
3 America

Sommario 3.1 Il mito dell'America. – 3.2 Utopie Fasciste: L'America' a sud di Roma in *Piccola America* (1991). – 3.3 La costruzione epistolare dell'America': *Lettere dall'America* (1995). – 3.4 La costruzione cinematografica dell'America': *Piccola America* (1998). – 3.5 Una nostalgia propositiva: gli spazi immaginari dell'America' e il presente dell'Italia.

3.1 Il mito dell'America

Muovendoci dalla rappresentazione dei luoghi all'analisi dell'immaginazione di alcuni spazi astratti, questo capitolo si concentra sulla 'Trilogia dell'America' di Gianfranco Pannone: *Piccola America* (1991), *Lettere dall'America* (1995) e *L'America a Roma* (1998). L'analisi sottolinea come la rappresentazione del mito dell'America in Italia nella trilogia è utilizzata per ripensare la storia 'italiana' in una dimensione trans-nazionale e per rimodellare il presente e il futuro, in un'era in cui l'Italia è diventata meta di immigrazione. I film di Pannone affrontano il mito dell'America rivisitandolo alla luce della sua esperienza personale e mettendo in discussione l'idea di 'oggettività' che spesso caratterizza il documentario. Il proposito di realizzare documentari che non si propongano di avere uno sguardo oggettivo ed esterno alla realtà raccontata è espresso dal regista in un saggio intitolato «Sono diverso ma sono uguale», in cui afferma che il documentario è un genere in cui sperimentare l'«invenzione linguistica», avvalendosi di strategie di montaggio e stili solitamen-

te utilizzati nei film che propongono di raccontare una storia fittizia (Pannone 2003, 34).¹ In un'intervista con Lucia Ricciardelli, Pannone rivela anche di aver voluto utilizzare nella trilogia un «'investigative human' approach» (approccio investigativo umano) per analizzare ciò che «America symbolizes - or I should say used to symbolize - the dream of a better world» (l'America simboleggia - o dovrei dire simboleggiava - il sogno di un mondo migliore), in un periodo in cui gli Italiani «have stopped believing in history and the opportunities for redemption it can offer, thus Italians have given up striving and working for a better world» (hanno smesso di credere nella storia e nelle opportunità di redenzione che può offrire, in cui gli italiani hanno smesso di lottare e lavorare per un mondo migliore) (Ricciardelli 2011). Mettendo in discussione il rapporto con la realtà che viene rappresentata nella forma documentaristica, Pannone vuole realizzare un ritratto sfaccettato e multiforme del mito dell'America in Italia. Le storie di mobilità presentate nella 'Trilogia dell'America' non sono viste in una dimensione nostalgica ma propositiva: i complessi rapporti di appartenenza e diversità culturale di queste storie possono permetterci di comprendere meglio l'Italia di oggi e le speranze di coloro che cercano di trovarvi l'America'.

3.2 Utopie Fasciste: L'America' a sud di Roma in *Piccola America* (1991)

Piccola America. Gente del nord a sud di Roma riguarda la costruzione idealizzata di uno spazio - di un'America' - e una storia di migrazione, vale a dire quella dal Nord-Est dell'Italia verso l'Agro Pontino negli anni Trenta del secolo scorso.² Per descrivere questo documentario vorrei rifarmi a un romanzo che intrattiene uno stretto rapporto tematico con il documentario, *Canale Mussolini* di Antonio Pennacchi (2010). Questa lettura comparata appare giustificata dal fatto che *Piccola America* si chiude riferendosi ad un fantomatico artista che un giorno saprà raccontare la storia di questi luoghi e che Pennacchi sarà al centro di *Latina/Littoria* (2001), un documentario di Pannone in cui si parla della tormentata approvazione del nuovo piano regolatore di Latina. Entrambe le opere raccontano questa migrazione interna attraverso le voci (reali o ricostruite grazie all'artificio letterario) dei protagonisti e caratterizzate da 'un impasto di rovigotto, ferrarese, trevigiano, friulano eccetera - contaminato da influenze laziali» (Pennacchi 2010, 457). Entrambe le opere spiegano come questa terra fosse diventata la nuova 'America' dopo l'approvazione

1 Sul documentario italiano, si vedano Bertozzi 2008; Spagnoletti 2008.

2 Riguardo a questa migrazione interna, si vedano Franzina, Parisella 1986.

del Johnson-Reed Act nel 1924, un sistema di quote che limitava gli ingressi negli Stati Uniti degli immigrati dal sud e dall'est dell'Europa (Pennacchi 2010, 185).

