

Massimiliano Coviello (Università di Siena)

*Immaginari e fenomeni migratori nella cultura visuale italiana
tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento*

1. *I sentimenti dello spostamento*

Uno dei luoghi centrali per la storia delle migrazioni è l'Italia che, in ragione delle sue caratteristiche geografiche, può essere pensata come un vasto porto circondato dal Mediterraneo dal quale sono partiti e giunti uomini e donne, avventurieri e fuggiaschi in cerca di ospitalità. Le migrazioni sono state una caratteristica pervasiva degli ultimi due secoli della storia nazionale e come tali sono diventate sempre più un «fatto sociale totale», capace di offrire delle chiavi di comprensione ai fenomeni che coinvolgono sia il sistema sociale di provenienza sia quello di insediamento. Le migrazioni hanno inoltre assunto una «funzione specchio» come contraltare dell'intera storia nazionale¹.

Il progetto di uno Stato unitario è stato minacciato fin dalla sua nascita dalle emigrazioni e in modo particolare dalle grandi ondate migratorie verso le Americhe iniziate negli anni sessanta dell'Ottocento e, con un alternanza tra periodi di grandi esodi e periodi di decrescita del fenomeno, come quello compreso tra le due guerre caratterizzato dall'ostracismo fascista nei confronti dell'emigrazione e dalle misure restrittive all'ingresso come il Johnson Act (1924), adottate per regolare il numero di ingressi a

¹ Alla nascita dello Stato unitario è corrisposta l'emigrazione verso le Americhe, che è proseguita anche in epoca fascista nonostante le bonifiche e l'espansionismo coloniale in Africa Orientale. Nell'immediato dopoguerra l'emigrazione verso i Paesi dell'Europa centrale come il Belgio, la Francia, la Svizzera, la Gran Bretagna e la Germania è diventata "assistita", poiché pianificata a livello istituzionale e organizzata attraverso i Centri di emigrazione. Il boom economico, la rincorsa verso un benessere inevitabilmente illusorio, hanno incentivato la fuga delle famiglie e dei braccianti meridionali verso le città industriali del Nord. Negli anni novanta l'Albania è stata il punto di partenza della prima immigrazione di massa verso le coste italiane. Infine gli sbarchi dei richiedenti asilo in fuga dai regimi dittatoriali nordafricani sulle coste dell'Italia del Sud hanno messo in crisi la stabilità geopolitica dell'Europa fondata sui confini nazionali. Lungo e tra queste fasi migratorie sommariamente descritte scorrono le storie dei popoli che hanno fatto l'Italia.

seconda delle nazionalità, terminata con il secondo dopoguerra². In questi anni l'emigrazione transoceanica è stata un processo esplosivo, profondamente connesso alla questione meridionale e alla crisi dell'intero settore agricolo, che ha reso esplicita, nonostante il silenzio della maggioranza delle élite culturali e politiche dell'epoca e le scarse e restrittive misure legislative, l'impossibilità di una coesione nazionale inglobante e ha trascinato fuori dai confini nazionali milioni di persone.

Tra gli anni ottanta dell'Ottocento e gli anni venti del Novecento, mentre la fotografia si affermava come dispositivo tecnico di riproduzione a disposizione di un pubblico sempre più ampio e il cinema muoveva i suoi primi passi, la grande emigrazione transoceanica spingeva fuori dai confini nazionali milioni di persone e segnava profondamente l'immaginario dell'epoca. Pertanto, la cultura visuale italiana di quel periodo è profondamente connessa a un immaginario emigrazionistico i cui elementi distintivi hanno origine nella musica popolare³ e nella letteratura. Sul versante letterario spicca la produzione di Edmondo de Amicis che, nel dar forma al racconto all'epopea dell'emigrazione, si è avvalso della poesia (*Gli emigranti* pubblicata 1881), del romanzo popolare (il racconto *Dagli Appennini alle Ande* contenuto in *Cuore* del 1886) e del reportage di viaggio (*Sull'Oceano* dato alle stampe nel 1889), un resoconto giornalistico, redatto in forma romanzata, del viaggio compiuto dallo scrittore cinque

