

ARMANDO ROTONDI

L'EMIGRAZIONE ITALIANA IN SVIZZERA
NEL CINEMA DI ALEXANDER J. SEILER

1. INTRODUZIONE: UNO SGUARDO SULL'EMIGRAZIONE ITALIANA AL CINEMA -
L'emigrazione è sin dal periodo del muto soggetto di opere cinematografiche, anche se non si tratta in origine di pellicole che mostrano flussi migratori dall'esterno verso l'interno, ma piuttosto spostamenti nello stesso Paese. Si pensi a tal proposito al cinema western che trova uno dei suoi temi archetipi nella conquista del selvaggio ovest partendo dalla più industrializzata costa atlantica. È un flusso interno, quindi, quello che ritroviamo in film come *I pionieri del West (Cimarron, 1931)* di Wesley Ruggles, rifatto da Anthony Mann con Glenn Ford nel 1960, e il precedente *Il cavallo d'acciaio (The Iron Horse, 1924)* di John Ford, che mostra la costruzione della grande ferrovia transcontinentale e che, per forza di cose, pone anche in luce il ruolo storico che comunità straniere immigrate, come quella cinese, ebbero nella realizzazione della mastodontica opera.

Se si volesse rimanere nel solo ambito hollywoodiano due sono le comunità principalmente rappresentate sullo schermo, la comunità irlandese e quella italiana (escludendo la comunità ebraica), e tali messe in scena si legano molte volte ad un tipo di cinema di genere ben preciso cioè il film gangsteristico. Così è ad esempio *Gangs of New York* (id., 2002) di Martin Scorsese, che porta sullo schermo gli scontri nella seconda metà dell'Ottocento tra i "nativi" e gli immigrati irlandesi e che ritrova in questi scontri le basi della moderna società statunitense. Proprio a Scorsese e, soprattutto, a Francis Ford Coppola si devono i maggiori film hollywoodiani, sicuramente i più celebri, sulle comunità italo-americane. In particolare Coppola in *Il padrino - Parte II (The Godfather, Part II, 1974)*, tratto come anche gli altri due film dallo scrittore Mario Puzo, si discosta totalmente dal semplice film di mafia, per riportare la nascita della comunità italo-americana e mafiosa nella sua dimensione storica. Con la seconda parte della sua trilogia Coppola non solo dirige il seguito della sua celebre pellicola del 1972, ma ingloba

addirittura il primo film in questo: il regista mostra infatti la vita di Vito, partito ancora bambino dalla siciliana Corleone (che poi diverrà il suo cognome a causa di un errore commesso dagli ufficiali americani a Ellis Island) fino alla sua ascesa come padrino, e contemporaneamente segue le vicende del figlio Michael da dove lo si era lasciato alla fine del primo film. Di particolare rilievo è il modo utilizzato da Coppola per filmare l'arrivo del giovane Vito al porto di New York, scena che può essere confrontata con quelle di Giuseppe Tornatore e di Emanuele Crialese, rispettivamente in *La leggenda del pianista sull'oceano* (1998) e *Nuovomondo* (2006). Come afferma Giampiero Frasca, ne *Il padrino – Parte II* “la Statua della Libertà, con il suo senso connotato, è l'elemento di cui si serve Coppola per rappresentare il grado di diversità dell'emigrante giunto nella nuova patria: il monumento viene esplicitamente posto a sé stante, come puro oggetto di visione da parte dei viaggiatori della speranza, stipati sulla nave in arrivo sulla costa orientale degli States, quasi fosse un miraggio da relazionare all'attesa di una nuova esistenza piena di benessere” (Frasca, 2001, p. 72). Un miraggio è anche la Statua del film di Tornatore seppure in maniera diversa. In Coppola l'arrivo è in pieno giorno con una luce chiara e abbagliante, in Tornatore gli arrivi sono avvolti dalla nebbia o di notte e la Statua della Libertà è un elemento che tutti i viaggiatori vorrebbero vedere ma non riescono a trovare, e ognuno desidera essere il fortunato che la vedrà per primo. In Crialese Ellis Island rappresenta invece una porta, o meglio un limbo tra due realtà, quella del vecchio mondo e della terra promessa.

