimasta una tematica marginale del nostro cinema, almeno fin dai tempi de *L'emigrante* di Ermete Zacconi del 1915. In generale, il cinema italiano – come del resto quello americano³ – non ha colto

¹ Strada mia abbandunata, ora ti lascio / piangendo me ne vado lungo le strade. / Oh, quanti passi da te m'allontano / tante fontane fanno i miei occhi. / Non sono fontane, no, ma fiele e veleno / veleno che m'ha avvelenato la vita / Io parto per l'America lontana, / non so dove mi porta la fortuna.

² Ti lascio mia bella Sicilia / Io parlo solo la tua lingua / e parto e vado molto lontano / dove si parla solo l'americano.

³ Il cinema americano ha spesso raffigurato l'emigrazione italiana in maniera deficitaria. La creazione di stereotipi negativi sui nostri emigranti, sui loro presunti caratteri identitari e sul dif-

pienamente la drammaticità e la complessità del fenomeno migratorio: «La storia di un destino di fame e miseria a cui ci si ribella, del trauma e del dolore per la rescissione del cordone ombelicale con la madrepatria, dell'epopea collettiva del "cammino della speranza" verso la Terra promessa e del senso della rinascita, del lungo e sofferto processo di integrazione e delle diverse vie del successo, della perdita, conservazione e riconquista della memoria e della ricerca delle radici è comunque ben scandita e racchiusa, quasi con un andamento circolare, con motivi ricorrenti e perfettamente coesi, nei cent'anni di storia del cinema appena celebrati [...]. Se invece guardiamo al cinema italiano e alla sua capacità di rappresentare gli emigrati, e in particolare gli emigrati verso gli Stati Uniti, ci si accorge che il rapporto di forze non è paritetico, né sul piano quantitativo né qualitativo e che, nel corso del tempo, le prospettive e i modi di rappresentazione sono molto variati, senza peraltro che in nessun film si riesca mai a cogliere, da nessun punto di vista, la dimensione e la drammaticità del fenomeno»⁴.

Ancora oggi l'emigrazione italiana non trova molto spazio nella produzione cinematografica del nostro paese. La figura dell'emigrato ha assunto un ruolo secondario, quasi fosse un fenomeno residuale di altre ere, e l'esperienza emigratoria, pur non essendo un tabù, resta comunque un argomento marginale e difficile da raccontare⁵. Tuttavia, è possibile selezionare alcune opere cinematografiche capaci di cogliere in maniera realistica diverse sfaccettature dell'esodo italiano⁶.

ficile processo di americanizzazione va fatta risalire all'epoca del muto con i film di Edwin S. Porter e David Wark Griffith. Queste opere ritraevano i nostri connazionali come individui arretrati e violenti, segnati da modelli culturali basati sull'omertà e sui legami di sangue. Successivamente, a partire dagli anni Trenta, grazie ai *gangster movies* – come *Scarface* di Howard Hawks (1932) e *Public enemy* di William Wellman (1932) – si è cristallizzato nell'immaginario collettivo statunitense lo stereotipo dell'italiano delinquente e malavitoso. Oggi, però, la rappresentazione degli italo-americani è migliorata. Questi non condividono più modelli culturali "primitivi" e non sono più percepiti soltanto come membri di organizzazioni malavitose. Lo sguardo, infatti, si è allargato e un maggiore realismo ha contrassegnato la descrizione dei figli degli immigrati di «*Little Italy*». Paradossalmente, si deve attribuire a *Il padrino-parte II* di Francis Ford Coppola (1974), film che più di altri ha contribuito a consolidare alcuni stereotipi negativi sui nostri connazionali, una delle migliori ricostruzioni cinematografiche del quartiere italiano di New York.

⁴ G.P. Brunetta, *Emigranti nel cinema italiano e americano*, in *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze*, cur. P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, Roma, Donzelli, 2009, pp. 496-497.

⁵ G.P. Brunetta, *Emigranti nel cinema italiano e americano* cit.

⁶ *Fuga in Francia* di Mario Soldati (1948), *Il cammino della speranza* di Pietro Germi (1950), *La ragazza in vetrina* di Luciano Emmer (1960), *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti (1960), *Bello onesto emigrato in Australia sposerebbe compaesana illibata* di Luigi Zampa (1971), *Good morning Babilonia* (1987) di Paolo e Vittorio Taviani, *Lamerica* (1994) – che

Nuovomondo di Emanuele Crialese – che già aveva trattato la tematica emigratoria nel suo primo divertente lungometraggio *Once we were strangers* (1997) – si iscrive a pieno diritto, tra i film di più recente produzione, in questa lista. La qualità del film è indubbia e il successo di critica e pubblico, la nomination agli Academy Award del 2007, come miglior film straniero, e il «Leone d'Argento Rivelazione», un premio istituito *ad hoc* dalla giuria, al 63° Festival di Venezia, lo testimoniano.

La matrice realista si palesa nello sguardo cinematografico attento, capace di cogliere particolari significativi, e nella ricostruzione, storicamente accurata, degli ambienti entro cui si muovono i vari personaggi. A volte, però, ci si imbatte in un'eccessiva tensione estetizzante alla ricerca continua della perfezione stilistica, che risulta estraniante e non consente allo spettatore una completa connessione empatica con i protagonisti. Questa sovrabbondante ricerca estetica, se in molti casi riesce a sottolineare alcuni momenti salienti del racconto, in altri produce una de-drammatizzazione di alcuni elementi filmici che vengono così percepiti con distacco e freddezza. Nel complesso, comunque, il film, anche dove la ricostruzione storica è più deficitaria (come, ad esempio, nell'analisi monocausale delle condizioni oggettive che spingono a migrare) e la tensione estetica protende verso un'interpretazione stereotipata (si pensi alla carenza morale del funzionario di dogana nel porto di Palermo o all'immagine convenzionale dei nostri emigranti, rappresentati esclusivamente come persone perbene, o alla visione statica, priva di sfaccettature, della società americana), offre utili spunti di riflessione sull'emigrazione italiana verso gli Stati Uniti tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo.

La struttura narrativa del film si dipana lungo tre atti (partenza, viaggio, arrivo), nel corso dei quali si fa luce su alcune caratteristiche della grande emigrazione transoceanica in età liberale e, per analogia, su alcuni aspetti generali del fenomeno migratorio.

1. *Una difficile decisione...*

Il primo atto è ambientato nella Sicilia rurale d'inizio Novecento, in particolare nelle campagne di Petralia Sottana in provincia di Palermo, dove povertà, ignoranza e superstizione sono predominanti. Crialese riesce ad esprimere questa condizione sociale attraverso immagini di grande impatto realistico: la bella panoramica iniziale della terra brulla e pietrosa su cui camminano Salvatore Mancuso (Vincenzo Amato) e suo figlio Angelo (Francesco Casisa) per

trasfigura il sogno americano dei nostri connazionali nel sogno italiano degli immigrati albanesi – e *Così ridevano* (1998) di Gianni Amelio, sono solo alcuni di questi film.

raggiungere la croce, sotto cui attendere un segno rivelatore che li aiuti a decidere⁷; l'inquadratura ravvicinata dei piedi scalzi, dei vestiti logori e delle mani segnate dalla fatica dei protagonisti; un uso sapiente del dialetto; e la scena di Fortunata (Aurora Quattrocchi), l'anziana madre di Salvatore, che pratica un aborto strappando dal ventre di una giovane donna una serpe.

Allo stesso modo il regista, grazie all'impiego di immagini oniriche, riesce a comunicare visivamente le speranze dei personaggi e la loro percezione soggettiva dell'America, intesa come terra d'abbondanza, di ricchezza e prosperità. Visioni particolarmente significative sono quelle di Salvatore che, prima osserva alcuni contadini muoversi con ritmo accelerato mentre trasportano olive e carote giganti, e poi, quando si auto-seppellisce per convincere l'anziana madre a partire, vede cadere dall'albero alcune monete che ne ricoprono il volto.

Crialese, dunque, mostra le due componenti essenziali di ogni fenomeno migratorio: 1) la componente strutturale, cioè quel complesso di stimoli esterni e quelle strutture sociali oggettive che spingono gli individui ad intraprendere il viaggio (povertà, miseria, mancanza di possibilità future); 2) la componente soggettiva, o «coefficiente umanistico»⁸, composta, invece, dalle definizioni della realtà di origine (povera e senza futuro) e di approdo (ricca e opulenta) formulate dai migranti.