² Lo storico delle migrazioni Emiliano Franzina suddivide schematicamente l'emigrazione transoceanica in quattro grandi fasi. Il periodo iniziale dell'emigrazione (1861-1875) coincide con la formazione dello Stato Unitario. A questa prima fase, fa seguito una seconda che copre l'arco temporale 1876-1886 ed è caratterizzata dall'esplosione della crisi agricola alla quale si affianca la crescita dell'industria navale. Nella terza fase, compresa tra il 1887 e il 1901, si assiste all'approvazione del primo disegno di legge sull'emigrazione (dicembre 1888), sostanzialmente di natura repressiva, firmato dal Presidente del Consiglio Francesco Crispi e da Rocco De Zerbi, e nel 1901, grazie alla legge Luttazzi, all'istituzione del Commissariato Generale dell'Emigrazione con funzioni di tutela degli emigranti. In questa fase l'emigrazione è legata alle gare coloniali in Africa. Infine, la quarta fase prende avvio con la fine degli anni Venti (1927) e si chiude con il secondo dopoguerra (1948). Questo periodo è caratterizzato dalla repressione dell'emigrazione: il regime fascista smantellerà il Commissariato Generale dell'Emigrazione mentre, con l'introduzione del Johnson Act nel 1924 – che stabiliva quote distinte a seconda delle nazionalità, discriminando in misura maggiore i paesi dell'Europa del Sud – e la crisi del 1929, gli USA restringeranno il passaggio delle frontiere. Cfr. E. FRANZINA, *La grande emigrazione: l'esodo dei rurali dal Veneto durante il secolo XIX*, Marsilio, Venezia 1976, pp. 13-32.

³ Per un approfondimento sulle canzoni popolari dedicate all'emigrante e alla sua traversata si veda E. FRANZINA, *Le canzoni dell'emigrazione*, in *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze. Vol. I*, a cura di P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, Donzelli, Roma 2001, pp. 537-562.

anni prima sulla nave «Nord-America». Le righe iniziali di *Sull'Oceano* sono sufficienti per restituire al lettore l'impietosa immagine che si palesa agli emigranti di De Amicis una volta raggiunto il porto di Genova: «Quando arrivai, verso sera, l'imbarco degli emigranti era già cominciato da un'ora, e il *Galileo*, congiunto alla calata da un piccolo ponte mobile, continuava a insaccar miseria»⁴.

Dalla produzione deamicisiana a quella di altri autori come Pascoli (i poemetti *Italy. Sacro all'Italia raminga* del 1904, e *Pietole* del 1909) e Pirandello (la novella *L'altro figlio* scritta nel 1923) emergono gli elementi distintivi e ricorrenti, i *tòpoi identitari* che caratterizzano l'immaginario emigrazionistico tra la fine dell'Ottocento e primi del Novecento e che saranno ripresi e inaspriti in epoca fascista per esporre un giudizio severo contro quanti abbandonano la patria. Paura, lutto, fatalità, persino colpa: nonostante gli sforzi di emancipazione e allontanamento da uno stato di miseria, l'emigrante assume una caratterizzazione drammatica che spesso raggiunge il patetismo. La letteratura può essere considerata l'habitat primigenio in cui ha attecchito la stigmatizzazione dell'emigrante come soggetto colpevole di aver abbandonato i legami familiari, le origini, la patria⁵.

Attraverso un dialogo intermediale i «tòpoi identitari» di questo immaginario migrano da un medium all'altro, adeguandosi ai differenti formati e adattandosi ai diversi sistemi discorsivi, per restituire agli spettatori di ieri e, in forme culturalmente differenti, a quelli di oggi l'esperienza delle migrazioni verso le Americhe. La letteratura, la musica popolare, il cinema e la fotografia collaborano alla costruzione di un'estetica tesa a connotare disforicamente l'emigrante: anche quando si tratta di documentare e denunciare la povertà dei luoghi d'origine o le condizioni di salute durante la traversata oceanica, l'emigrante è stigmatizzato da modelli in cui la

⁴ E. DE AMICIS, *Sull'Oceano*, Garzanti, Milano 1996, p. 5.

