

Marco Bertozzi

Identità mediali e culture in transito.

Immagini migranti, dall'atelier di Teledomenica a Ricordati di noi

1. *Mediazioni identitarie*

Questo intervento si concentra sui materiali filmici fortunatamente salvati di *Teledomenica*, la prima trasmissione televisiva in lingua italiana del Quebec. Il ritrovamento e la salvaguardia del girato di *Teledomenica* ha consentito di recuperare la memoria della relazione fra famiglie italiane migrate a Montreal negli anni Cinquanta e Sessanta e parenti rimasti nei paesi del Sud Italia. *Teledomenica*, con il programma *Saluti dall'Italia*, metteva in contatto gli uni con gli altri: un momento in cui saluti, auspici, raccomandazioni, girati in 16mm in Italia, venivano visti le domeniche successiva a Montreal, per i connazionali all'estero. Una epopea mediale, fondata da Alfredo Gagliardi, che contribuì alla ridefinizione identitaria del migrante italiano. Gagliardi era nato a Montréal nel 1920. Figlio di emigranti originari della Calabria (il padre Angelo giunse in Canada nel 1893), crebbe e studiò nella città del Quebec e, nel 1949, divenne titolare del primo programma radiofonico in lingua che trasmetteva sulle onde della stazione radio CHLP. Nello stesso anno fu il primo italiano ad essere eletto al Consiglio comunale di Montréal e, nel 1952, fondò il *Corriere Italiano*, un settimanale che diventò popolare tra gli italiani che vivevano nel Quebec. Inoltre, Gagliardi era importatore di pomodori, paste alimentari, moviole cinematografiche, nonché titolare di una agenzia viaggi fra Italia e Canada. Sin quando, nel 1964, creò *Teledomenica*, che trasmetteva sulle onde della CFCF-TV.

Saluti dall'Italia andò in onda sino al 1996 e, visto oggi, segna un momento di patemica ri-mediazione affettiva realizzata grazie alla televisione. Bruno Ramirez, docente di Storia dell'immigrazione americana all'Università di Montreal, ricorda che «i bassi costi e la relativa semplicità operativa erano del tutto sproporzionati in rapporto all'immensa emozione prodotta

tra i telespettatori montreali nel vedere i loro familiari d'oltre oceano sullo schermo – e in più, la domenica a ora di pranzo»¹.

In quel viaggio settimanale fra 'modernità' e 'arretratezza', *Teledomenica* mostrava saluti da città e paesini del Sud: Cosenza, Casoli, Dipignano, Roggiano, Montalto Uffugo si offrivano quali location naturali, in bilico fra antiche persistenze e nuove appartenenze dei familiari migrati. Frammenti antropologicamente debordanti, con protagonisti protetti dal cerchio caldo della comunità e, al tempo stesso, imbarazzati innanzi al dispositivo: con la difficoltà di essere in situazione, di posizionarsi rispetto al microfono, di orientare lo sguardo verso la cinepresa; tutti elementi che, con le analoghe incertezze della camera, sembrano collocare oggi quegli atti verso esperienze e orizzonti della *media archeology*.

Ma cosa rappresentano i tanti elementi che rimandano all'atto stesso del filmare, le occhiate in camera, le deambulazioni incerte della macchina, la composizione del quadro non sempre calibrata? Consapevolezze autoriflessive date dalla rivoluzione documentaria di quegli anni o semplice emersione di precarietà contingenti, nell'eterna difficoltà di 'controllare' un reale più che mai sfuggente? In questi *Saluti dall'Italia* la televisione sembra utilizzata come telefono pubblico per brevi saluti e auguri ripresi in spazi pubblici, bar, piazze, sagrati di chiese, bordi di stradine. Qualche notevole, il prete, uno studente liceale riescono a sfoderare un linguaggio 'adeguato' ma per gli altri la stessa presenza del microfono costituisce un impaccio scrutato con diffidenza, a volte troppo vicino, quasi mangiato, altre troppo lontano. Si urla, per farsi sentire bene da chi è lontano, si susurra, emozionati, a volte commossi. Anche l'occhio della camera sembra non individuato, con sguardi degli intervistati che vagano alla ricerca di un interlocutore assente: occhi chiusi, che restano dentro al corpo, sguardi che invocano l'assenso dell'intervistatore o che si perdono in una ripresa in campo lungo. Echeggiano le parole di Pier Paolo Pasolini quando nell'incipit di una perla documentaria degli anni Settanta - *Pasolini e... La forma della città* (Paolo Brunatto, 1973, puntata del celebre programma *Io e...* a cura di Anna Zanoli) – si rivolge a Ninetto Davoli confidandogli la necessità di un interlocutore amico, per potere parlare al pubblico indistinto della televisione.