Interessante è anche la funzione di *incipit*, di avvio dell'esperienza emigratoria, svolta dalle cartoline di propaganda, su cui sono ritratte galline giganti, cipolle sproporzionate e abeti adornati con monete enormi. Queste foto, attese da Salvatore e Angelo ai piedi della croce e portate loro dal secondogenito Pietro (Filippo Pupillo), contrastano con il paesaggio poco ospitale e l'aspetto estremamente dimesso dei nostri protagonisti, evidenziando così la distanza tra la *Merica*, terra di speranza, ricca e prosperosa, e la Sicilia d'inizio Novecento, patria degradata, depressa e ostile. Gian Antonio Stella esprime chiaramente le condizioni di povertà del Meridione d'Italia quando descrive la miseria di Africo, un piccolo paese calabrese, che per analogia può essere riferita all'entroterra siciliano preso in esame dal film: «Per non parlare del Sud. La cui povertà, abissale nell'Ottocento, sarebbe arrivata nel secolo scorso perfino ad accentuar-

⁷ Salvatore, una volta giunto sotto la croce, afferma: «Qua siamo. Vi abbiamo portato le pietre. Vi volevamo chiedere una cosa. Che dobbiamo fare? Dobbiamo partire o dobbiamo rimanere qua? Dacci un segno! Un segno! Noi aspettiamo qua. Chi se ne va!».

⁸ Il concetto di "coefficiente umanistico" – formulato per la prima volta in F. Znaniecki, *Wstep do socjologii*, PWN, Warszawa 1988 – è da monito alla ricerca sociale per non limitarsi all'osservazione diretta dei fatti, ma riprodurre anche l'esperienza degli attori sociali interessati, ovvero di coloro che costruiscono tali fatti. Cfr., F. Znaniecki, *Saggio sull'antagonismo sociale. Familiarità ed estraneità*, cur. G.J. Kaczynski, Roma, Armando, 2008.

si. Lo dimostra la lettera disperata inviata nel 1928 al piemontese meridionalista Umberto Zanotti Bianco dall'arciprete di Africo: "Vivono in vere tane di circa 8 o 10 metri quadrati di area, albergano e dormono quasi insieme, i genitori, i figli, il maiale, delle pecore, delle galline ed altre bestioline innominabili!... L'igiene, com'è immaginabile, non la conobbero mai"⁹.

Già dagli anni ottanta dell'Ottocento, in mancanza di una precisa disciplina legislativa, una fitta rete di agenti e subagenti, non sempre di spiccata moralità, si aggiravano per la penisola con cartoline di propaganda e opuscoli informativi per pubblicizzare, presso i ceti popolari incolti, le possibilità offerte dal nuovo mondo. Con la legge del 31 gennaio 1901 n. 23, che rappresentò il primo tentativo organico di regolamentazione giuridica del fenomeno migratorio e istituì il Commissariato generale per l'emigrazione e tutta una serie di disposizioni a tutela degli emigranti, fu introdotta una severa normativa del ruolo e dell'attività degli intermediari d'emigrazione. Nel film la figura dell'agente è assente. I Mancuso ricevono le cartoline dalla ragazza che si affida a Fortunata per abortire. Questo episodio – unito alla figura di Zù Pe (il ricco pastore che offre ai Mancuso i vestiti per il viaggio in cambio del loro bestiame), a quella del prete (che consegna ai nostri protagonisti due giovani donne da condurre negli Stati Uniti) e al fatto che il fratello di Salvatore sia emigrato negli Stati Uniti alcuni anni prima – ci porta a presumere l'esistenza di un'articolata rete sociale d'emigrazione. Fu proprio questo complesso di legami sociali, strutturato sia a livello familiare che a livello comunitario, a costituire storicamente la rete di comunicazione su cui circolavano le informazioni, principalmente sulle opportunità lavorative, che favorirono le partenze.

«Dunque, man mano che si strutturano le catene e le reti migratorie, l'agente di emigrazione cessa di essere l'unica fonte di informazione sull'America – di certo non è più quella maggiormente attendibile – e la sua tradizionale forma di pubblicità va progressivamente perdendo di importanza: nell'ultimo decennio dell'Ottocento e ancor più all'inizio del nuovo secolo, quando l'emigrazione è ormai divenuta un fenomeno di massa e in molte zone d'Italia non c'è quasi famiglia che non abbia un congiunto al di fuori dei confini nazionali, i racconti diretti risultano assai più credibili rispetto ai suggestivi manifesti colorati, e i dollari, giunti in Italia insieme alle lettere, più convincenti delle favole degli agenti. Inoltre, la scelta migratoria è ormai divenuta più consapevole: nella maggior parte dei casi chi espatria sa già dove dirigersi e chiede all'intermediario soltanto un aiuto per le pratiche burocratiche e amministrative da svolgere»¹⁰.

⁹ G. A. Stella, *L'Orda. Quando gli albanesi eravamo noi*, Milano, Bur Rizzoli, 2010, p. 76.

¹⁰ A. Martellini, *Il commercio dell'emigrazione: intermediari e agenti*, in *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze* cit, p. 299.

L'unico membro della famiglia che cerca di opporsi al progetto migratorio di Salvatore è l'anziana madre. Fortunata, infatti, ordina a Pietro di distruggere le cartoline e rimane inerte, con un'espressione di sconforto, quando il figlio e i nipoti partono per scambiare gli animali con i vestiti necessari per il viaggio. Al rientro si fa trovare serrata in casa, determinata a non partire. Salvatore, a questo punto, decide di seppellirsi in segno di protesta accanto all'abitazione¹¹. Questo comportamento farà comprendere alla donna le necessità del figlio, tanto che sarà lei stessa a dissepellirlo informandolo di aver cambiato idea. Molto intensa è la scena onirica in cui l'anziana donna, un attimo prima di partire, immagina di parlare con entrambi i suoi figli e comunica loro la sua intenzione di accompagnare Salvatore nella stessa terra che ha accolto in precedenza il primogenito, di cui da anni non arrivano più notizie¹². Fortunata è la personificazione della società rurale del periodo, delle sue superstizioni (le animelle di cui parla quando cerca di convincere il figlio a non intraprendere l'attraversata oceanica), della sua cultura (la scena della "serpe") e di quella forma di religiosità popolare tipica del mondo contadino – una sorta di sincretismo religioso tra elementi cristiani, magia e religiosità pagana – che tanto peserà sulla testa dei nostri connazionali nelle società d'accoglienza, soprattutto protestanti.

È da rilevare, inoltre, la grande capacità dell'occhio cinematografico di cogliere la dignità dei nostri protagonisti quando decidono di scambiare i loro pochi averi con vestiti e scarpe, fin a quel momento mai utilizzati sul suolo siciliano, così da presentarsi nel nuovo mondo come persone perbene. Particolarmente pregnanti sono i primi piani di Salvatore e dei suoi due figli con i nuovi cappelli. Criaiese ritrae in questo modo il sogno americano dei nostri protagonisti, il loro senso di riscatto sociale e la speranza di una possibile emancipazione nella nuova terra¹³. Salvatore stesso, preoccupato per le sorti dei nuovi indumenti, rimprovera i figli che si azzuffano affermando: «ora come ci andiamo in America, con i vestiti rovinati? [...] in America dobbiamo andarci vestiti da principi».

¹¹ Salvatore mentre scava il fosso afferma contrariato: «Dobbiamo restare qui? Dobbiamo morire qui? Bella vita che facciamo! Pensa che ho paura. Pensa che ho paura! E rimaniamo qui». Questo stratagemma porterà infine l'anziana donna a decidere di intraprendere il viaggio con i suoi familiari.

¹² «Primogenito: Mamma, dove vai? / Fortunata: A cercare te, rinnegato, che tuo fratello non vive più / Salvatore: Mi lasciasti qui da solo, anch'io voglio vedere la nuova terra! / Primogenito: Poverino, non può venire con me? / Fortunata: Te lo sto portando».

¹³ Il sogno americano è perfettamente incarnato nelle parole dello Zù Pe quando, a proposito del fratello di Salvatore emigrato qualche anno prima negli Stati Uniti, afferma: «Tuo fratello potrebbe essere diventato una persona importante e potrebbe aver cambiato nome. Solo la faccia non si può cambiare. Siete identici. Scommetto che appena arrivi ti scambiano per lui e magari ti trattano pure come un re».

1.1. ...Partire!