⁵ Ecco come Sebastiano Martelli descrive i *tòpoi identitari* che connotano gli emigranti che si apprestano a raggiungere le Americhe: «Con l'emigrazione si consuma un distacco traumatico dalla comunità familiare e da quella del paese, cesura e strappo nel flusso degli affetti e dei referenti culturali. Il viaggio è verso l'ignoto, verso una terra senza confini, crocevia di lacerazioni destoricanti e quindi luttuose. Lo spazio infinito dell'oceano segna profondamente l'esperienza dell'emigrazione: la paura dell'ignoto, il rischio di *perdersi*, [...] la impossibilità di realizzare un "ponte" – referente simbolico-religioso della dialettica vita/morte che dalla letteratura giudaico-cristiana attraversa la civiltà contadina mediterranea fino all'età moderna – e, quindi, una domesticazione della morte stessa mediante il conforto, il pianto, i riti, i riti religiosi, la vicinanza dei familiari e della comunità di appartenenza». S. MARTELLI, *Dal vecchio mondo al sogno americano. Realtà e immaginario dell'emigrazione nella letteratura italiana*, in *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze. Vol. I*, a cura di Bevilacqua, De Clementi, Franzina, cit., p. 435.

partenza viene restituita attraverso il dramma dell'abbandono, il viaggio con il sentimento della nostalgia degli affetti, infine l'arrivo si traduce nello spaesamento. Questi sentimenti che accompagnano e cartografano le tappe del processo migratorio, non solo caratterizzano l'immaginario dell'Italia post-unitaria ma attraversano per intero la cultura visuale legata alle migrazioni e giungono sino al presente, integrandosi nelle immagini attuali degli sbarchi sulle coste di Lampedusa, in cui l'umanitarismo, degradato nel pietismo, si alterna – salvo poche eccezioni – a una retorica fondata sulla paura dell'invasione. I caratteri disforici del sentimento dello spostamento hanno quindi sorretto un modello sociale che erige delle “difese immunitarie” nei confronti dell'alterità. Difese che si fondano sulla colpa e sulla riproduzione virale di stereotipi sul migrante⁶.

2. Melodrammi emigratori

Gli anni del cinema muto attingono a piene mani dai modelli letterari descritti, contribuendo a un immaginario già consolidato e rielaborando lo sguardo deamicisiano del quale vengono accentuati gli elementi melodrammatici⁷.

Nel 1915, due anni prima di *L'emigrante* (*The Immigrant*, 1917) diretto e interpretato da Charlie Chaplin e a due anni di distanza dal picco più alto di espatri nell'intera storia italiana⁸, in Italia prende avvio il racconto cinematografico dell'emigrazione con *L'emigrante* di Febo Mari e *Gli emigranti* di Gino Zaccaria, due film incentrati sullo spostamento verso il Sudamerica. Mentre il film di Zaccaria concilia la traversata oceanica con l'incontro amoroso, secondo un modello che sarà ripreso nei melodrammi successivi, primo fra tutti *Passaporto rosso* di Guido Brignone (1935), il film di Mari narra le sfortunate vicende di Antonio, interpretato da Ermete Zacconi, che, per garantire un futuro migliore alla moglie e alla

⁶ Sulle categorie di *immunitas* e di *communitas*, cfr. R. ESPOSITO, *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Einaudi, Torino 2002; ID., *Communitas. Origine e destino della comunità*, Einaudi, Torino 2006. Sui rapporti tra forme della rappresentazione cinematografica connesse ai fenomeni migratori e sentimenti dello spostamento ci permettiamo di rimandare a M. COVIELLO, *Emigrazione*, in *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme vita*, a cura di R. De Gaetano, Mimesis, Milano 2014, pp. 309-371.

⁷ Cfr. G. P. BRUNETTA, *Emigranti nel cinema italiano e americano*, in *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze. Vol. I*, a cura di Bevilacqua, De Clementi, Franzina, cit., pp. 495-498.