L'Agro Pontino in *Piccola America* non rappresenta solo l'America, la terra dove si emigra per trovare fortuna, ma anche l'Africa, la terra da colonizzare e conquistare ben prima che iniziasse l'espansione italiana in Libia. Pennacchi scrive che le «trentamila persone [che] nello spazio di tre anni - diecimila all'anno - [vennero] portat[e] quaggiù [...] Dal Veneto, dal Friuli, dal Ferrarese [...] in mezzo a gente straniera che parlava un'altra lingua» (Pennacchi 2010, 137) sono al tempo stesso «invasori» (263), che guardano con atteggiamento di superiorità i locali, chiamandoli «marocchini» (263), e insieme oggetto di soprusi da parte del «ceto dirigente» locale (304), che li chiama «polentoni» o peggio ancora «cispadani» (137). *Piccola America* descrive come molte delle promesse del fascismo non fossero state poi mantenute, e come i coloni fossero spesso espropriati del loro lavoro. Mentre *Canale Mussolini* contiene riferimenti ai coloni che dopo essere giunti nell'Agro Pontino andarono a combattere in Africa (Pennacchi 2010, 246), *Piccola America* mostra che queste terre furono il set dove celebrare le vittorie in Africa dell'Italia, come nel film *Scipione l'Africano* di Carmine Gallone (1937). Per il fascismo l'Agro Pontino non è solo una piccola Hollywood dove ambientare pellicole propagandistiche, ma anche un teatro per rappresentare al mondo i conseguimenti del regime come la realizzazione delle città di fondazione.³ «Sembrava che fosse il West» dice uno degli intervistati descrivendo queste terre come una frontiera, mentre un altro nota la somiglianza del territorio con quello africano. Rammentando che i soldi destinati all'Agro Pontino furono poi utilizzati per le guerre in Africa una volta iniziata la conquista dell'impero, *Piccola America* rende esplicito il legame tra due diverse terre di conquista coloniale per il regime e di migrazione per gli italiani.⁴

In *Canale Mussolini*, i migranti del nord a sud di Roma sono messi a confronto - in maniera spesso controversa - con gli immigrati in Italia o, come li chiama Pennacchi, «gli extracomunitari» (Pennacchi 2010, 242). Questo raffronto non è esplicito nella 'Trilogia dell'America', ma è difficile non riconoscere che Pannone ponga l'Italia in una prospettiva di mobilità a seguito del fatto che questo paese sia diventato meta di immigrazione dagli anni Settanta. Non è un caso che Pannone realizzi due cortometraggi sul tema dell'immigrazio-

³ Va notato inoltre che il film d'esordio di Alessandro Blasetti, *Sole* (1929), celebra proprio la bonifica delle paludi pontine da parte del regime.

⁴ Anche Pennacchi rende esplicito questo legame, non solo in *Canale Mussolini* ma anche nel saggio *Fascio e Martello*, parlando di come l'eucalipto fosse stato importato dalle colonie e trapiantato nell'Agro Pontino su larga scala «perché è un grande assorbitore d'acqua, allontana le zanzare» (Pennacchi 2010, 266).

ne - *La giostra* (1989) e *Kelibia/Mazara* (1998), diretto con Tarek Ben Abdallah - rispettivamente prima e dopo la realizzazione della trilogia. In questo senso, si potrebbe guardare ai documentari di Pannone come esempi di una riflessione condivisa da diversi intellettuali e registi italiani - di cui l'esempio più noto è forse *Lamerica* (1994) di Gianni Amelio - che hanno evocato l'emigrazione italiana come paradigma per meglio comprendere e raccontare l'immigrazione.⁵

Canale Mussolini cita inoltre altri due eventi in ragione dei quali l'Agro Pontino può essere considerato l'America e che possono offrire ulteriore materiale di analisi riguardo alla 'Trilogia dell'America'. In primo luogo Pennacchi parla di una colonizzazione dell'immaginario, e del modo in cui «i western americani [...] in bianco e nero», dove «i bianchi erano sempre i buoni che portavano la civiltà e il progresso, gli indiani pellerossa invece i cattivi che ostacolavano con le peggiori mostruosità il cammino sia del progresso che della civiltà», ispirano le gesta coloniali degli italiani.⁶ In secondo luogo, Pennacchi descrive la colonizzazione americana avvenuta al termine della seconda guerra mondiale, sottolineando che proprio nell'Agro Pontino gli americani avessero testato il DDT, sostanza ora «vietat[a] in tutto il mondo. Perché non è biodegradabile. Resta nel ciclo alimentare e non si dissolve più» (Pennacchi 2010, 211). Attraverso il racconto di questo episodio, *Canale Mussolini* descrive l'Italia come terra di conquista coloniale per gli Stati Uniti, un aspetto del rapporto tra questi due paesi che non è descritto in *Piccola America*, ma nel terzo film della trilogia, *L'America a Roma*.