L'emigrazione italiana negli Stati Uniti divenne numericamente cospicua a partire dagli anni ottanta dell'Ottocento, quando giunse un numero ingente di immigrati di origine contadina. In precedenza, la presenza dei nostri connazionali si era attestata intorno a poche migliaia di individui e contava tra le sue fila prevalentemente due classi sociali: quella più elevata, composta da rifugiati politici risorgimentali, artigiani, artisti, letterati e pochi commercianti; quella più modesta, formata da venditori ambulanti, artisti di strada, girovaghi, suonatori d'organo, figurinai¹⁴ e battibirba¹⁵ di origine contadina¹⁶. Questi soggetti costituiscono l'avanguardia della nostra emigrazione in terra statunitense, sedimentarono una mentalità migratoria – in realtà già presente in alcune zone della penisola fin dal Medioevo – basata sull'idea della mobilità come risorsa per sfuggire alla povertà e, di certo, parteciparono a promuovere e a organizzare l'esodo contadino della fine del XIX secolo. Per ciò che concerne il periodo storico in cui è ambientato il film, le statistiche parlano di 80.000 italiani arrivati tra il 1876 e il 1900 e di circa tre milioni e mezzo di persone, per lo più di origine contadina e provenienti dal Sud Italia, tra il 1900 e il 1915. Benché tutte le regioni italiane fossero rappresentate, i quattro quinti degli immigrati italiani provenivano dal Mezzogiorno¹⁷. Dal 1880 al 1915 gli Stati Uniti esercitarono una debole attrazione sull'area settentrionale del nostro paese. Gli italiani del Nord preferirono dirigersi verso l'America Latina, in particolare verso Argentina e Brasile, attratti dalle agevolazioni elargite dai governi sudamericani e dalle alte possibilità di guadagno nei latifondi. Solo quando iniziarono a circolare le prime notizie sulle deprecabili condizioni di vita dei nostri connazionali in terra sudamericana, i settentrionali cominciarono a dirigersi verso il Nord America. I meridionali, invece, fin dal 1880 sbarcarono in numero sempre crescente in terra statunitense, tanto da portare la storiografia a parlare di meridionalizzazione dei flussi migratori. A sostegno di questa tesi è sufficiente ricordare che, alla fi-

¹⁴ Costruttori e venditori ambulanti di statuette che ritraevano prevalentemente personaggi e situazioni a carattere sacro.

¹⁵ Agli inizi del Settecento i "birbanti" erano mendicanti liguri muniti di lettere patenti rilasciate dal Magistrato con il compito di raccogliere fondi per il riscatto dei sudditi catturati dai pirati nordafricani. Con il passare del tempo le patenti furono oggetto di commercio da parte degli incettatori e molte vennero falsificate, estendendo le motivazioni ad altre gravi sciagure. Così la pratica si diffuse in molte zone d'Italia e divenne a tutti gli effetti un particolare tipo di truffa perpetuata da questi mendicanti "patentati" per raccogliere fondi a scopi di lucro.

¹⁶ C.A. Dondero, *L'Italia negli Stati Uniti e in California*, in *Italoamericana. Storia e letteratura degli italiani negli Stati Uniti 1776-1880*, cur. F. Durante, Milano, Mondadori, 2001.

¹⁷ R.J. Vecoli, *Negli Stati Uniti*, in *Storia dell'emigrazione italiana. Arrivi*, cur. P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, Roma, Donzelli, 2009.

ne degli anni ottanta dell'Ottocento, gli arrivi settentrionali superarono appena le 2.000 unità, mentre circa 30.000 furono i meridionali e solo nel 1906 attraversarono l'Atlantico oltre 80.000 campani e quasi 120.000 siciliani¹⁸.

La maggior parte degli emigranti erano giovani maschi in età lavorativa che vivevano in patria condizioni di povertà, ma, nonostante tutto, capaci di affrontare le spese per il viaggio. Avevano per lo più origine contadina, anche se era presente una minoranza di artigiani, di mercanti e di lavoratori proto-industriali. Alcuni di loro possedevano bassi livelli d'istruzione, ma la maggioranza era analfabeta. Si trattava più che altro di immigrati temporanei¹⁹, anche se molti decisero di stabilirsi all'estero in maniera definitiva. Attraversavano l'oceano per lo più in gruppi di paesani e parenti, con lo scopo di rientrare in Italia dopo qualche tempo con le somme di denaro necessarie ad estinguere i debiti contratti e acquistare un pezzo di terra²⁰. Le donne emigravano prevalentemente per ricongiungersi ai mariti partiti in precedenza. Questa condizione ha portato a sottovalutare la reale entità dell'emigrazione femminile. Infatti, a partire dagli anni novanta dell'Ottocento, le donne emigrarono negli Stati Uniti in numero sempre crescente e la loro presenza passò dal 21,1% della fine del XIX secolo, al 30,6% nei primi venti anni del XX secolo, fino a raggiungere il 40% tra il 1923 e il 1930²¹. Questa esperienza migratoria produsse, quindi, un graduale incremento dell'autonomia personale e una forte emancipazione dalla cultura arcaica delle famiglie²².

Concause dell'esodo meridionale – oltre ad alcune caratteristiche tipiche della società rurale dell'epoca quali la diffusione di una cultura della mobilità, la flessibilità lavorativa e le valutazioni economiche di ogni singola unità familiare – furono: le gravi condizioni di povertà in cui versava la popolazione contadina durante la crisi agraria di fine Ottocento; l'eccessiva frammentazione della proprietà terriera dovuta soprattutto all'abolizione del maggiorascato; la crescente pressione demografica, produttiva di un *surplus* di manodopera che trovò il suo sbocco naturale sul mercato internazionale del lavoro; la mancata

¹⁸ A. De Clementi, *La «grande emigrazione»: dalle origini alla chiusura degli sbocchi americani*, in *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze* cit.

¹⁹ È stato calcolato che circa la metà dei nostri emigranti, dopo un periodo più o meno lungo di permanenza all'estero, decise di rientrare definitivamente in Italia.

²⁰ R.J. Vecoli, *Negli Stati Uniti* cit., in cui si legge a p. 56: «Molti aspetti caratteristici dell'immigrazione italiana negli USA – disinteresse a imparare l'inglese, lento tasso di naturalizzazione, resistenza all'assimilazione – possono essere compresi se ricondotti alla mentalità propria dell'emigrazione temporanea».

²¹ M. Livi Bacci, *L'immigrazione e l'assimilazione degli italiani negli Stati Uniti. Secondo le statistiche demografiche americane*, Milano, Giuffrè, 1961.

²² B. Bianchi, *Lavoro ed emigrazione femminile*, in *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze* cit.

mercantilizzazione del lavoro domestico; l'unificazione del mercato interno con l'abolizione dei dazi regionali; l'avvio stentato dei processi di meccanizzazione e modernizzazione; l'incremento della pressione fiscale «che, tra 1885 e 1887, fece dilagare gli espropri con una virulenza sconosciuta al Nord. A spingere i meridionali a imbarcarsi per l'America non sarebbero stati dunque i moti sussultori del mercato, bensì un'insolvenza debitoria che aveva nello stato la controparte più esosa»²³.

In questo umile contesto l'emigrazione venne percepita come una risorsa, anche per coloro che rimanevano in patria a beneficiare delle rimesse. Testimone di questa prospettiva è il prete che, invitando gli emigranti e i loro parenti a sorridere, afferma: «Lo volete capire che questi che partono sono come semi che si vanno a piantare in una terra più fertile. Questi sono il futuro nostro». Subito dopo la famiglia Mancuso, prese in consegna le due giovani donne, parte su di un carro alla volta del porto di Palermo e, da lì, verso il nuovo mondo.

La visione della povera carovana che lentamente si allontana su strade di campagna non asfaltate sottolinea drammaticamente il distacco definitivo dalla comunità natia. Questa immagine, di rimando, richiama alla mente quella dimensione antropologica della partenza come «equivalente critico della morte²⁴», in cui si realizza una rottura dolorosa del flusso degli affetti e dei riferimenti culturali e simbolici. Il viaggio è diretto verso un ignoto angosciante che terrorizza per il distacco dai familiari e dalla comunità di appartenenza e per la «consapevolezza di sentirsi proiettati in un altrove spaziale, ma anche temporale, mentale, culturale²⁵». Sentimenti di nostalgia e sensazioni di smarrimento e sconforto, oltre alle già citate funzioni delle catene sociali d'emigrazione, contribuiscono a spiegare il campanilismo delle comunità italiane all'estero, in cui si cercava di ricreare la società d'origine con tutte le sue valenze sentimentali e valoriali. Questo legame ancestrale con la terra natia è simboleggiato da Pietro che, al momento della partenza, estrae un piccolo sasso dal muro di casa, lo bacia e lo porta con sé in viaggio: insomma, l'equivalente filmico del fazzoletto di terra portato dai nostri connazionali nelle società d'accoglienza.

Il primo atto si conclude con l'arrivo dei Mancuso e delle due giovani donne al porto di Palermo. I nostri protagonisti indossano subito le scarpe, segnan-

²³ A. De Clementi, *La «grande emigrazione»: dalle origini alla chiusura degli sbocchi americani* cit., p. 201. Si veda anche G.A. Stella, *L'Orda* cit., p. 116, in cui si legge: «Che aria tirasse dopo (*l'Unità d'Italia*), lo spiega Enrico Panirossi, un settentrionale sceso nel Mezzogiorno come ufficiale dei carabinieri, autore di *Studio amministrativo, politico ed economia pubblica*: Lungo i cinque anni della liberazione si triplicarono addirittura le imposte, ma la terra non triplicò i suoi frutti e il suo valore».

²⁴ E. De Martino, *Morte e pianto rituale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975, p. 78.

²⁵ V. Teti, *Il paese e l'ombra*, Cosenza, Edizioni Periferia, 1989, p. 33.

do così il passaggio dal mondo rurale a quello urbano. Crialese, inoltre, consegna allo spettatore lo stato di ansia e di confusione dei personaggi, impauriti dal vociare del mercato e dalla confusione cittadina, mediante l'accelerazione delle immagini.