⁸ Nel 1913 si contano più di ottocento settantamila espatri. Cfr. A. GOLINI, F. AMATO, *Uno sguardo a un secolo e mezzo di emigrazione italiana*, in *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze. Vol. I*, a cura di Bevilacqua, De Clementi, Franzina, cit., p. 51.

figlia, parte alla volta dell'Argentina. Ben presto le speranze riposte nel nuovo Paese si trasformano in chimere: a causa dell'età avanzata, Antonio dovrà accontentarsi di un posto da manovale mal retribuito.

Ai fallimenti lavorativi seguono le disgrazie: dopo un incidente sul lavoro e un raggio da parte dei servizi sociali a causa del quale perderà l'indennizzo per le cure mediche, il protagonista decide di far ritorno a casa. I primi minuti del film condensano tutti i tratti distintivi della partenza e del viaggio sull'oceano: la famiglia che si riunisce attorno alla figura paterna che si appresta ad intraprendere il viaggio; il gruppo di emigranti in partenza carico di bagagli che sfila lungo le vie del paese (Fig. 1); i saluti, il cordoglio e infine la fotografia della moglie e della figlia che, mostrata in primo piano e poi affissa al letto dell'affollato dormitorio della nave, costituisce il cordone ombelicale con la terra d'origine ed i suoi affetti (Fig. 2).

Nel 1916 Umberto Paradisi gira *Dagli Appennini alle Ande*, a cui seguiranno altre due trasposizioni cinematografiche del racconto di De Amicis: quella di Flavio Calzavara nel 1943 e il documentario di Folco Quilici nel 1959. Mentre il documentario di Quilici sarà epurato dal fatalismo e dalla colpa deamicisiana, il film di Paradisi non può che esserne intriso, viste le finalità pedagogiche e propagandistiche con cui l'opera fu realizzata.

I cartelli di *Dagli Appennini alle Ande* riprendono le pagine del racconto per descrivere le vicende del tredicenne Marco (Ermanno Roveri): l'imbarco dal porto di Genova per raggiungere l'Argentina dove la madre si era trasferita in cerca di lavoro e della quale non si avevano notizie da diverso tempo, gli incubi e i presagi durante il viaggio, la faticosa ricerca e finalmente il ritrovamento della donna.

Quest'ultima, afflitta dai rimorsi per aver abbandonato la famiglia e ormai in fin di vita, alla vista del figlio recupera tutte le speranze e accetta finalmente di farsi curare (Fig. 4). Deciso a partire per una giusta e buona causa – prima dell'imbarco, il padre bacia e abbraccia il figlio rassicurandolo: «Parti per un santo fine e Dio ti aiuterà» –, Marco sarà travolto dallo scoraggiamento e dalla solitudine durante il viaggio sul piroscampo (Fig. 3). Ogni volta che in Argentina le avversità ostacoleranno il suo fine, un incontro fortuito, un intervento provvidenziale permetteranno di risolvere in positivo la situazione, sino al lieto fine.

3. *Gli sguardi fotografici sull'emigrazione*

Rispetto al cinema, mezzo che all'epoca incominciava ad affermarsi, a definire le regole del suo linguaggio e le forme della sua fruizione, la fotografia era largamente diffusa. Numerosi archivi, fondi e fondazioni sparse in Italia e all'estero conservano un patrimonio fotografico sterminato la cui mole è stata, anche grazie a processi di digitalizzazione, solo in parte resa accessibile agli studiosi.

Queste immagini, con i loro volti ritratti, gli ambienti e le microstorie racchiuse, possono e devono essere considerati, sia per lo storico dei fenomeni migratori sia per lo studioso di culture visuali, alla stregua di documenti. Esse sono dei «documenti» che, secondo le riflessioni di Jacques Le Goff, chiedono di essere processati al fine di rinvenire le cause che li hanno reso dei monumenti, ossia di tracce del passato per mezzo delle quali una società elabora, seleziona e costruisce la propria memoria collettiva per poi darla in eredità ai posteri⁹.

I documenti fotografici della grande emigrazione transoceanica possono essere classificati in tre macro-tipologie. Le fotografie potevano accompagnare le inchieste istituzionali finalizzate a documentare la parabola migratoria, dagli ambienti d'origine (Fig. 5) alla partenza e al viaggio, sino all'arrivo e all'insediamento¹⁰.