Naturalmente oltre all'emigrazione negli Stati Uniti anche quella in altri Paesi è stata oggetto di opere cinematografiche di produzione non necessariamente hollywoodiana. Si pensi a pellicole come *I Magliari* (1959) di Francesco Rosi, storia di un gruppo di napoletani in Germania, che tenta di instaurare il monopolio della vendita di stoffe, o *Solino* (id., 2001) di Fatih Akin, film tedesco, interpretato fra l'altro dall'attore partenopeo Gigi Savoia, che mostra le vicissitudini di una famiglia italiana a Duisburg dove apre la prima pizzeria della città e diretto dal maggiore esponente di una generazione di registi turco-tedeschi, rappresentanti a loro volta di una comunità di immigrati (la più numerosa in Germania).

Si badi bene che i film citati, che sono esclusivamente esempi dell'emigrazione italiana in celluloide, sono opere di finzione, ma il tema emigrazione si ritrova anche nella produzione documentaristica, sia essa destinata per la sala, la televisione o rivolta alla pura ricerca scientifica da parte di istituti ed enti.

Due esempi, alquanto recenti rispecchiano l'emigrazione italiana sia in Europa che in USA, *Catenaccio in Mannheim* (2001) di Mario Di Carlo e *Monongah, Marcinelle americana* (2006) di Silvano Console. Il primo descrive la situazione di sette giovani tedeschi di origine italiana che cercano di ritrovare la propria identità, cercando di recuperare la conoscenza della vita dei propri genitori e dei propri nonni. Uno di essi, emigrato della seconda generazione, tenta una risposta intraprendendo un viaggio personalissimo da Mannheim al paese natale del padre in Sicilia. Il secondo documentario presenta l'emigrazione italiana negli Stati Uniti nel primo Novecento, ripercorrendo la vicenda della famiglia Basile che dall'Abruzzo parte per il nuovo mondo e vive la tragedia mineraria di Monongah.

2. GLI EMIGRATI ITALIANI NEL CINEMA DI ALEXANDER J. SEILER - Tra i documentari che meglio trattano la situazione delle comunità italiana all'estero vi sono due titoli svizzeri girati a circa 40 anni di distanza l'uno dall'altro (il primo è del 1964; il secondo del 2002), che documentano le condizioni di vita del *gästarbeiter* nella confederazione elvetica. Ci si riferisce ad Alexander J. Seiler (1928), alla quarta fatica della sua filmografia, *Siamo italiani (Wir sind Italiener)*, 1964), e al suo seguito, *Vento di settembre (Septemberwind)*, 2002).

L'interesse per un film come *Siamo italiani* è dovuto essenzialmente a due motivi : il primo è di carattere storico-cinematografico, essendo la pellicola il vero punto di svolta, anche non sempre riconosciuto, all'interno della produzione elvetica; il secondo motivo di interesse è la relazione del film con la stessa situazione storico-sociale degli immigrati italiani in svizzera tra la fine dei '50 e i primi '70. Per comprendere l'importanza del film all'interno della cinematografia svizzera è necessario riandare brevemente alla storia del cinema elvetico (si consigliano per il periodo tra i '60 e i '70 i testi di Freddy Buache e Martin Schaub).

Solitamente gli anni '60 sono visti come un punto di partenza nella produzione del piccolo Paese d'Oltralpe, con la realizzazione di alcune specifiche opere di area ginevrina e comunque francofona. In precedenza infatti i film svizzeri, siano essi di finzione o documentari, erano a carattere etnografico (nei casi più pregevoli), interessati prevalentemente a temi folklorici, con la descrizione di scene di vita militare o scene pastorali di ambientazione alpina. Negli anni '60 si verifica un cambiamento di tendenza, che prende le mosse dalla stessa produzione del periodo muto della zurighese *Praesens*. Punto di svolta si considera l'attività del "Gruppo 5", un gruppo di registi proveniente dall'ambiente ginevrino e della Svizzera francofona: si pensi al lavoro di Claude Goretta e Alain Tanner, i due più rappresentativi esponenti del movimento, con lavori quali *Le fou* (1967) e *Charles mort ou vif* (1969). In queste opere il cinema elvetico viene spinto verso la dimensione del sociale mostrando come al di là della opulenta e superficiale facciata c'è un realtà ben più difficile. Goretta in *Le fou* mette in scena un impiegato modello che diventa un abile svalgiatore di gioiellerie e il regista lo fa con uno stile che poi gli sarà proprio, ovvero dialoghi limitati, analisi psicologica dei personaggi tessuta sull'osservazione dei gesti, degli sguardi, dei silenzi, delle cose taciute più che delle cose dette. Stesso moto di ribellione verso una società chiusa come quella svizzera è presente in *Charles mort ou vif*, quasi una sorta di *Il fu Mattia Pascal* elvetico in cui compare già lo stile di Tanner, ovvero una critica serrata ad una società fondata esclusivamente sulle leggi del profitto e su valori fittizi che avviliscono la dignità umana, elementi questi ben evidenti nella monografia sul regista scritta da Domenico Lucchini. Ci si ritrova, nei due casi analizzati, in un ambiente esclusivamente francofono verso la fine dei '60 e l'inizio dei '70, quindi in un luogo e in un tempo in cui l'influenza del cinema francese e della Nouvelle Vague è particolarmente sensibile (si ricordi che Godard è nato a Ginevra). Inoltre i personaggi rappresentati sono svizzeri, nel senso che sono svizzeri di nascita, di cittadinanza, cioè fanno parte di quella società da cui vogliono fuggire, ne sono, almeno ufficialmente, parte integrante.