Genova, Napoli e Palermo furono i più importanti porti italiani di emigrazione, anche se molti connazionali, in prevalenza settentrionali, preferirono imbarcarsi dai porti francesi (Marsiglia, Le Havre), tedeschi (Brema e Amburgo) e inglesi (Liverpool), più moderni e attrezzati di quelli italiani. Genova fu il porto con maggiore traffico, ma con la meridionalizzazione dei flussi emigratori soprattutto verso gli Stati Uniti, Napoli, Palermo e, in misura minore, Messina incrementarono notevolmente il loro traffico. Le strutture dei porti italiani erano del tutto inadeguate e fatiscenti. Quasi nulla venne fatto per potenziare gli impianti esistenti e, anche dopo la legge del 1901, gli emigranti non poterono fare affidamento su alcuna forma di assistenza statale. Erano previste, inoltre, diverse norme giuridiche dirette a regolamentare le attività dei ricoveri statali e delle locande di accoglienza, ma non trovarono mai applicazione pratica. Le locande autorizzate erano poche, mal funzionanti, scarsamente controllate dall'autorità pubblica e con un alto livello di degrado al loro interno. Le uniche strutture realizzate furono quelle adibite ai controlli igienici e sanitari. Una volta espletati i quali agli emigranti non restava altro che attendere l'imbarco sulle banchine, spesso sprovviste di strutture di accoglienza e riparo²⁶.

Il film, da questo punto di vista, coglie con una certa verosimiglianza il contesto dell'epoca. Tutti i personaggi vengono sottoposti ad una poco accurata visita medica. Compiute le operazioni sanitarie e amministrative si trovano, infine, a condividere la banchina del porto con una moltitudine dinamica di persone. Il regista consente allo spettatore di entrare nella folla di emigranti e osservarne le molteplici attività, compresa quella del commercio ambulante (c'è chi vende l'aglio, chi le arance o i peperoncini e chi le immagini sacre). Proprio questa attività economica, soprattutto nei periodi precedenti alla grande emigrazione transoceanica, fu una delle professioni di maggiore diffusione tra i nostri connazionali all'estero.

²⁶ A. Molinari, *Porti, trasporti, compagnie*, in *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze* cit. In questo brano si legge che nel 1907, nel porto di Palermo, su iniziativa di un gruppo di commercianti e professionisti della città, venne aperta la Casa dell'emigrante. Il ricovero fu posto sotto il controllo del Commissariato generale dell'emigrazione, il quale, però, non contribuiva alle spese di gestione. Sebbene le condizioni di degrado non erano eccessivamente preoccupanti, il ricovero palermitano assomigliava più ad una caserma in cui gli emigranti venivano sottoposti a visita medica e, una volta verificate le generalità, era distribuito loro un numero che corrispondeva a quello del letto assegnato nella camerata.

Degno di attenzione è anche il momento della foto quando, per la prima volta, i Mancuso incontrano Lucy (Charlotte Gainsbourg), una nobildonna inglese caduta in disgrazia e disperatamente alla ricerca di un matrimonio che le consenta di entrare negli Stati Uniti. Fin da questo primo incontro si evidenzia la distanza valoriale, culturale ed estetica tra lo stile anglosassone della giovane donna e il mondo arcaico dei Mancuso. In un certo senso, si anticipa quello scontro destabilizzante con la modernità del nuovo mondo che avverrà presso gli uffici di Ellis Island. Crialese, inoltre, ci fornisce – attraverso la scena della medicina che viene imposta a Pietro per guarire dal mutismo e quella in cui Lucy è costretta a concedersi al funzionario di dogana per poter salire a bordo del transatlantico – alcuni indizi sulle dure condizioni di vita dei nostri emigranti e sui pericoli e le forme di sfruttamento che dovettero sopportare. In particolare, la scena della giovane donna inglese segna l'universalità della condizione migrante che, indipendentemente dalla nazionalità di provenienza, costringe a percorrere un arduo cammino fitto di pericoli.

2. *Il viaggio transoceanico*

Una volta saliti a bordo tutti i personaggi, inizia il secondo atto. In questa parte della narrazione filmica vengono analizzate: a) la dimensione del distacco dal paese e dalla cultura di origine; b) la dimensione del viaggio transoceanico; c) la nuova dimensione umana generata dall'incontro con gli altri emigranti. Queste tre dimensioni sono strettamente interconnesse tra loro, ma per facilità d'analisi verranno esaminate separatamente.

Per ciò che concerne il primo aspetto, è pacifico ritenere che ogni fenomeno migratorio implica, oltre ad una mobilità spaziale, anche, una mobilità sociale e culturale, un mutamento del sistema dei valori e degli atteggiamenti sociali, nonché l'inserimento entro un nuovo ed eterogeneo reticolo sociale. Questi cambiamenti inducono il migrante a rimodellare la propria identità individuale e collettiva e lo spingono a modificare stile di vita, schemi comportamentali e modelli di riferimento simbolico. Migrare è un processo che si realizza lungo tre fasi. L'attore sociale, infatti, è costretto a passare da una fase di separazione rispetto alla società d'origine, attraverso una fase liminale in cui è a cavallo tra due culture e cerca di trovare un nuovo senso della propria esistenza, ad una fase di aggregazione, ovvero di acquisizione di una nuova posizione all'interno della società d'arrivo²⁷. «La prima fase, fase di separazione, esprime in modo simbolico il significato del distacco dell'individuo o del gruppo da una

²⁷ A. van Gennep, *Les rites de passage*, Paris, Nourry, 1909.

posizione in una struttura sociale; la fase marginale (*liminale*) esprime l'ambiguità della situazione dell'individuo o del gruppo che consiste nel perdere i legami con la struttura precedente di appartenenza e non acquisire ancora un posto nella struttura nuova, di quella a venire; la terza fase, infine, fase di aggregazione (riaggregazione) significa l'acquisizione di una posizione nella nuova struttura sociale da parte dell'individuo o del gruppo, un nuovo status. Un nuovo status, però, può esprimere un'elevazione ma anche un'inversione della posizione sociale, elevazione o inversione di status»²⁸.

Il distacco spaziale e culturale è ben rappresentato nel film con la scena della partenza in cui da un insieme indistinto di persone, grazie al lento movimento della nave, si mostra la netta divisione tra chi resta e chi va, tra la cultura d'origine e l'ignoto che attende ogni migrante. Il suono assordante che fuoriesce dalla nave in partenza, cattura l'attenzione e lo stupore della massa di emigranti e sancisce simbolicamente la solennità del momento.

La dimensione del viaggio transoceanico trova il suo protagonista – proprio come accade in *L'emigrante* di Charlie Chaplin (1917) e, successivamente, in *La leggenda del pianista sull'oceano* di Giuseppe Tornatore (1998) – nel bastimento che condurrà i Mancuso a New York. Sulle rotte di emigrazione, ancora nei primi anni del Novecento, venivano utilizzate le cosiddette “carrette del mare”, vecchi piroscafi privi dei requisiti essenziali di sicurezza e igiene²⁹. Il regime di monopolio in cui si trovò ad operare l'unica grande compagnia italiana di navigazione, la Navigazione Generale Italia, e la mancanza, fino al 1901, di una legge organica sull'emigrazione fece sì che il trasporto d'emigrazione divenisse un investimento molto vantaggioso per gli armatori che adattarono alle nuove necessità vecchie flotte. Le condizioni igienico-sanitarie di queste «navi di Lazzaro»³⁰ erano drammatiche e il viaggio si presentava come un'esperienza ad alto rischio. Le malattie erano molto diffuse e l'indice di mortalità, soprattutto infantile, molto elevato³¹. La divisione presente nel film tra dormitori maschili e dormitori femminili non sempre era prevista e spesso, oltre ai pericoli appena menzionati, si doveva fare i conti con i rischi della promiscuità sessuale e della violenza³². Solo quando vennero implementati i precetti normativi previsti dalla legge del 1901 si assistette al progressivo ammodernamento delle flotte. Il ritiro

²⁸ G.J. Kaczynski, *Processo migratorio e dinamiche identitarie*, Milano, FrancoAngeli, 2010, pp. 117-118.

²⁹ A. Molinari, *Porti, trasporti, compagnie* cit.

³⁰ A. Molinari, *Le navi di Lazzaro. Aspetti sanitari dell'emigrazione transoceanica: il viaggio per mare*, Milano, FrancoAngeli, 1988.

³¹ T. Rosati, *L'assistenza sanitaria degli emigrati e dei marinai*, Milano, Vallardi, 1908.