1 B. RAMIREZ, *Ricordati di noi e ricordiamoci di loro*, in extra del DVD del film *Ricordati di noi*, Paul Tana, UQAM, Montreal 2007.

2. *Un momento internazionale?*

Gli intervistati di *Teledomenica* sembrano appartenere a civiltà pre-telesive, in cui fogge dei vestiti, modalità di assembramento, enfasi o timidezza nell'affrontare i saluti ai parenti sfuggono ancora (ancora per poco) al processo di normalizzazione in arrivo, attuato proprio dalla televisione. Qualche prodromo lo osserviamo giusto nella presenza degli sponsor sul pulmino delle riprese: la scritta «Teledomenica/Montreal/Canada» sulla portiera, l'insegna dell'immobiliare «Victoria Montreal» o l'apparizione, nelle puntate successive, del logo della benzina FINA. Ma, appunto, si tratta del mondo dell'enunciatore e l'apparizione degli emblemi pubblicitari sembra ancora appartenere all'epifania di una modernità lontana, pur se dai più fortemente agognata.

All'interno del programma, importante evidenziare il molteplice registro vocale su cui si basano i *Saluti*. In primis, per l'introduzione di Giovanni Gargiulo, il presentatore in studio, a Montreal. Poi, per la rassicurante *voice-over* spalmata sui servizi, con un italiano letterario, pieno di stereotipi linguistici tardo romantici sulla bellezza di 'ridenti' paesini del Sud in via di abbandono. Infine l'irruzione della lingua vera, parlata dagli italiani reali, che in quegli anni, grazie alla rivoluzione del sonoro nel cinema diretto, veniva finalmente resa possibile. Proprio il Canada, con l'Office National du Film, era all'avanguardia delle ricerche sulla parola in diretta, grazie a sperimentatori come Michel Brault, Pierre Perrault e Marcel Carrière. E dalla relazione con questa avanguardia giovani documentaristi italiani come Gian Vittorio Baldi e Gianfranco Mingozzi – in una coproduzione con il National Film Board del Canada – avevano realizzato *Note su una minoranza* (diretto da Gianfranco Mingozzi, 1964, assistito alla regia da Marcel Carrière), in cui finalmente erano le immagini e i suoni stessi a parlare della comunità degli italiani emigrati nel Quebec: alcune sequenze, come quella della processione, godevano di un'intensa carica di espressività e comunicavano subito «l'essenza di una situazione sociale e umana. Forse *Note su una minoranza* è una delle opere più corrette e più indicative di ciò che si possa fare nel campo di un cinema sociologico che sia a un tempo indagine e rappresentazione»².

Sono anni in cui prendono forma alcuni film faro per le pratiche del cinema diretto e del *cinéma vérité*: *Primary* di Robert Drew, *Chronique d'un été* di Jean Rouch e Edgar Morin (entrambi del 1960), *Regard sur*

² S. FROSALI, «La nazione», 5 febbraio 1965; ora cit. in C. LANDRICINA (a cura di), *Gianfranco Mingozzi. I documentari*, Studio Topografico, Roma 1989, p. 33.

la folie di Mario Ruspoli (1961) utilizzano macchine da presa (come la Arriflex blimpata o la Eclair-Coutant) e registratori audio più leggeri (Perfectone, Nagra III), collegati direttamente alla Mdp per consentire il sincronismo audio-immagine. Il 16 mm diviene il formato di un cinema calato nel vivo degli accadimenti: come quello praticato da Pierre Perrault e Michel Brault nel Quebec, i quali, proseguendo le esperienze avviate da Grierson nel 1939 con l'istituzione del Canada Film Board, contribuiscono all'affermazione di una grande scuola documentaria: *Pour la suite du monde*, il loro film-riflessione del 1963 sulla cultura tradizionale del Quebec, in competizione al Festival di Cannes, diviene un manifesto vivente del cinema diretto. È proprio per confrontarsi con queste esperienze che Baldi sente l'esigenza di lavorare in piena autonomia e fonda, nel 1962, una società indipendente, la IDI cinematografica, con la quale produce alcuni fra i più interessanti lavori italiani degli anni Sessanta, come *Cronik der Anna Magdalena Bach* di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet (1967), *Diario di una schizofrenica* di Nelo Risi (1968) o *Appunti per un'orestiade Africana* di Pier Paolo Pasolini (1969).