5 Va segnalato inoltre che nello stesso anno in cui Pannone realizza *Piccola America*, Alina Marrazzi realizza un documentario sull'immigrazione italiana negli Stati Uniti, *L'America me l'immaginavo: storie di emigrazione dall'isola siciliana di Marettimo* (1991).

6 *Canale Mussolini* utilizza inoltre la metafora dell'America per mostrare come lo spostamento di popoli in Agro Pontino creasse situazioni di razzismo: «a Littoria [...] gli abitanti nei poderi del contado sono percepiti tutti indifferentemente 'veneti'. Anzi, quando vengono in città sono chiamati 'Bepi', 'Bèppi' o 'coloni'. 'Colono' è quasi peggio di 'negro' e indica una persona grezza, ingenua, ignorante ed arretrata, nella stessa accezione di 'cafone' a Napoli o 'burino' a Roma. Sic stant et stabant res - non c'è niente da fare - e se per noi i lepini sono tutti Apaches e i marchegiani Sioux, noi per quelli di Latina siamo wasp ma 'di campagna'. Noi Missouri, loro New York. (I sezzesi so' sezzesi e basta)» (Pennacchi 2010, 305).

3.3 La costruzione epistolare dell'«America»: *Lettere dall'America* (1995)

Lettere dall'America racconta la storia di un emigrante napoletano, Nicola Rainone, tramite le sue lettere destinate alla famiglia. Utilizzando la metafora del viaggio, elemento che secondo Stella Bruzzi ([2000] 2006, 118) è alla base di ogni documentario, l'opera si apre nei cunicoli sotterranei della città partenopea in cui gli sfollati si nascondevano dai bombardamenti statunitensi durante la Seconda Guerra Mondiale, mostrando la volontà di parlare di una realtà italiana profonda, nascosta, e sotterranea. Nel 1947, Nicola torna in Italia per tre mesi in visita alla famiglia che non vede da più di vent'anni mostrando grandi disponibilità economiche, affittando macchine costose, organizzando lauti pranzi e descrivendo comodità sconosciute ai parenti. Le lettere e il denaro che Nicola spedisce loro regolarmente da New York sembra testimoniare il successo del suo progetto migratorio. Questa generosità nasconde però anche un ricatto politico: Nicola aveva infatti aderito a un piano chiamato 'Lettere dall'America', volto ad influenzare il risultato delle elezioni italiane del 1948 e finanziato dal governo e dalla chiesa cattolica statunitensi. Il progetto consisteva in una serie di lettere preconfezionate attraverso cui dodici milioni di italiani negli Stati Uniti esortavano i connazionali rimasti in patria a non votare il partito comunista. Tale richiesta non deve sembrare inusuale visto che le lettere degli emigranti ricordavano spesso obblighi e doveri famigliari ai parenti lontani (Decker 1998, 5), e le associazioni degli espatriati scrivevano lettere al posto di molti emigranti (Elliott, Gerber, Sinke 2006, 3). Nell'epilogo del documentario la famiglia viene gradualmente a scoprire che Nicola non è per nulla diventato ricco oltreoceano, e che le spese del viaggio hanno ulteriormente gravato sulla sua situazione.

Lettere dall'America riflette sul fatto che le lettere degli emigranti non sono spesso espressione della «unmediated voice of the immigrant, the voice of pure experience» (voce dell'immigrato senza mediazioni, la voce dell'esperienza pura) (Elliott, Gerber, Sinke 2006, 7), come sono state a lungo considerate. *Lettere dall'America* rappresenta bene il fatto che «imagination played a crucial role in helping family members overcome and negotiate separation» (l'immaginazione ha svolto un ruolo cruciale nell'aiutare i familiari a superare e negoziare la separazione) (Cancian 2010, 113). Inizialmente Rainone si identifica con la comunità lasciata alle spalle, a cui dice di voler ritornare. Tuttavia, in una lettera del 1950 egli parla dei morti nella guerra in Corea come dei «nostri morti», identificando gli Stati Uniti come il suo paese di appartenenza. Va notato che le lettere creano

new 'imagined spaces' that translated into the construction of new subjectivities within both the social and cultural domains of Italy. [...] For Italians [...] being exposed to letter writing meant becoming part of a world much larger than the one they inhabited. (Romani 2013, 28)

nuovi 'spazi immaginati' che si sono tradotti nella costruzione di nuove soggettività in ambito sociale e culturale in Italia. [...] Per gli italiani [...] essere esposti alla scrittura di lettere significava far parte di un mondo molto più grande di quello in cui abitavano.