³² M. Hall Ets, *Rosa. The life of an italian immigrant*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1970.

delle “carrette del mare” divenne però operativo solo tra il 1907 e il 1908, allorché il governo degli Stati Uniti emanò alcune misure di controllo della qualità dei flussi migratori. Queste nuove disposizioni legislative costrinsero gli armatori italiani ad adeguare le navi ai nuovi standard e, spesso, li obbligarono a modificare le rotte sostituendo, quando le imbarcazioni erano particolarmente vecchie e cariche di emigranti, il porto di New York con altri scali meno controllati: Palermo, ad esempio, aveva collegamenti diretti con New Orleans, dove molti siciliani furono assunti nelle piantagioni di canna da zucchero della Louisiana.

Le sistemazioni di terza classe, in cui prendono posto i nostri protagonisti, erano piene di emigranti. La legge del 1901 imponeva alle compagnie di navigazione di allestire 2,75 metri per ogni passeggero di questa categoria. Ciò consentì di ammassare gli emigranti in alloggi angusti e spesso privi di aperture. Nel film questa condizione è ben rappresentata dall'affollamento dei dormitori, dove tutti i personaggi sono costretti a condividere lo spazio a disposizione con una moltitudine di altri individui. Le differenze tra la prima e la terza classe erano notevoli come si intuisce quando vediamo salire a bordo i passeggeri di prima classe, mentre, sullo sfondo, quelli di terza aspettano il loro turno e alcuni di loro si azzuffano. Lo stesso effetto è ottenuto dal posizionamento di Lucy, impegnata a parlare con alcuni signori, sul ponte riservato ai passeggeri di prima classe, mentre Salvatore, nascosto sul ponte inferiore, li spia.

La paura di naufragare e trovare la morte nelle profondità dell'oceano era un'altra inquietudine molto diffusa tra i nostri connazionali. La maestosità dell'oceano e i pericoli mortali del viaggio per attraversarlo furono *topoi* molto diffusi nella letteratura e nella canzone d'emigrazione dell'epoca³³. Il regista concentra la propria attenzione sulla tempesta, sul piano cinematografico ben realizzata tramite la sovrapposizione di assordanti suoni fuoricampo con le immagini degli incidenti nella stiva, e sottolinea simbolicamente questa angoscia. Il giorno dopo il personale del transatlantico si trova dinanzi un tappeto di corpi segnati dagli incidenti della notte precedente. La scena si sposta immediatamente in coperta e l'acme drammatico viene raggiunto quando una giovane madre affida a Lucy il corpo senza vita del figlio e si getta in mare, sfuggendo così al suo straziante dolore.

La seconda parte del film è quella che risente di più della sapienza registica di Crialese. Questa si esplica in un uso sapiente del montaggio, evidente tanto

³³ A tal proposito, interessanti sono i lavori di E. Franzina, *Dall'Arcadia in America. Attività letteraria ed emigrazione transoceanica in Italia (1850-1940)*, Torino, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1996 e di S. Martelli, *Un palcoscenico sull'oceano. La traversata in alcuni romanzi italiani dell'Otto-Novecento*, in *Erranze, transiti testuali, storie di emigrazione e di esilio*, cur. M.T. Chialant, Napoli, Esi, 2001.

nella sequenza della tempesta quanto nella scena dello scambio di sguardi tra Salvatore e Lucy sul ponte della nave. Ad incrementare l'immedesimazione dello spettatore partecipa, inoltre, la coinvolgente partitura sonora capace di generare delle vere e proprie emozionanti immagini. Lodevole, infatti, è il lavoro realizzato dal compositore pugliese Antonio Castrignanò sul valore drammatico della musica. Il repertorio da cui attinge le melodie si ricollega direttamente alla tradizione popolare della tammurriata siciliana e della pizzica salentina, rielaborate però sia ritmicamente che armonicamente in maniera originale ed efficace. In questo secondo atto, la musica acquista un'importanza fondamentale nella narrazione non solo sul piano extradiegetico, come colonna sonora, ma anche sul piano diegetico. A questo livello, svolgono una funzione drammatica oltre i suoni *offscreen*, come i rumori della tempesta, soprattutto i suoni *onscreen*, come i canti degli emigranti. La canzone intonata da Fortunata negli alloggi femminili ricorda le nenie della tradizione contadina e comunica una sensazione di nostalgia per la lontananza dalla terra natia. A questa lirica si contrappone il più energico canto maschile che, nel parossismo dei movimenti e degli sguardi e nella intensità delle parole, esprime l'incertezza del futuro. Questi momenti canori sono, insomma, una citazione e, insieme, una rivisitazione dei canti popolari della grande emigrazione transoceanica con la loro drammaticità sociale, affettiva e politica.

Per quanto riguarda invece la dimensione umana, la nave, strumento di distacco e sradicamento per eccellenza, diventa anche il luogo simbolico di una nuova ricomposizione. La terza classe scoppia. Gli uomini da una parte e le donne dall'altra, nel comune destino denso di avversità, cercano di ritrovare l'identità perduta attraverso la solidarietà e riscoprono il valore della vita collettiva.

La presentazione dei passeggeri maschi di terza classe è meritevole di analisi per il palese contrasto tra il parametro localista di Salvatore Mancuso di Petralia che afferma: «e chi aveva mai dormito con tutti questi stranieri tutti insieme!», e quello nazionalista di Nicola Esposito di Cinisi, un altro emigrante, che risponde: «stranieri, ma dove sono tutti questi stranieri? Qua siamo tutti italiani». In questa discussione interviene anche un terzo espatriato che, in dialetto salentino, asserisce: «italiani? Ma che lingua parlate?». È chiaro che il senso di appartenenza prevalente tra questi personaggi è di tipo localista. Sono passati poco più di quaranta anni dal 1861 e ancora l'appartenenza è legata maggiormente al piccolo paese di provenienza, piuttosto che al nuovo stato unitario. Questo aspetto è confermato dagli studi sulle comunità italiane all'estero o dagli studi sulle forme dell'associazionismo italiano nelle società d'arrivo – spesso, per la verità, inficiati da un'impostazione campanilista da parte della stessa storiografia – in cui si è rilevato come l'identità regionale o locale prevaleva

sull'appartenenza nazionale. Nonostante queste differenziazioni, tra i coinquilini della stiva del transatlantico si instaurano rapporti di tipo solidale, esemplificati dalla fila di donne, compresa Lucy, che vicendevolmente si pettinano i capelli o dalla folla di uomini che si stringono attorno ai due emigranti musicisti.

L'aspetto più rilevante di questa terza dimensione è, senza dubbio, il rapporto che Lucy instaura con la famiglia Mancuso, in particolare con Salvatore e Fortunata. La giovane inglese si trova sulla nave degli italiani perché in precedenza ha deciso di raggiungere gli Stati Uniti per amore, ma è stata respinta dal proprio amante e rimpatriata. Conosce i Mancuso per caso nel porto di Palermo e da quel momento entra nelle grazie di Salvatore. Costui la spia mentre discute con i signori di prima classe e la difende con veemenza dai suoi corregionali quando manifestano qualche interesse nei suoi confronti. Significativa è la scena dello scambio di sguardi sul ponte che si conclude con la visione, da parte di Salvatore, di un immaginifico bagno nel latte simbolicamente rappresentativo del desiderio e della speranza di intraprendere una nuova fase di vita negli Stati Uniti in compagnia della giovane donna³⁴.

I rapporti tra Lucy e Fortunata, invece, sono più conflittuali. L'anziana donna, intuendo l'infatuazione del figlio, guarda con sospetto la giovane inglese e raccoglie informazioni sul suo conto tra i passeggeri del bastimento. L'avversione è evidente fin dal porto di Palermo e si concretizza sempre più nel corso del viaggio transoceanico. Fortunata, infatti, rimprovera Angelo quando, mentre consegna i doni di Salvatore, racconta a Lucy della morte della madre e della condizione di vedovo del padre. Il culmine dello scontro, però, si raggiunge nel momento in cui l'inglese, rientrata a tarda notte nel dormitorio femminile dopo essersi concessa a qualche signora della prima classe, viene attaccata dall'anziana donna che afferma: «è arrivata la signora! Tu se vuoi la protezione dei miei maschi, te la devi meritare e devi stare quieta come tutte noi altre. Tu a mio figlio non lo puoi sposare, sei troppo straniera. A te serve un uomo che ti mantiene. Ma le hai viste le mani che hai?». È nell'identità di straniera e nella diversa estrazione sociale di Lucy, oltre che nei suoi comportamenti disinvolti, che si materializza l'avversione di Fortunata.