Probabilmente un carattere del cinema italiano sta proprio nel riconoscersi una vocazione universale, legando un'impronta realista – il suo carattere geo-filosofico – a una forte vocazione umanista. Anche la riscoperta di queste pellicole in 16 mm rimanda a una circolazione iconica sovranazionale. Quella, spesso trascurata dalle storie del cinema, del cinema migrante, sia negli aspetti più amatoriali che in quelli di produzione alta. La stessa, pur su un registro che potremmo definire minore, dei nostri pittori e dei nostri architetti che frequentavano corti e committenze europee o dei pittori stranieri che venivano in Italia per affinare la propria arte. Consolidando cioè una circolazione di forme e di esiti estetici i cui modelli possono essere considerato il vero carattere 'nazionale' della nostra produzione visiva. Quella di un'arte, e di un cinema italiano, senza nazione, per cui già internazionale.

3. Ricordati di noi, o l'esperienza di un cinema umanista

Il rischio che tutto si dissolvesse è stato forte. Fortunatamente, nel 2007 le pellicole vengono ritrovate poco prima di andare perdute negli alluvionati scantinati della vecchia sede del *Corriere Italiano*. E grazie alla collaborazione di Gargiulo, l'anziano conduttore, le prime memorie tornano alla luce. Il salvataggio e la ripresa dei *Saluti dall'Italia* per *Teledomenica* costituisce il *footage* per *Ricordati di noi*, un documentario di Paul Tana del

2007, importante atto di rivisitazione mediale di quelle pellicole. Il film di Tana ricostruisce l'epopea dei *Saluti* arricchendoli della propria esperienza autobiografica. Emigrante lui stesso, con la sua famiglia, alla fine degli anni Cinquanta, Tana fu il primo regista italiano a ottenere finanziamenti governativi per il cinema³. Da allora alterna film narrativi e documentari: o sorprendenti ibridi come *Caffè Italia* (1985), un film di grande successo che portò a riconsiderare l'immagine stessa degli italiani nel Quebec e divenne punto di riferimento per registi di altre minoranze etniche. Nel film le scene della comunità italiana in festa per la vittoria del Mondiale del 1982 vengono alternate a ricostruzioni storiche (le condizioni di vita e di lavoro degli italiani emigrati in Canada a inizio Novecento; o l'internamento, durante l'ultima guerra, di centinaia di italiani in campi di concentramento, con l'accusa di essere fascisti) come a interviste a rappresentanti della comunità italiana di Montreal⁴. Un pastiche libero e autoriflessivo, con gli attori stessi delle parti storiche – Toni Nardi e Pierre Curzi - che riflettono sull'essenza della loro ibrida collocazione culturale. Nonchè su come, grazie al film, abbiano potuto assumere ulteriori punti di vista e riflessioni sulla loro frammentaria identità. Un film capace, in ultima analisi, di cambiare il senso degli altri⁵, investendo i modi di immaginarsi il migrante italiano. Paul Tana parte dall'esperienza personale, dagli ardui assestamenti culturali e identitari attraversati nella sua adolescenza e nel percorso attuato per divenire cittadino canadese. Un processo che durante gli anni Ottanta si arricchisce dall'incontro con Bruno Ramirez, storico, come abbiamo visto, dell'emigrazione italiana in Nord America, nonché animatore della rivista *Quaderni Culturali*⁶. Un sodalizio fondamentale per rafforzare la consapevolezza dell'importanza dell'elemento testimoniale e autobiografico: di più, del fatto che il contributo di *Caffè Italia* sarebbe diventato esemplare per il riconoscimento di qualsiasi diversità culturale, ben aldilà dell'appartenenza alla 'tribù degli italiani'.