L'intersecarsi di una dimensione globale e locale nella comunicazione epistolare è sottolineata dal fatto che alcuni degli intervistati parlano in dialetto napoletano, senza sottotitoli, mentre le lettere sono scritte in italiano. *Lettere dall'America* mostra questo aspetto anche attraverso la sovrapposizione delle immagini di Napoli e di New York, che riproduce le complesse geografie affettive del protagonista.⁷ Parafrasando le parole di David Gerber sulle lettere degli emigranti, così facendo Pannone sottolinea che

immigrant personal correspondence was an early type of transnational social space [...] a social location for the staging of relationships, in which [...] through the medium of writing, immigrants and their correspondents surmounted conventional borders and organized their ongoing connections in order to solve the practical as well as existential problems associated with separation. (2006, 155)

la corrispondenza personale degli immigrati era un primo tipo di spazio sociale trans-nazionale [...] un luogo sociale per la messa in scena delle relazioni, in cui [...] attraverso la scrittura, gli immigrati e i loro corrispondenti superavano i confini convenzionali e organizzavano le loro connessioni al fine di risolvere sia i motivi pratici sia quelli esistenziali relativi alla separazione.

Questa sovrapposizione ha una funzione metonimica simile a quella che il francobollo aveva per le lettere che lo accompagnavano: come il francobollo identifica non solo il luogo di destinazione ma lo rappresenta iconograficamente diventando il simbolo della nazione (Elliott, Gerber, Sinke 2006, 3), *Lettere dall'America* mostra come quel mito costruito dal cinema di Hollywood, dalle promesse delle pubblicità e dalle lettere di Nicola e chiamato America «era tutto» per i parenti di Nicola, come una delle sue zie afferma nel documentario.

⁷ Sui legami tra Napoli e New York al cinema, si veda Muscio 2018.

Lettere dall'America accentua inoltre la compressione spazio-temporale già presente nelle lettere degli emigranti. Come nota Janet Altman, esiste in queste lettere una sorta di polivalenza temporale poiché il presente è costituito da un passato in cui si era riuniti con i cari e il futuro dalla speranza di rivederli (Altman 1982, 118). Queste lettere denotano un senso del tempo e dello spazio diverso da quello che noi, immersi nella telecomunicazione istantanea, siamo abituati a concepire (Decker 1998, 4). Le lettere parlano in assenza del destinatario o del mittente, ma utilizzano espressioni legate all'immediatezza, all'intimità: «epistolary time is defined by many moments: the actual time that a described event is performed, the moment when it is written down, the differing times that the letter is mailed, received and reread» (il tempo epistolare è definito da molti momenti: l'ora effettiva in cui viene eseguito un evento descritto, il momento in cui si scrive, i diversi tempi in cui la lettera viene spedita, ricevuta e riletta) (Cancian 2010, 107). *Lettere dall'America* enfatizza questa dimensione temporale, facendo diventare i destinatari e le destinatarie di quelle lettere gli spettatori e le spettatrici di oggi e dilazionando ulteriormente il tempo tra la spedizione e la ricezione delle missive.

Forse a causa di questa loro intrinseca ambiguità, le lettere degli emigranti sono un tema importante della filmografia relativa all'esperienza di emigrazione e vita degli italiani negli Stati Uniti. Per esempio, il primo episodio di *Kaos* (1984) di Paolo e Vittorio Taviani - tratto dalla commedia «L'altro figlio» di Luigi Pirandello (1923) - mostra bene l'effetto che le lettere avevano per «gli eventuali emigranti» che le ricevevano, vale a dire quello di rendere familiare «il paese sconosciuto» e arricchirlo di aspettative (Serra 1997, 169). Questo episodio presenta un'anziana signora analfabeta che vuole scrivere ai suoi figli emigrati in America con l'aiuto di una giovane donna, la quale però finge di scrivere. Scoperto l'inganno, la madre è dapprima amareggiata, poi si rallegra sapendo che i suoi figli non le hanno mai risposto non avendo mai ricevuto le lettere. L'ultima sua lettera viene distrutta dal padre di due giovani in procinto di emigrare, il quale chiede ai figli di non scrivergli mai perché le lettere degli emigranti contengono solo menzogne: «Ma perché i guaj che trovano laggiù non li dicono, nelle loro lettere? Solo il bene dicono, e ogni lettera è per questi ragazzacci ignoranti come la chioccia: - pìo pìo pìo - se li chiama e porta via tutti quanti! Dove son più le braccia per lavorare le nostre terre?» (Pirandello 1956, 928). Altro esempio della forza persuasiva delle lettere è contenuto in *Nuovomondo* (2006) di Emanuele Crialesse, i cui protagonisti analfabeti decidono di solcare l'oceano Atlantico dall'Italia dopo avere ricevuto alcune di queste missive dall'America, che includono fotografie falsificate che raffigurano ortaggi giganti. *Give Us This Day* (Cristo fra i muratori) (1950) di Edward Dmytryk, tratto dal primo capitolo di *Christ in Concrete* di Pietro di Donato (1939), e il film *Bello, onesto immigrato in Australia sposerèb-*