Il viaggio transoceanico si conclude tra la nebbia, a sottolineare l'insicurezza dell'approdo ad una nuova vita, con Salvatore che si domanda dove sia

³⁴ Altrettanto significative sono alcune scene che vedono Angelo come loro protagonista: nella prima, egli rendiconta al padre quello che ha sentito sul conto di Lucy; nella seconda, una volta ricevuti da altri emigranti alcuni doni da portare alla giovane inglese, consegna questi regali come omaggi da parte del padre; nella terza, si aggira di notte nel dormitorio femminile per annusare i corpi femminili più giovani. Con quest'ultima immagine il regista coglie i primi turbamenti erotici dell'adolescenza del giovane emigrante.

l'America e Lucy che risponde, simbolicamente, di trovarsi dinanzi a lui; a questo punto la giovane inglese, pur non provando alcun sentimento chiede di essere sposata. Salvatore accetta la proposta ed esige una ciocca di capelli per mantenere vivo il legame, «per non perdersi». Lucy acconsente, ma con sorriso sarcastico manifesta la sua diffidenza verso questa forma di magia. Salvatore, dal canto suo, risponde con calma e sicurezza che un giorno capirà, poiché sarà lui a istruirla. Questo dialogo rimarca la distanza culturale tra la giovane anglosassone e l'emigrante siciliano³⁵ e l'atteggiamento di quest'ultimo nei confronti di un contesto culturale estraneo in cui ricostruire, partendo dalla propria eredità culturale, il senso di una nuova esistenza.

«Emigrare ha comportato una separazione, un allontanamento da un mondo noto, familiare, il ritrovarsi in un mondo nuovo per molti versi sconosciuto e incomprendibile. Tra le credenze religiose, la cultura – il modo di affrontare i problemi dell'umana esistenza e di relazionarsi agli altri, le abitudini di vita quotidiana – del mondo lasciato alle spalle e quelle del mondo in cui si sono via via venuti a trovare, gli emigranti italiani hanno avvertito molto spesso una distanza stridente. Si è trattata di una distanza carica di ambiguità che ha accompagnato tutta la loro esperienza migratoria. Sebbene quanto gli (o le) era noto non abbia rappresentato più la risorsa cui poter attingere per orientarsi nella nuova società, è stato pur tuttavia in base alle credenze portate con sé che l'emigrato italiano ha continuato a lungo a cercare di dare significato alla propria esistenza»³⁶.

Questo patrimonio culturale ha quindi permesso all'emigrante italiano, una volta assunta la consapevolezza del suo essere immigrato, di: «riprodurre intorno a sé, per quanto con maggiore o minore tenacia e persistenza a seconda anche del gruppo di appartenenza, un ambiente nel quale poter riconoscere senso e significati di ciò che gli era noto. Ma al contempo ha sentito forte l'esigenza di rimodellare il proprio modo di essere, di aprirsi al nuovo che lo ha circondato. Si è riflessa in ciò la comprensione che era quella la strada maestra per poter dare maggiore soddisfacimento ai propri bisogni, maggiore concretezza alle proprie attese e obiettivi. Aprirsi al nuovo ha implicato così abbandono, supera-

³⁵ La distanza culturale tra Lucy e gli emigranti siciliani si palesa anche nel dialogo tra la giovane inglese e Rita, una delle due ragazze affidate ai Mancuso dal prete di Petralia Sottana. In questo discorso si concretizza: da un lato, l'incapacità di comprendere da parte della contadina siciliana – non socializzata al valore del decoro e della compostezza borghese – la motivazione che spinge Lucy a indossare il vestito alla rovescia per non sporcarlo durante il viaggio; dall'altro, il disgusto e l'incomprensione della giovane inglese – estranea alla cultura contadina del Meridione d'Italia – dell'abitudine di masticare aglio crudo per rafforzare le difese immunitarie, per «non cadere malata».

³⁶ F.P. Cerase, *L'onda di ritorno: i rimpatri*, in *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze* cit., p. 113.

mento, perdita e al contempo arricchimento, conquista, mutamento. A ben guardare, i fatti salienti dell'esperienza migratoria sono stati tentativi di adattare al nuovo contesto ciò che l'emigrato aveva portato con sé e al contempo tentativi di andare oltre, di costruire nuove identità, nuove appartenenze»³⁷.

Questo interessante brano di Cerase riesce abilmente a commentare l'atteggiamento e le parole di Salvatore in questa ultima scena del secondo atto. Accettando la proposta di Lucy, Salvatore si apre al nuovo e accoglie la sfida di una nuova vita, anche sul piano sentimentale, ma nell'immagine del taglio di capelli e nella promessa di insegnare a Lucy quello che lui già sa e porta con sé dalla Sicilia è possibile cogliere l'intenzione di non abbandonare la propria cultura e i propri valori di riferimento. In questo tentativo di mescolamento l'emigrante siciliano rielabora la propria identità tra innovazione e conservazione, tra mutamento e mantenimento.

3. I processi di selezione a Ellis Island

Appena sbarcati sul suolo americano i nostri protagonisti vengono condotti a Ellis Island per i controlli igienico-sanitari e i test psico-fisici propedeutici all'ingresso negli Stati Uniti. Inizia così il terzo atto. È il momento più labirintico e claustrofobico del film, ma è anche la descrizione lucida e documentata della prima immagine, certamente non confortante – testimoniata dagli sguardi smarriti dei protagonisti – che i nostri connazionali avevano dell'America. Un'immagine «moderna» (come dice Lucy all'ufficiale americano) già in sé ambivalente: tragedia e speranza.

L'isola di Ellis Island – raccontata in diversi film come *Il padrino-parte II* di Francis Ford Coppola (1974), nella mini-serie TV *Ellis Island* di Jerry London (1984) e in molti documentari sull'immigrazione negli Stati Uniti – divenne con l'*Immigration Act* del 1882 (che vietava l'ingresso a tutti quei soggetti realmente indegni, politicamente pericolosi e portatori di handicaps psico-fisici), fino al 1954, anno della sua chiusura, la maggiore frontiera d'ingresso per gli immigrati negli Stati Uniti. Il governo federale decise di destinare l'isola a questa funzione per rafforzare i controlli sul massiccio flusso migratorio proveniente, in gran parte, dall'Europa meridionale e orientale soprattutto tra il 1880 e il 1920. La ricostruzione filmica è minuziosa e puntuale, sia per ciò che concerne l'imitazione degli edifici, sia per quanto riguarda la cronologia e la strutturazione delle pratiche di ingresso. Quando le navi entravano nel porto di New York, i ricchi passeggeri di prima e seconda classe venivano ispezionati nelle

³⁷ F.P. Cerase, *L'onda di ritorno: i rimpatri* cit., p. 114.

loro cabine e scortati a terra dagli ufficiali dell'immigrazione, mentre i passeggeri di terza classe erano portati negli uffici di Ellis Island.

Il terzo atto inizia, infatti, con l'arrivo degli emigranti italiani nell'isola e con la loro disposizione in fila per il primo controllo. Ogni immigrante esibiva allora i documenti di viaggio con le informazioni relative alla nave che lo aveva condotto a New York e i medici del Servizio Immigrazione controllavano brevemente ciascun individuo, contrassegnando con un gesso quelli che dovevano essere sottoposti ad ulteriori accertamenti medici (ad esempio: PG per donna incinta, K per ernia e X per problemi mentali). Sia Pietro, che non parla, sia Fortunata, che risponde sgarbatamente all'ufficiale, vengono marchiati con una X, per supposte patologie psichiatriche. Dopo questo primo test si veniva poi accompagnati – proprio come succede nel film – nella Sala dei Registri, dove gli ispettori annotavano le generalità, il luogo di destinazione, le disponibilità di denaro, l'affiliazione politica e i precedenti penali. Ad ogni immigrante veniva assegnata una *Inspection Card* con un numero che lo contraddistingueva. Successivamente, si scendeva dalla Sala dei Registri per le Scale della Separazione e ci si sottoponeva ad ulteriori ispezioni. È in questa fase che Fortunata si rifiuta di sottoporsi alla visita ginecologica e, successivamente, ai test psico-attitudinali. L'avversione dell'anziana donna si manifesta esplicitamente quando afferma: «No. Sto bene seduta qui. E poi che sono tutte queste croci, queste stelle. Che volete da noi? [...] E voi siete domineddio? Lo decidete voi se siamo buoni o no per entrare nella vostra terra dell'altro mondo?». Pietro, a sua volta, viene sottoposto a più approfonditi esami clinici per attestare il suo stato di salute.

I “marchiati”, come Fortunata e Pietro, venivano infatti sottoposti a controlli più dettagliati e minuziosi. «I vecchi, i deformati, i ciechi, i sordomuti e tutti coloro che soffrono di malattie contagiose, aberrazioni mentali e qualsiasi altra infermità sono inesorabilmente esclusi dal suolo americano», rammentava il vademecum destinato ai nuovi venuti. La motivazione della severità dei controlli di Ellis Island – battezzata, proprio per il suo rigore “l'isola delle lacrime” – viene nel film brillantemente spiegata dall'ufficiale che segue il test di Lucy quando afferma: «Purtroppo, è stato scientificamente provato che la mancanza di intelligenza è ereditaria e di conseguenza contagiosa, in un certo senso. Vogliamo che i nostri cittadini non si mescolino con le persone meno intelligenti».