A nostro avviso il vero cambiamento di rotta del cinema elvetico, da tematiche pastorali ad un cinema di denuncia, arriva in origine non da-

gli ambienti ginevrini e dall'analisi dell'uomo svizzero, ma piuttosto dalla zona di Zurigo e dalle descrizioni delle comunità di immigranti. Proprio a Zurigo negli anni '50 è da collocarsi l'esperienza di Kurt Fruh, che si discosta dal cinema folklorico per intraprendere la breve esperienza del "neorealismo svizzero". Il vero punto di svolta è rappresentato dal documentario *Siamo italiani*. È la prima volta infatti che il cinema svizzero compie una seria autocritica della sua produzione precedente e della stessa società svizzera. In questo film Seiler imputa ai propri connazionali le condizioni di sfruttamento in cui vivono le comunità italiane. Lo fa partendo dalla quotidianità degli immigrati italiani, intervistando coppie di lavoratori stranieri nei momenti più usuali della loro giornata: sul posto di lavoro, mentre fanno la spesa, mentre tornano a casa. Abbiamo la storia di intere famiglie di italiani in Svizzera come quella del pugliese Marco Scupola, che vi si trasferisce per lavoro, seguito poi dalla moglie Maria Assunta e dai figli Luigi (3 anni) e Anna (2 anni), come quella di Antonio e Carolina Scotti e dei loro bambini, Alfredo e Umberto.

Quello di Seiler è un cinema che si differenzia in parte da quello successivo del "Gruppo 5" ginevrino. Enzo Natta parla opportunamente di un "cinema dell'apartheid"; quello del regista zurighese è infatti un cinema militante, di denuncia delle condizioni dei lavoratori italiani in Svizzera; nel "Gruppo 5" la denuncia è mediata da una messa in scena intimistica in cui si dà più spazio all'analisi psicologica dei personaggi (Natta, p. 144). Un film come *Siamo italiani* appare interessante anche per il momento storico in cui ha visto la luce. Gli anni '60 sono infatti un periodo essenziale nella stessa legislazione elvetica riguardo il problema "immigrazione". Come ben noto, la Svizzera ha sempre temuto il "pericolo dell'inforestierimento" della società elvetica, poiché la forte presenza straniera avrebbe portato come conseguenza negativa l'affievolimento delle le caratteristiche culturali svizzere. Grazie ad accordi con gli stati limitrofi che consentivano la libera circolazione, sin dalla fine del XIX secolo si ottiene il risultato di un graduale aumento della percentuale di stranieri in Svizzera il che induce il governo a varare nel 1931 un decreto ad hoc. In esso è esplicitato che la concessione dei permessi di dimora (revocabili) o di domicilio (duraturi) si deve basare

esclusivamente su motivi morali ed economici, tenendo quindi conto del mercato del lavoro e del rischio di inforestierimento. I permessi dopo l'introduzione della legge cominciano ad essere assegnati ai singoli lavoratori e non alle loro intere famiglie. Dopo però il 1945, a causa di un'economia in forte espansione, si comincia a favorire il soggiorno temporaneo e vincolato, con il divieto comunque di cambiare posto di lavoro, con la conseguenza inevitabile della creazione di diverse categorie di lavoratori. Ne deriva così un aumento della presenza degli immigrati che arriva al 10% della popolazione nel 1960 e al 17,2 % nel 1970, di cui il 54% dall'Italia, occupati in origine nel campo dell'edilizia e della manovalanza.