be compagna illibata (1971) di Luigi Zampa mostrano invece come le lettere fossero utilizzate per attrarre giovani donne dall'Italia attraverso il racconto di un paese favoloso e inventato. Come ricorda Ilaria Serra, la pratica di contrarre matrimonio per corrispondenza era frequente tra gli emigranti italiani (Serra 1997, 174).

Va notato che in tutti questi casi la lettera dell'emigrante non è un mezzo attraverso cui si racconta la realtà ma in cui la si modifica, la si mistifica, e se ne dà un'interpretazione.⁸ Tale aspetto è presente in *Lettere dall'America*, dove le lettere e le fotografie ad esse allegate contribuiscono a creare il mito dello 'zio d'America'. Secondo Peppino Ortoleva le fotografie spedite alla famiglia diventano un surrogato del migrante e lo rendono presente nell'assenza sottolineando «la stabilità di un'identità che è anche stabilità degli affetti al di là della distanza e dei mutamenti (se possibile i miglioramenti) conseguenti all'emigrazione» (Ortoleva 1991). *Lettere dall'America* svela il ruolo di queste fotografie nella costruzione immaginaria di Nicola per la famiglia rimasta a Napoli, offrendo un ritratto indefinito del parente emigrato. La presenza delle fotografie di Nicola nel documentario accentua la funzione che esse svolgevano quando venivano accluse alle lettere degli emigranti, vale a dire quella di materializzare una realtà non esistente per chi era rimasto in patria: «produrre immagini, allora, vuol dire nutrire la propria memoria, istituendo e perimetrando gli spazi e i luoghi della propria identità. In questo senso l'immagine ricrea, registra e infine produce la realtà stessa» (Ortoleva 1991, s.p.). Come le lettere degli emigranti sono il risultato di una complicata operazione di traduzione intersemiotica – essendo «l'espressione di una cultura orale [che segna] il passaggio dall'oralità alla scrittura per molti contadini» – (Franzina 1997, 27), *Lettere dall'America* traduce la lettera in linguaggio visivo creando un ritratto *in absentia* di un uomo la cui esperienza, come quella di molti emigranti che non hanno fatto successo, è relegata ai margini della storia.

In questo senso credo sia utile leggere il modo in cui Pannone interpreta la dissimulazione della verità sia nell'argomento trattato nel suo film – le lettere degli emigranti – sia il suo modo di intendere la forma documentaristica – come modalità di racconto di un fatto storico, ma filtrato attraverso una visione personale e autoriale – in relazione a *Il fattore della verità* di Jaques Derrida (2010). Questo saggio critica la lettura che Lacan dà de *La lettera rubata* ([1844] 2009), un racconto breve di Edgard Allan Poe, e considera la lettera come simbolo

⁸ Altro esempio, seppur meno evidente, di tale tendenza è riscontrabile nell'ultima lettera di Sacco al figlio in *Sacco e Vanzetti* di Giuliano Montaldo (1971), che in realtà è indirizzata agli spettatori, affinché non si dimentichino dell'uccisione dell'anarchico Giuseppe Pinelli nel 1969, spesso evocata nel film riferendosi alla morte dell'anarchico italiano Andrea Salsedo, che morì il 3 marzo del 1920 precipitando dal quattordicesimo piano degli uffici dell'FBI a New York.

della verità, nonostante essa sia spesso espressione mediata, non sincera. Anche nel racconto di Poe la verità non viene mai disvelata, ed essa diventa quindi un significativo vuoto attorno al quale viene materializzato un mondo fittizio. La verità, secondo come Derrida (2010, 31) la descrive in questo testo, sarebbe dunque legata a doppio filo alla finzione, in quanto si costituirebbe proprio a partire da una costruzione narrativa: «la verità abita la finzione» [...] La verità determina l'economia della finzione, essa dirige, organizza e rende possibile la finzione». Pertanto Derrida si chiede: «Abitare la finzione, per la verità, vuol dire rendere vera la finzione o fittizia la verità?» (2010, 23). La lettera sembra la destinataria della verità, ma al tempo stesso mostra la verità come vuota, come una costruzione narrativa che acquista senso nella relazione con ciascuno dei personaggi del racconto di Poe.