Alla base di queste affermazioni vi era la consapevolezza che il flusso migratorio dall'Europa meridionale e orientale – costituito, a differenza di quello precedente dall'Europa centro-settentrionale, «per lo più da lavoratori non qualificati (*unskilled*) attirati dal boom industriale degli Stati Uniti di fine secolo»³⁸ – rappresentava, per l'eccessiva distanza culturale, una minaccia per l'intelli-

³⁸ S. Luconi, M. Pretelli, *L'immigrazione negli Stati Uniti*, Bologna, il Mulino, 2008, p. 81.

genza e l'integrità morale del popolo americano. Alla vigilia del primo conflitto mondiale, con la saturazione del mercato del lavoro e il consolidamento del sistema di welfare, l'arrivo di questi individui fece naufragare il modello assimilazionista e mise in crisi l'idea di *melting pot*, ovvero di un crogiuolo americano composto da diverse etnie in cui gli immigrati dovevano sradicarsi dalle loro ataviche radici culturali per inserirsi, perfettamente assimilati, nella cultura e nella società statunitense: «L'arrivo in massa di "indesiderati" dall'Europa meridionale e orientale pose il problema della loro assimilazione. Il presidente statunitense Theodore Roosevelt (1901-1909) fu il primo grande sostenitore dell'*anglo conformity*, di una totale assimilazione degli immigrati e dello sradicamento delle loro culture. Assertore della supremazia della razza bianca, per Roosevelt la società americana doveva assorbire tutte le altre razze "inferiori"»³⁹.

Questi nuovi immigrati – la cui eterogeneità culturale è egregiamente ritratta nel film tramite la panoramica della Sala dei Registri e nella differenza degli abiti tradizionali indossati dalle donne in occasione dell'incontro con i futuri mariti – furono vittime di razzismo da parte dei movimenti nativisti statunitensi che li ritenevano inferiori e più difficilmente assimilabili rispetto agli immigrati del centro e nord Europa, considerati culturalmente più affini agli anglosassoni⁴⁰. Gli italiani del Meridione – designati spesso con nomignoli dispregiativi quali *wop* (*without passport*) o *dago* (probabilmente una latinizzazione di *dagger*, coltello, pugnale, daga; una parola perfettamente coerente con lo stereotipo che dipingeva gli italiani come un popolo violento e attaccabrighe: «il popolo dello stiletto»⁴¹) – erano descritti come un gruppo etnico dai caratteri «negroidi», ignorante, povero, emotivo e violento⁴². La distanza culturale e valoriale tra i nuovi immigrati e la società di accoglienza e, non di meno, i nuovi problemi di ordine pubblico, come la criminalità organizzata e il sovversivismo politico importati dagli italiani, condussero il Senato ad approvare nel 1917 il *Literacy Test* che limitò l'ingresso ai soli alfabetizzati e allargò il divieto di ingres-

³⁹ S. Luconi, M. Pretelli, *L'immigrazione negli Stati Uniti* cit., p. 99.

⁴⁰ U.S. Senate, 61st Congress, 1st Session, *Reports of the Immigration Commission*, Washington D.C., US Government Printing Office, 1911.

⁴¹ G.A. Stella, E. Franzina *Brutta gente. Il razzismo anti-italiano*, in *Storia dell'emigrazione italiana. Arrivi* cit.

⁴² S. Luconi, M. Pretelli, *L'immigrazione negli Stati Uniti* cit., in cui a p. 98 si legge: «Negli Stati Uniti si diffusero due immagini dell'Italia: quella romantica dei viaggiatori, che descrivevano un paese bellissimo paesaggisticamente e ricco di memorie storiche; quella nativista, che considerava il paese abitato da un popolo straccione e incivile. Tali pregiudizi hanno accompagnato tutta la storia recente degli italiani negli Stati Uniti, cristallizzandosi anche a causa della teoria del "familismo amorale" del sociologo Edward Banfield, il quale negli anni Cinquanta descrisse gli italiani del Meridione come individui privi di senso della comunità e intenti esclusivamente alla ricerca degli interessi del proprio nucleo familiare».

so a tutti i sovversivi genericamente intesi, accomunati così ai criminali e alle prostitute. Nel 1921 fu emanato, inoltre, il *Quota Act* che prevedeva un contingimento annuo dell'immigrazione europea pari al 3% di ogni minoranza censita nel 1910. Nel 1924 la quota venne ulteriormente ridotta al 2% e il suo computo retrocesso al censimento del 1890, quando era ancora prevalente la più gradita immigrazione nordeuropea⁴³. Insomma, con la prima guerra mondiale, il governo centrale degli Stati Uniti decise di chiudere la porta in faccia agli europei continentali.

Nella parte finale del film si risolve il difficile rapporto tra Lucy e Fortunata. Lucy difende l'anziana donna in occasione degli esami medici e, successivamente, la sostiene durante la doccia aiutandola a vincere il suo riserbo e i suoi timori. Fortunata mostra tutta la sua gratitudine guardando intensamente la giovane, mentre si prepara ad incontrare Salvatore, facendole così intuire di accettare il suo ingresso nella famiglia. Per sottolineare la solennità del momento, il regista utilizza un ralenti e un'intensa traccia musicale extradiegetica. Lucy, alla fine, riuscirà a fissare la data delle nozze con Salvatore. In questo modo verrà legittimata, sul piano simbolico, l'unione tra il mondo arcaico del Sud Italia e la più moderna cultura anglosassone. Questa fusione, infatti, ha rappresentato per molti nostri connazionali, il superamento di un conflitto interno da cui spesso è dipeso il successo della loro avventura migratoria.

In questo episodio, inoltre, Salvatore – incapace di redigere i moduli amministrativi richiesti per l'unione coniugale – mostra tutti i suoi limiti culturali. L'analfabetismo era condizione comune a molti emigranti italiani. I primi governi unitari lesinarono gli investimenti nella scuola. Ancora nei primi del Novecento, l'Italia investiva solo il 2,8% del PIL per l'istruzione dei suoi cittadini; circa un settimo di quanto destinava alle spese militari⁴⁴. La metà della popolazione nazionale era analfabeta e i livelli più bassi di istruzione si registravano proprio nel Meridione. Il deficit culturale contribuì, insieme a motivazioni di carattere economico, politico e sociale, a fomentare l'antagonismo di alcuni settori della società americana nei confronti dei nostri emigranti.

Altra scena rilevante è quella della finestra in cui Salvatore, insieme ad altri siciliani, si arrampica per vedere il mondo fuori dalle mura di Ellis Island. Egli resta sbalordito dalla sontuosità dei grattacieli, ed estasiato afferma: «A me piacerebbe una casa in cielo!», ribadendo, così, il suo entusiasmo e le sue elevate aspettative per la nuova vita americana. Storicamente, però, la realtà che aspet-

⁴³ A. De Clementi, *La legislazione dei paesi di arrivo*, in *Storia dell'emigrazione italiana. Arrivi* cit.

⁴⁴ E. Nathan, *Vent'anni di vita italiana attraverso all'“Annuario”*, Roma-Torino, Roux, 1906.

tava gli immigrati italiani non era quella sfarzosa dei grattacieli, ma quella assai più degradata dei quartieri etnici. Five Points – di recente tornato all’attenzione del pubblico grazie a *Gangs of New York* di Martin Scorsese (2002) – fu tra i primi quartieri di New York ad ospitare gli italiani. Tra la fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento, la grande maggioranza dei nostri connazionali abitava in questo sobborgo considerato tra i più sporchi, degradati e pericolosi ghetti della Grande Mela⁴⁵. In ogni zona trionfava il degrado, la sporcizia era una costante e le malattie la logica conseguenza di questa condizione di deprivazione.

Una volta scesi dalla finestra, Salvatore e i suoi compagni seguono l’esempio di altri gruppi etnici e si raccolgono in preghiera. Questa immagine di pluralismo culturale segna il contrasto tra Ellis Island, luogo di selezione degli idonei e di verifica del grado di predisposizione all’assimilazione da parte di ciascuna minoranza nazionale, e l’abilità dei nuovi arrivati di conservare tratti specifici della propria cultura d’origine, capaci addirittura di imporne alcuni aspetti alla società di accoglienza. Proprio la religione fu uno dei terreni di scontro e di confronto tra gli americani *w.a.s.p.* (*white, anglo-saxon and protestant*) e le diverse minoranze etniche, con i loro differenti valori e credi religiosi.

Il terzo atto si conclude con la commissione di Ellis Island che decide di rimpatriare Pietro e Fortunata. L’ufficiale della commissione giustifica il verdetto affermando: «Signor Mancuso, suo figlio non può essere ammesso perché muto, sua madre non può essere ammessa perché debole di mente. Voi cosa volete fare? continuare con le pratiche di ingresso negli Stati Uniti o rimpatriare?». Salvatore, con voce rotta dall’emozione, cerca disperatamente di distogliere la commissione dai suoi intenti e criticamente afferma: «Dovete scusarmi, non voglio mancarvi di rispetto, però non capisco questo discorso, qual è il problema? Che fastidio vi danno mia madre e mio figlio con tutta la terra e il lavoro che c’è qua?». A questo punto Pietro, decisi a parlare, invita il padre ad accettare il rimpatrio dell’anziana donna, visto che è conforme ai suoi desideri. Agli immigrati respinti, infatti, non rimaneva altro che tornare in patria e, secondo la legislazione americana, i capitani delle navi che li avevano condotti negli Stati Uniti avevano l’obbligo di ricondurli nel porto di provenienza.