In *Ricordati di noi*, l'atto di recupero della memoria dei migranti a Montreal diventa ancora più forte e si fonda con l'atto di salvaguardia, restauro e conservazione di quelle pellicole, ora custodite alla Cinémathèque

³ Tana compie il suo percorso di studi superiori nel sistema scolastico francofono. Oggi è Professore di Cinema all'Ecole des Medias dell'Università del Quebec, a Montreal.

⁴ Cfr., F. SALVATORE, A. GURAL-MIGDAL, *Le cinéma de Paul Tana. Parcours critique*, Balzac, Montreal 1997.

⁵ L'espressione richiama il testo di Augè, cfr. M. AUGÈ, *Il senso degli altri. Attualità della antropologia*, Boringhieri, Milano 2000.

⁶ Da una prospettiva marxista, i «Quaderni Culturali» pubblicava articoli sui fenomeni migratori, in italiano, francese e inglese.

del Quebec. In un primo momento vengono ritrovate solo le pizze, senza il sonoro, per cui viene coinvolta una donna sordo-muta, capace di leggere il labiale, per cercare di interpretare le parole mute degli intervistati. Solo successivamente riemergono, in altri ambienti del *Corriere italiano*, i nastri sonori che, con un difficile lavoro di sincronizzazione, vengono ricongiunti alle immagini filmiche⁷. Il film di Tana ci mostra dunque un doppio processo, di salvaguardia della memoria storica da un lato, e di moderna pratica conservativa – con le pellicole ora al sicuro – dall'altro.

4. *L'arcaico che persiste*

L'orbita paradigmatica rivisitata da Tana accoglie dunque un momento fondamentale del nostro paese. Come se questi 'Saluti dall'Italia' tenessero aperta la porta sull'incompiutezza di una modernità verso la quale, i decenni successivi lo avrebbero confermato, sarebbe inesorabilmente andato incontro. Lo osserviamo finanche nella dialettica colore/bianco e nero. Mentre *Teledomenica* programma *Saluti dall'Italia* in bianco e nero, mette in onda *Panorama locale* a colori: ecco le attività commerciali, artistiche, religiose, culturali della comunità italo-montrealese, con matrimoni, battesimi, comunioni, inaugurazioni di negozi, spettacoli di vedette italiane. Un'aggiunta cromatica in un evidente stacco simbolico fra vecchio e nuovo mondo, fra grigio passato che persiste e luccicanti atmosfere ambientali del migrante 'modernizzato'.

Oggi, ciò che appariva ritardo e inadeguatezza, segna l'aspro confine con il risveglio dal più grande mito del Novecento. Daltronde, la forza del miglior cinema italiano nel Novecento è stata proprio nell'inserire l'arcaico – fisico e antropico – nell'attualità più bruciante della contemporaneità. In un potente sdoppiamento di sguardi, il paese millenario ha spesso irrorato le forme del cinema più attuale, generando un unicum di impressionante forza epistemica⁸. Ora sto parlando del grande cinema di Rossellini, Fellini, Pasolini, Olmi, De Seta: i quali, in maniera diversa, hanno accolto protagonisti e ambienti dal paese profondo per immerterli in una circolazione di segni internazionale. Ma questa particolare capacità di situarsi

⁷ Il *Corriere Italiano* è un punto di riferimento della comunità italiana del Quebec. Da cinquant'anni svolge un ruolo di orientamento e di guida degli italiani nel composito mosaico canadese.

⁸ Per approfondire questa prospettiva, cfr. F. CASSANO, *Il pensiero meridiano*, Laterza, Roma-Bari 1999; R. ESPOSITO, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Einaudi, Torino 2010.