Appartengono alla seconda categoria i ritratti fotografici prodotti su commissione dagli stessi migranti che utilizzavo questi documenti come prove, spesso falsificate attraverso montaggi e ritocchi dagli studi fotografici specializzati, del miglioramento della propria condizione socio-economica nel contesto di arrivo, e dei riti di passaggio (matrimoni, nascite, funerali). Una volta ritoccate, le fotografie venivano inviate sotto forma di cartoline ai familiari rimasti a casa. Queste cartoline fotografiche sostituivano la corrispondenza epistolare, superando così l'ostacolo dell'analfabetismo molto diffuso tra ceti che intraprendevano l'emigrazione¹¹.

⁹ Cfr. J. LE GOFF, *Documento/Monumento*, in *Enciclopedia Einaudi*. vol. V, Einaudi, Torino 1978, pp. 38-43. Sull'utilizzo dei patrimoni fotografici relativi ai fenomeni migratori come fonti storiche si rimanda a P. ORTOLEVA, *Una fonte difficile. La fotografia e la storia dell'emigrazione*, «Altreitalie», 1991 (5), pp. 120-158.

¹⁰ La foto in figura 5 e quelle in figura 7, 8 e 9 e sono state riprese dal volume di O. GROSSI, G. ROSOLI, *Il pane duro. Elementi per una storia dell'emigrazione italiana di massa (1861-1915)*, Savelli, Roma 1976, pp. 5, 13, 18, 22. La fotografia in figura 6 è invece presa dal saggio di P. CORTI, *Percorsi familiari e grande emigrazione transoceanica nel primo trentennio del Novecento*, in *L'Italia nel Novecento. Le fotografie e la storia. Vol. III. Gli album di famiglia*, Einaudi, a cura di G. De Luna, G. D'Autilia, L. Criscenti, Einaudi, Torino 2006, pp. 267.

¹¹ Tra i ritrattisti di emigranti vi è il fotografo calabrese Saverio Marra. Sulla produzione

Se i luoghi d'origine, intrisi di povertà e miseria, erano l'oggetto di inchieste istituzionali sulla condizione dei braccianti nel Mezzogiorno, le fotografie che documentavano l'insediamento, la stabilizzazione del nucleo familiare e il raggiungimento di condizioni economiche migliori erano alcuni dei principali temi delle fotografie commissionate dagli stessi emigranti e inviate ai familiari italiani rimasti in patria. A proposito delle fotografie commissionate dalle famiglie di immigrati e impiegate per alimentare la corrispondenza con i propri cari lontani, lo storico Paola Corti sottolinea la diversa funzione sociale e culturale che queste assumevano a secondo della tipologia di spettatori. Scrive Corti: «Se nello sguardo pubblico di fotografi e istituzioni la registrazione delle persistenze andava a rafforzare il disegno politico di cancellarne le tracce, nello sguardo privato rispondeva all'esigenza prioritaria del committente: quella di mostrare la continuità e la solidità dei rapporti familiari»¹². Nelle fotografie delle famiglie emigrate molteplici sono le dinamiche in gioco: la dialettica tra persistenze e graduali trasformazioni degli aggregati familiari sperati dall'oceano; la dimensione culturale che, nell'epoca della riproducibilità fotografica, trova il suo ultimo rifugio nel culto del ricordo dei cari lontani¹³ e che si coniuga con la necessità di superare l'ostacolo della compresenza spaziale e temporale per rendere partecipe ai riti di passaggio domestici l'intero nucleo familiare.

A volte le stesse fotografie posso rientrare in più categorie: è il caso della serie di ritratti realizzata nel corso degli anni venti del Novecento dal sociologo e fotografo Lewis Wickes Hine a Ellis Island, dove l'obiettivo fotografico permette di costruire un vasto catalogo dei tipi umani che affollano i cancelli e le sale di quello spazio di contenzione che, sino al 1954, regolò l'accesso dei migranti negli Stati Uniti. Si tratta perlopiù di una «poderosa galleria di fisionomie» per riprendere l'espressione usata da

fotografica di Marra si veda *Saverio Marra fotografo: immagini del mondo popolare silano nei primi decenni del secolo*, a cura di F. Faeta, Electa, Milano 1984. Negli scatti di Marra gli elementi rituali connessi all'emigrazione trovano delle corrispondenze nelle riflessioni di De Martino sulla crisi della presenza e sui riti funebri. Per l'antropologo la crisi della presenza prodotta dall'emigrazione trova un'equivalente critico della morte. Cfr. E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Bollati Boringhieri, Torino 1975, p. 12.