A Salvatore, Angelo, Pietro e Lucy, invece, viene concesso il permesso di entrare negli Stati Uniti. Gli “idonei”, dunque, potevano sbarcare e venivano accompagnati al molo del traghetto per Manhattan. Il film termina, appunto, con il bagno nel latte dei nostri protagonisti e di tutti gli altri emigranti ammessi. Questa immagine rappresenta l’inizio dell’avventura nel nuovo mondo. Un’avventura nella speranza di una nuova fertilità, di un nuovo benessere, di una nuova abbondanza. La simbologia del fiume di latte ha origini antichissime.

⁴⁵ A. Rossi, *Un italiano in America*, Milano, Treves, 1894.

Molte culture hanno collegato il colore e la ricchezza nutritiva del latte all'abbondanza, alla stabilità, al possesso di una Terra promessa. Per i poveri contadini italiani di inizio Novecento gli Stati Uniti rappresentavano appunto una terra di abbondanza e di possibilità infinite in cui costruire la propria felicità.

La realtà, però, fu più ardua delle aspettative. I nostri contadini, una volta entrati in contatto con un'economia industriale, si trovarono impreparati a gestire i nuovi compiti richiesti da una società avanzata. Nei primi tempi dell'emigrazione in terra statunitense gli italiani costituirono: «una sorta di *lumpenproletariat*, considerato sia dai datori di lavoro che dagli altri lavoratori come manodopera di secondo ordine. Per anni, essi furono esclusi da impieghi che richiedessero minime capacità tecniche, e relegati a compiere lavori di bassa manovalanza. Come manodopera non qualificata gli italiani venivano infatti impiegati nella costruzione e manutenzione di ferrovie e fognature, oppure utilizzati per scavare tunnel, scaricare merci dalle navi e costruire città. Come osservò Frank Cava, un immigrato italiano che lavorò per più periodi come minatore, gli italiani erano esclusi da paghe più alte e lavori migliori, non solo a causa della loro mancanza di capacità tecnica, ma anche a causa del pregiudizio razziale che è forte presso la popolazione americana»⁴⁶.

Questa condizione di marginalità sociale e lavorativa durò parecchi anni e portò molti nostri connazionali a decidere di rientrare in Italia, altri però: «provano ad assicurarsi un'attività più stabile; la scarsità di forza lavoro durante la prima guerra mondiale accelerò l'integrazione degli italiani nel proletariato industriale [...]. *Molti italiani*, una volta stabilitisi definitivamente, mostrarono grande iniziativa imprenditoriale. La loro ambizione era di essere lavoratori autonomi, cioè di diventare i capi di se stessi e di mettere su un "business". I negozi di barbieri e di sartoria, i laboratori di scultura e di terracotta e le imprese di costruzioni proliferavano, estendendo la loro clientela oltre i confini di "Little Italy"»⁴⁷.

Si segna, così, tutta l'ambivalenza dell'America: da un lato, terra d'abbondanza ricca di possibilità; dall'altro, luogo di sfruttamento, di duro lavoro e di avversità. L'emigrante italiano, bersaglio delle ossessioni di una società e «uomo marginale»⁴⁸ costretto ad assimilarsi, fu, per un certo periodo di tempo, lo straniero che costituì il confine o margine⁴⁹ della società a stelle e strisce. Fu

⁴⁶ R.J. Vecoli, *Negli Stati Uniti* cit., p. 57.

⁴⁷ R.J. Vecoli, *Negli Stati Uniti* cit., p. 59.

⁴⁸ W. Thomas, *Gli immigrati e l'America. Tra il vecchio mondo e il nuovo*, Roma, Donzelli, 2000. Per "uomo marginale" si intende colui che vive un'incongruenza tra il sistema culturale della società di origine e quello della società di accoglienza. Questa condizione lo porta a perdere il senso della propria identità e i modelli di riconoscimento sociale a cui precedentemente era abituato.

⁴⁹ G. Simmel, *Excursus sullo straniero*, in *Sociologia*, Milano, Comunità, 1989.

percepito spesso come una minaccia, poiché non si adattava alle mappe cognitive, morali, estetiche della società. L'emigrante italiano era impreparato ad affrontare la moderna società statunitense, oltrepassava le frontiere stabilite, rendeva opaco ciò che invece doveva essere trasparente, non aveva una collocazione precisa ed era cognitivamente ambivalente. Per queste ragioni fu relegato ai margini o fuori dagli schemi di un'esistenza ordinata e dotata di senso. Le strategie messe in atto dal governo statunitense, come abbiamo visto, furono due: la prima, tipica dell'età liberale precedente al 1921, fu quella dell'assimilazione diretta a rendere simile il dissimile, soffocando le distinzioni culturali o linguistiche e favorendo il conformismo verso l'ordine; la seconda, peculiare del nativismo e applicata a partire dal 1921 con il *Quota Act*, fu quella finalizzata all'espulsione degli stranieri indesiderati⁵⁰.

Una breve conclusione

In ultima analisi, possiamo dire che *Nuovomondo* intercetta alcuni aspetti della complessità del fenomeno migratorio, ma ne tralascia altri. Questo, comunque, non inficia la sua qualità e, anzi, ne favorisce: da un lato, la capacità di coniugare impegno sociale, profondità analitica e autorialità con l'intrattenimento tipico di uno spettacolo di massa; dall'altro, attraverso il recupero della memoria storica, la possibilità di invitare il pubblico a riflettere sul tema dell'accoglienza dello straniero. In alcuni punti, infatti, il film sembra riflettere su problematiche odierne attraverso la narrazione del passato. *Crialese* non si limita quindi a raccontare una particolare vicenda storica, ma la descrive tenendo in considerazione l'attualità del nostro presente. L'avventura della famiglia Mancuso, allora, trasfigura i desideri, le vicissitudini e le difficoltà che migliaia di individui incontrano oggi per entrare in Italia e, attraverso questa, in Europa. Allo stesso modo, la scelta di raccontare proprio l'emigrazione italiana negli Stati Uniti agli inizi del Novecento ricorda allo spettatore che l'America è ancora una terra d'approdo per una moltitudine di immigrati, per lo più *latinos* provenienti dal Centro e Sud America, che devono fronteggiare la sfiducia e l'avversione del governo statunitense intento ad utilizzare qualsiasi mezzo, finanche un muro di 700 miglia lungo il confine con il Messico, per ridurre e controllare i flussi migratori. Da questo punto di vista il film contribuisce a

⁵⁰ Z. Bauman, *La società dell'incertezza*, Bologna, il Mulino, 1999. Parlando della modernità in generale, Bauman definisce la prima strategia *antropofagica*, poiché annulla la differenza culturale degli stranieri e li divora per renderli una copia perfetta degli autoctoni, mentre la seconda è definita *antropoemica*, in quanto esclude gli stranieri dai limiti della società e li esilia impedendo loro qualsiasi contatto con la società di accoglienza.

consolidare l'idea del cinema come «luogo privilegiato della memoria collettiva»⁵¹, come giacimento culturale dal quale attingere le radici profonde della storia, per affrontare il presente con un maggiore senso critico. Questo discorso è ancor più valido per l'Italia che si sta gradualmente trasformando da paese d'emigrazione, anche se il fenomeno non si è definitivamente concluso, in nuovo paese d'immigrazione.

ABSTRACT

Il cinema è un luogo privilegiato della memoria collettiva, un giacimento culturale dal quale attingere le radici profonde della nostra storia, per affrontare i problemi del presente con un maggiore senso critico. Ancora oggi l'emigrazione italiana non trova molto spazio nella produzione cinematografica del nostro paese. Alcuni film di recente fabbricazione, però, hanno fornito un'immagine più realistica e complessa del fenomeno. *Nuovomondo* rientra in questa categoria. Il film di Crialese, infatti, analizza alcune caratteristiche della «Grande Emigrazione» di inizio Novecento, attraverso la storia della povera famiglia Mancuso che decide di lasciarsi il passato alle spalle e iniziare una nuova vita negli Stati Uniti.

The cinema is a privileged place of collective memory, a cultural deposit from which the deep roots of our history can be extracted, in order to tackle present-day problems with critical critical sense. Still today, Italian emigration has not found much space in the film production of our country. However, some recent films have provided a more realistic and complex image of the phenomenon. *Nuovomondo* (*The golden door*) is included in this category. In fact, the film by Crialese analyses some of the characteristics of the «Great Emigration», at the beginning of the twentieth century, through the story of impoverished Mancuso family, that decides to leave the past behind them and start a new life in the USA.

⁵¹ G.P. Brunetta, *Emigranti nel cinema italiano e americano* cit., p. 490.