Similmente, la verità di cui discute il documentario di Pannone – il programma 'Lettere dall'America' – non viene presentata in forma oggettiva, ma mostrando costantemente l'artificio su cui quell'esperienza è basata, i mondi immaginari che crea, manipolando un materiale di per sé ingannatorio.⁹ Come nel racconto di Poe la lettera è «un buco, la mancanza a partire dalla quale si costituisce il soggetto» (Derrida 2010, 49), le lettere di Rainone creano più dubbi di quelli che risolvono riguardo all'identità di quest'uomo. Rainone descrive solo gli aspetti positivi della sua esperienza statunitense – conformandosi quindi a una tendenza generale delle lettere degli emigranti che eliminavano «gli elementi negativi [...] quasi sistematicamente» (Serra 1997, 168) – mentre la sua era una storia di insuccesso, che i parenti narrano con disappunto. È interessante dunque notare come Pannone utilizzi il documentario – un genere spesso considerato «always grounded in real life, and make a claim to tell us something worth knowing about it» (sempre radicato nella vita reale, che sostiene di dirci qualcosa che valga la pena conoscere) (Aufderheide 2007, 18) – per parlare di un'esperienza di migrazione – un'esperienza frequentemente analizzata da un punto di vista storico-sociologico piuttosto che artistico – attraverso un mezzo apparentemente onesto come la lettera.¹⁰ Questa scelta sembra in linea con la sua volontà di esplorare la costruzione immaginaria dell'«America», il luogo desiderato e idealizzato dagli emigranti.

⁹ In questo senso, la 'Trilogia dell'America' è molto diversa da altre opere documentaristiche con intento educativo sull'esperienza italiana americana come *Pane Amaro* (2011) o *Finding the Mother Lode: Italian Immigrants in California* (Alla ricerca dell'oro: Immigrati italiani in California) (2014) di Gianfranco Norelli.

¹⁰ Esempio di tale tendenza è la critica per mancanza di 'attendibilità sociologica' che *Il Morandini 2014. Dizionario dei film*, a cura di Laura, Luisa e Morando Morandini, offre del film *Permette? Rocco Papaleo* (1971) di Ettore Scola, incentrato su una storia di emigrazione negli Stati Uniti: «Nel mettere a confronto l'ingenuità 'barbara' di un mediterraneo con la società nordamericana, E. Scola tenta la corda del grottesco con più di una stonatura e scarsa attendibilità sociologica».

3.4 La costruzione cinematografica dell'«America»: *Piccola America* (1998)

Piccola America si apre con una divertente *voice over* del regista nel ruolo di narratore di un genere di film che lo ha appassionato durante la sua infanzia e adolescenza: i western all'italiana. *L'America a Roma* ripercorre l'esperienza cinematografica negli anni Sessanta di Guglielmo Spoletini, ex-stuntman e attore col nome di William Bogart, e di altri 'magnifici' sei attori di quelle pellicole attraverso le loro stesse parole [fig. 3.1]. Spoletini descrive il suo desiderio di realizzare un western ambientato tra i palazzi della Roma di oggi, e il film si chiude con le riprese di un'ipotetica scena di questo film di finzione, dando prova ulteriore della commistione di generi diversi nei documentari di Pannone. *L'America* nel terzo documentario della trilogia è vista come uno spazio che alcuni registi italiani hanno saputo raccontare in forma inedita e originale, «redefining the dominant 'codes' of Hollywood within an authentic Italian cultural context» (ridefinendo i 'codici' dominanti di Hollywood in un autentico contesto culturale italiano) (Frayling 1998, 67). I western all'italiana ne *L'America a Roma* sono letti in chiave anticoloniale in almeno tre sensi. In primo luogo, essi sono visti come forma di resistenza proveniente da un paese come l'Italia che, secondo Stanley Fisher, «from a military and political perspective (as well as an economic one in the case of the South), [...] had been colonised by the American sphere of influence» (da un punto di vista militare e politico (oltre che economico nel caso del Sud), [...] era stato colonizzato dalla sfera di influenza americana) (Fisher 2011, 19). *L'America a Roma* rappresenta bene come «even if Italy was an American colony, the natives appropriated, subverted and adapted 'America' as much as 'America' foisted itself upon them» (anche se l'Italia era una colonia, i nativi si appropriarono, sovvertirono e adattarono l'America tanto quanto essa si impose su di loro) (Fischer 2011, 19). L'americanizzazione, in altre parole, non è un processo acritico di adattamento o mera relocalizzazione culturale a senso unico, ma un'appropriazione attiva e un'ibridazione delle mitologie della cultura dominante, che vengono a loro volta esportate: «this was by no means a one-way process of displacement, in which Italians uncritically imitated Hollywood's motifs [...] I repudiate the era's widespread perceptions of a politically-engaged native cinema set against an anodyne, imitative genre cinema» (questo non era affatto un processo di spostamento unidirezionale, in cui gli italiani imitavano acriticamente i motivi di Hollywood [...] ripudio la percezione diffusa all'epoca di un cinema italiano impegnato politicamente da contrapporre ad un cinema di genere imitativo e anodino) (Fischer 2011, 3).¹¹