¹² Cfr. P. CORTI, *Percorsi familiari e grande emigrazione transoceanica nel primo trentennio del Novecento*, in *L'Italia nel Novecento. le fotografie e la storia. Vol. III. Gli album di famiglia*, Einaudi, a cura di De Luna, D'Autilia, Criscenti, cit., pp. 257.

¹³ Cfr. W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Prima stesura dattiloscritta (1935-36)*, in *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, p. 27.

Benjamin nel caso delle fotografie di August Sander¹⁴, in cui l'indagine sociologica sfrutta gli elementi della ritrattistica e la capacità di catturare il vissuto da parte dell'obiettivo per restituire allo spettatore un atlante dei volti, delle tipologie sociali di emigranti e dello spaesamento malinconico che accompagna il loro arrivo nel nuovo mondo (Fig. 6).

La terza tipologia è quella che comprende fotografie e reportage d'autore con scopi di denuncia nei confronti delle condizioni di viaggio e della prima accoglienza. Si tratta di inchieste in cui spesso dietro l'obiettivo vi è l'occhio dell'artista.

Dai porti di Genova, Napoli e Palermo in migliaia si sono imbarcati su quelle che all'epoca veniva soprannominate «navi di Lazzaro», oggetto di molte inchieste sanitarie e denunce da parte dei medici dell'epoca. Negli scatti di Alfred Stieglitz ed Edmund Levick predomina lo sguardo dall'alto che sovrasta e domina quell'insieme compatto in cui gli individui stentano a riconoscersi, un groviglio di valigie, corpi e speranze per parafrasare il breve racconto di Leonardo Sciascia *Il lungo viaggio*¹⁵ (Fig. 7). Seppur imbrigliati nel totale di uno sguardo oggettivante, le individualità provano ad emergere, rivolgendo i volti verso l'obiettivo della macchina fotografica (Fig. 8).

Prima di oltrepassare i confini del nuovo mondo, il groviglio di corpi si ricompatta con l'approdo a Ellis Island, lo spazio di immunizzazione, la «zona di passaggio, interna e insieme esterna alla polis, inclusa nel "politico" precisamente nella forma escludente dello "stato di eccezione"»¹⁶, dove i corpi riacquistano la loro stabilità morfologica ma solo per irreggimentarsi al sistema di prove dal quale dipende l'accesso nella società americana (Fig. 9).

Questi ultimi sguardi sulle masse migranti di allora ci riportano all'oggi, dove sistemi sempre più sofisticati di videosorveglianza, gestiti da organismi europei e sovranazionali, osservano costantemente il Mediterraneo senza per questo sapere e spesso volere offrire agli immigranti che provano a raggiungere Lampedusa l'aiuto e l'ospitalità necessaria e dove il cinema, tra fiction e documentario, e la fotografia solo a volte sono capaci di esercitare una critica delle rappresentazione in cui viene palesato il diritto allo spostamento di tutti i popoli.

¹⁴ Cfr. W. BENJAMIN, *Piccola storia della fotografia*, in *Aura e choc*, a cura di Pinotti e Somaini, cit., p. 239.

¹⁵ Cfr. L. SCIASCIA, *Il lungo viaggio*, in ID., *Il mare colore del vino*, Einaudi, Torino 1973, pp. 19-26.

¹⁶ P. MONTANI, *La vita e le forme. Il cinema e l'immaginario biopolitico*, in *Incontro al Neorealismo. Luoghi e visioni di un cinema pensato al presente*, a cura di Venzi, cit., p. 253. Montani definisce Ellis Island come spazio biopolitico in relazione alla sua messa in scena nel film *Nuovomondo* (2006) di Emanuele Crialese.