Non è di poca importanza che Seiler realizzi *Siamo italiani* nel 1964, poiché proprio nei '60 avvengono importanti cambiamenti nella condizione degli immigrati in Svizzera. La Confederazione elvetica punta infatti a stabilizzare i lavoratori stranieri effettivi, a considerarli parte integrante ed essenziale dell'economia nazionale. Si consente anzi si facilita il ricongiungimento familiare, prima proibito sin dal 1931. Ed è proprio da questa concessione, tesa a migliorare l'integrazione, che nascono a serie difficoltà, poiché da singoli lavoratori si passa a vere e proprie comunità che colgono totalmente impreparata la società elvetica in alcuni settori della vita sociale non ultimo anzi forse il più problematico l'inserimento scolastico dei più piccoli tra gli arrivati.

Un film come *Siamo italiani* mette così in luce le condizioni di degrado in cui vive la comunità italiana. Il documentario, presentato in Italia nel 1965 al Festival dei popoli a Firenze, trova parzialmente seguito negli ambienti cinematografici svizzeri, sorprendentemente non negli ambienti svizzero-tedeschi, quanto in quelli, ancora una volta, ginevrini. Così nel 1970 segue un film come *Blackout* (id., 1970) di Jean-Louis Roy, che mette in scena una coppia di anziani, impressionata dalle dicerie xenofobe contro i lavoratori stranieri. I due anziani si chiudono in casa, sprangono le porte, scivolando inevitabilmente verso la follia. Un film anch'esso importante per l'anno di realizzazione, che cade poco dopo la proposta Schwarzenbach di ridurre la presenza straniera tra i lavoratori e un anno prima dell'omicidio a Zurigo di Alfredo Zardini, il quarantenne falegname giunto da appena due settimane in Svizze-

ra e al suo primo giorno di lavoro, ucciso a calci da Gerhard Schwitzgebel all'uscita del ristorante "Frau Stirnmaa", nell'indifferenza più totale degli zurighesi.

Seiler torna ai suoi italiani trentotto anni dopo, con *Vento di settembre*. Non descrive solo la situazione degli italiani nella Svizzera di oggi, ma fa qualcosa di più. Riprende le stesse famiglie di cui già aveva narrato nel 1964. Così ritornano davanti al suo obiettivo Marco e Maria Assunta Scupola e Antonio e Carolina Scotti con i loro rispettivi figli e nipoti.

Le due coppie sono ormai anziane e sono ritornate da pensionati in Italia, nel loro paese di origine, Acquarica del Capo in provincia di Lecce. I loro familiari sono invece rimasti in Svizzera: Luigi Scupola vive e lavora a Basilea, come insegnante di chitarra classica, e ha avuto nel 1999 una bambina, Naomi, con la compagna tedesca Corinne; sua sorella Anna vive ad Aesch, vicino Basilea, con il marito Graziano Barone, che ha un salone da parrucchiere a Basilea, e due figlie; Umberto Scotti vive invece tra la Svizzera e il Paese di origine, dove è anche impegnato in politica.

Il messaggio più significativo del film è nelle stesse parole pronunziate dai più anziani genitori e cioè il non sentirsi non più realmente italiani né tanto meno svizzeri, ma metà e metà, sempre alla ricerca di qualcosa di cui si sente la mancanza e la necessità.

3. ALEXANDER J. SEILER E SAVERIO STRATI: UN POSSIBILE PARALLELO CINE-LETTERARIO - Ultima annotazione possibile sul dittico di Seiler è la possibile relazione con il romanzo *Noi lazzaroni* (1971) di Saverio Strati, rapporto probabilmente inconsapevole ma dovuto al medesimo contesto storico-sociale. Saverio Strati, autore calabrese, nato a Sant'Agata del Bianco nel 1924 ed emigrato in Svizzera, dove ha lavorato come operaio e dove ha imparato a scrivere da autodidatta, mostra, con toni autobiografici, appunto la condizione dell'italiano lavoratore nella Confederazione Elvetica. Lo fa mettendo in scena i ricordi del protagonista Salvatore, muratore calabrese che, tornato in Italia, non riesce a sentirsi più né italiano né tanto meno svizzero. Sul romanzo una parola significativa è quella di Rossana Esposito nel capitolo IV della sua monografia su Strati, che rappresenta insieme ai lavori di Pasquino Crupi e Antonio