¹¹ Su questo argomento, si vedano anche Brioni, Comberciati 2020, 233-44.



Figura 3.1 Fotografia di scena di *L'America a Roma* di Gianfranco Pannone (1998). Gianfranco Pannone (in primo piano) e Guglielmo Spoletini (in secondo piano)

In secondo luogo, il documentario si concentra su *Requiescant* di Carlo Lizzani (1967), sottolineando come esso racconti la conquista del West dalla parte dei messicani espropriati dalle proprie terre. Come nel caso di *Lettere dall'America* e di *Piccola America*, lo spazio di *L'America a Roma* viene rappresentato come intrinsecamente trans-nazionale. Evidenziando questo aspetto, Pannone si concentra su una delle caratteristiche fondamentali dei western all'italiana, vale a dire la riflessione circa la mutua contaminazione culturale tra colonizzatori occidentali e i popoli che sono finiti sotto il loro controllo (Pineda Franco 2013, 76). *L'America a Roma* mostra in forma visuale ciò che Adela Pineda Franco ha analizzato in forma saggistica, vale a dire che i western all'italiana e in particolare *Requiescant* mettevano in discussione alcune categorie dicotomiche ben consolidate nel cinema statunitense, come quelle dello straniero e del nativo, del civilizzato e del barbaro che hanno accompagnato la retorica del colonialismo occidentale (Pineda Franco 2013, 77). Significativamente, Lizzani ha affermato di vedere il western come un genere per ribaltare le relazioni di potere, ispirato alle lotte terzomondiste (Lizzani 2007, 198-9). Va inoltre notato che l'interesse per i film western da parte di autori politicamente impegnati come Lizzani o Pier Paolo Pasolini, che in *Requiescant* interpreta il ruolo di un prete messicano rivoluzionario [fig. 3.2], mostra un'influenza reciproca tra prodotti artistici che per molto tempo - e la voce narrante di Pannone lo sottolinea a più riprese ne *L'America a Roma* - sono stati considerati come appartenenti a due categorie culturali diverse. Il riferimento a *Requiescant* è significativo in tal



Figura 3.2 Inquadratura tratta dal film *Requiescant* (1967) di Carlo Lizzani. Pier Paolo Pasolini nei panni di un prete messicano

senso poiché questo film è il risultato di una complessa operazione di ibridazione culturale. Secondo Raffaele Moro (2013, 151), questo è un film anomalo che convoglia un messaggio rivoluzionario ma pacifista nel contempo e commistiona scene di violenza ad elementi picareschi.

Il terzo riferimento anticoloniale ne *L'America a Roma* è quello agli attori che interpretavano i western all'italiana. Il documentario mostra che la storia dei messicani nei film non è dissimile da quella dei borgatari che vi recitavano, alcuni dei quali erano immigrati meridionali a Roma. In altre parole, la dicotomia coloniale tra americano civilizzatore e messicano civilizzato viene rivista da Pannone all'interno delle dinamiche coloniali già presenti in Italia, la cui unità nazionale – secondo Pasquale Verdicchio (1997, 191-212) – può essere vista come una colonizzazione del sud da parte del nord del paese. A tal proposito, Fisher (2011, 3) nota che la rappresentazione della questione dei confini tra Stati Uniti e Messico dei western all'italiana presenta affinità con la storia del Risorgimento italiano:

The Wild West's status as a contested terrain for American national identity was therefore equally a mythic space with resonance within the Italian popular imagination. The genre's appropriation by radical audiences, for whom issues of banditry and redemptive violence held by an additional fascination and urgency, is interpreted from within this pre-existing framework.