nel punto di tensione più elevato del dibattito identitario sull'italianità, il cinema italiano è riuscito ad affrontarla soprattutto grazie al documentario, ad esempio con i film dei cosiddetti demartiniani, capaci d'irrorare di vita sudata, incistata in paesaggi arcaici e valori tradizionali, gli spensierati, e spericolati, anni della trasformazione in atto. Pur con alcune contraddizioni, il cinema diventa cioè il commutatore semantico della grande dis-illusione. Proprio il Sud, definito come realtà 'altra', spesso 'mancante', rispetto al Nord della penisola, illumina oggi un possibile attrito, una resistenza ai modelli di perdita e di sconfitta con cui venivano rappresentate in quegli anni le 'culture subalterne'. Il suo arcaismo, la sua arretratezza, il suo magismo, le sue povertà attraggono forme documentarie che, con tutti i limiti dell'esotismo e diverse rigidità epistemiche, cercano di valicare la cartolina 'non allineata' del ritardo meridionale⁹. Un orizzonte prospettico che parte da appartenenze antiche, in cui il soggetto contemporaneo è inserito in faglie culturali stratificate, per uscire dalle quali non sono sufficienti i dispositivi immunitari della modernità e la semplice nettezza di un nuovo inizio. Certo, la modernità prende il sopravvento: ma non è in grado di comprendere, e di penetrare, ciò che si era formato storicamente, in maniera così diversificata, nel nostro paese. L'origine composita dei mondi italiani resta opaca agli occhi dello stato nazione, investita di una indifferenziata progettualità politico-economica. Come, ancora prima, accadde per il violento processo di unificazione nazionale; o, ancora, come sta accadendo oggi, nell'idea di 'integrazione' forzata delle culture migranti, in una razionalità impositiva che guida il processo di burocraticizzazione del soggetto. In termini biopolitici, l'oscura minaccia al sistema costituita da un vitalismo primigenio e irrazionale viene combattuta dal sistema dei media legati al potere centralista dello Stato.

Solo per dire che questi toccanti saluti, nell'Italia degli anni Sessanta, sarebbero restati invisibili, occultati – analogamente alla rappresentazione dei sassi di Matera in *L'Italia non è un paese povero* di Joris Ivens (1960) – se fossero stati intercettati dalla nostra televisione pubblica. Ramirez ricorda che

sono gli anni che precedono la scoperta degli 'Italiani nel mondo' – scoperta che faranno qualche anno dopo politici e politicanti nazionali e regionali. Inimmaginabile quindi che in in quegli anni la rete di stato – la RAI – avesse potuto pensare a qualcosa del genere¹⁰.

⁹ A tal proposito, cfr. G. SCIANNAMEO, *Nelle Indie di quaggiù. Ernesto De Martino e il cinema etnografico*, Palomar, Bari 2006; F. MARANO, *Il film etnografico in Italia*, di Pagina, Bari 2007.

¹⁰ RAMIREZ, *Ricordati di noi e ricordiamoci di loro*, cit.

Per chi brucia i rapporti con il proprio paese, inteso come stazionazione, e non come comunità urbana e familiare degli affetti, ci sono ben pochi 'riconoscimenti' pubblici.

Un'ultima considerazione. In *Ricordati di noi* scopriamo che le bobine restaurate di 'Saluti dall'Italia' sono posizionate alla Cineteca di Montreal a fianco di *Pour la suite du monde*, il citato capolavoro del cinema diretto canadese. Una prossimità fisica che, simbolicamente, sembrerebbe auspicare vicinanza e attenzioni culturali e che invece, nella difficoltà di comprendere l'universalità dell'esperienza di *Teledomenica*, viene limitata a un ambito d'interesse prettamente italiano. Per Tana, il film avrebbe potuto essere un momento di riflessione sulle molteplici componenti culturali alla base dello stesso stato canadese: purtroppo, alcune risposte di istituzioni cinematografiche locali relegano il film a un'etnicità ritenuta ristretta, esclusivamente italiana. Nello scavo identitario del Quebec contemporaneo il film arriva probabilmente troppo presto: i mille rivoli culturali da cui prende vita la moderna sfera sociale montrealese sono ancora ritenuti rigidamente francofoni e l'opera, per Tana stesso, diventa sintomatica delle «eaux troubles de l'aquarium ethnique québécois ou, en d'autres termes, ce lieu incertain que sont les limbes de l'ethnicité»¹¹. Un anacronismo incurante di ciò che questi film esprimono, con una rara potenza espressiva: l'epocale esodo migratorio da un lato, l'avvento dei mass media dall'altro. I *Saluti dall'Italia* di *Teledomenica* come *Ricordati di noi* di Paul Tana, restano lì, oggi più che mai *in between*, densi di senso, umidi di memoria viva per tutti i migranti del mondo.

¹¹ P. TANA, *Les eaux troubles de l'aquarium ethnique*, in *Multiculturalisme et diversité culturelle dans les médias au Canada et au Québec*, a cura di H.J. Lüsebrink, C. Vetter, Königshausen & Neumann, Würzburg 2013, p. 74.