Motta il più interessante studio sullo scrittore calabrese. Il capitolo è di proposito intitolato "La condizione di sradicati" (Esposito, 1983, pp. 46-65). Il romanzo viene suddiviso in tre momenti fondamentali: il primo precedente la seconda guerra mondiale; il secondo immediatamente successivo alla fine del conflitto con il trasferimento del protagonista in Svizzera; il ritorno in Italia di Salvatore e l'immagine del nostro Mezzogiorno, vista attraverso i suoi occhi. Scrive la Esposito che con *Noi lazzaroni* Strati "si propone proprio di esprimere le sofferenze e anche le soddisfazioni che derivano ai meridionali emigrati dal loro lavoro. Il riscatto non viene più quindi dalla cultura [...], ma dal lavoro. [...] La situazione umana rappresentata dallo scrittore in questo romanzo è quella dei "lazzaroni meridionali" che, tramite l'emigrazione e a prezzo di sacrifici indicibili, sono riusciti ad ottenere quel riscatto che, se fossero rimasti nel loro paese d'origine, sarebbe stato loro precluso" (*ibid.*, pp. 48-49). Se escludiamo la valenza ideologica del romanzo di Strati (il suo Salvatore è un operaio consapevole che ha letto Marx ed è attivo al sindacato) i punti di contatto con le due pellicole di Seiler sono molti: anche Salvatore come i "personaggi" dello schermo ha conosciuto il razzismo nei confronti dei lavoratori stranieri. Si pensi a tal proposito all'umiliante visita medica alla frontiera di Chiasso, descritta nel capitolo VII del romanzo, o al ritorno del protagonista in Svizzera e al suo sgomento nel vedere le baracche in cui vivono gli immigrati italiani, nel capitolo XLIII. Anche in Strati c'è un problema identitario dell'emigrato italiano, ma proprio per le connotazioni ideologiche dell'autore questo problema si coniuga con l'alienazione del lavoratore, in particolare quello meridionale, dovuta all'automatismo dei sistemi produttivi che distrugge l'individuo.

Strati quindi sembra seguire letterariamente la via che Seiler aveva impostato con il suo documentario del 1964, ma, contemporaneamente, sembra precorrere alcune tematiche che il regista esporrà solo nel 2002, seppur in altri toni e in un'epoca molto diversa.

Napoli, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Dipartimento di Filologia Moderna

BIBLIOGRAFIA

- BUACHE F., *Le cinema suisse*, Lausanne, L'âge d'homme, 1978.
- CRUPI P., *Saverio Strati e la letteratura d'invenzione sociale*, Vibo Valentia, Qualecultura, 1971.
- ESPOSITO R., *Saverio Strati*, Firenze, La Nuova Italia, 1983.
- FRASCA G., "Violenza, memoria e sacralizzazione del profano: Il padrino II", in CIPOLLONI M., DE ROSA G.L. (a cura di), *La materia di cui sono fatti i sogni*, Salerno, Edizioni del Paguro, 2001, pp. 71-74.
- LUCCHINI D., *Alain Tanner tra realismo e utopia*, Milano, Il Castoro, 2002.
- MOTTA A., *Invito alla lettura di Saverio Strati*, Milano, Mursia, 1984.
- NATTA E., "Nascita e fortuna del cinema svizzero", in *Rivista del cinematografo e delle comunicazioni sociali: cinema, teatro, televisione, radio, pubblicità, informazione*, 3, 1971, pp. 133-146.
- SCHAUB M., *Il nuovo cinema svizzero: 1963-1977*, Zurich, Prohelvetia, 1977.
- STRATI S., *Noi lazzaroni*, Milano, Mondadori, 1971.

SUMMARY:

After a short filmography on emigration, the article analyses emigration in Alexander J. Seiler's cinema in particular. The director from Zurich, in *Wir sind italiener* and *Septemberwind*, shows the difficulties of Italians in Switzerland in two different periods: from the racism in 1964 to the identity loss in 2002. The two films find a parallel in the novels of Saverio Strati, an Italo-Swiss writer, and the comparison is the subject of the third paragraph.

RÉSUMÉ:

Après une brève filmographie sur l'émigration, l'article met particulièrement l'accent sur l'émigration dans le cinéma d'Alexander J. Seiler. Le metteur en scène de zurichois représente dans *Wir sind italiener* et *Septemberwind* les conditions de vie difficiles des Italiens en Suisse à deux époques différentes: du racisme en 1964 à la perte d'identité en 2002. Ces deux films trouvent un parallèle dans les romans de Saverio Strati, écrivain italo-suisse, et cette comparaison est le sujet du troisième paragraphe.