Il selvaggio West come terreno conteso per l'identità nazionale americana era quindi ugualmente uno spazio mitico con risonanza all'interno dell'immaginazione popolare italiana. L'appropriazione

zione del genere da parte di un pubblico radicale, sul quale il tema del banditismo e della violenza redentrice esercitano un ulteriore fascino e urgenza, va interpretato all'interno di questo quadro preesistente.

Il sogno americano nel terzo documentario della trilogia è anche rappresentato dall'inaspettato ruolo che gli attori dei film western, perlopiù appartenenti alla classe operaia o immigrati dal sud, hanno trovato nell'industria del cinema. In questo caso - utilizzando un'espressione presa a prestito dall'analisi di Leonardo De Franceschi circa il ruolo degli attori afrodiscendenti nel cinema italiano - si potrebbe parlare dell'attorialità di Spoletini e dei suoi colleghi come un luogo di lotta per il riconoscimento di diritti spesso negati in termini di classe e razza ai migranti meridionali a Roma. Lavorando secondo «precise tipologie di ruoli» (De Franceschi 2013a, 45) - il messicano, il fuorilegge - e «sistematicamente confinati a ruoli di servizio, in odore di marginalità sociale» (48), i corpi di questi attori rappresentavano un'altra frontiera interna alla storia d'Italia, quella del razzismo antimeridionale.

La scelta di parlare di un genere considerato di serie B come il western all'italiana, utilizzando il documentario che «in Italia è pensato e interpretato nelle strette maglie del solo prodotto televisivo e con la prevalente funzione 'educativa' [o la] divulgazione naturalistico-scientifica» (Barone 2003, 25), mostra bene l'intenzione della trilogia di occuparsi di realtà socio-storiche spesso considerate marginali. Al tempo stesso, la trilogia mostra che la rappresentazione del reale non può essere dissociata da una dimensione fittizia e personale. Evocando l'"America" come dimensione onirica e immaginaria, la trilogia di Pannone mette in discussione l'idea che il documentario sia una forma oggettiva di racconto, separata dalla dimensione intimistica. Pannone afferma infatti che il documentarista esprime un pensiero, una verità, dunque porta a sintesi un punto di vista personale sulla realtà, un'interpretazione che non potrà mai restituirci la realtà oggettiva (Barone 2003, 39). Tale aspetto è sottolineato in *Lettere dall'America* dalla dimensione familiare e privata piuttosto che oggettiva con cui viene delineato il profilo sfuggivo di Nicola Rainone.¹² Similmente *Piccola America* narra le storie e le speranze di coloro che hanno contribuito alla costruzione delle città di fondazione nell'Agro Pontino attraverso le loro stesse voci. Una vena autobiografica è presente invece in *L'America a Roma*, in cui il regista racconta la sua passione per i western mostrando filmini familiari della

¹² In questo senso, il documentario può essere visto accanto ad altre esperienze documentaristiche familiari, che hanno raccontato la storia di italiani americani, come *Italianamerican* (1974) di Martin Scorsese, *Fuori/Outside* di Kym Ragusa (1997), e *Immigrant Son: The Story of John D. Mezzogiorno* (Figlio Migrante: La storia di John D. Mezzogiorno) (2011) di Frank Cappiello.

sua infanzia. La trilogia ha una forte componente emotiva ottenuta attraverso la commistione di interviste, materiali d'archivio e video-registrazioni amatoriali private che rendono gli spettatori testimoni della realtà raccontata. Questa pratica si può commentare in relazione alle parole di Keith Beattie (2004, 107), secondo cui «the assertion of subjective and personal points of view and the representation of one's self, family and culture, forces a significant revision of an objective, externalizing, documentary practice» (l'affermazione di punti di vista soggettivi e personali e la rappresentazione di se stessi, della propria famiglia e cultura, impone una revisione significativa di una pratica oggettiva, esternalizzante e documentale). Così facendo la 'Trilogia dell'America' riflette circa la possibilità stessa che possa esistere una narrazione oggettiva, puramente riflessiva della realtà, che non sia – per parafrasare Bruzzi (2006, 13) – il risultato di una mediazione e di una negoziazione tra l'evento reale e la sua rappresentazione. Introducendo un elemento di soggettività nella narrazione degli eventi e riflettendo sui meccanismi dell'ingranaggio narrativo al centro dei documentari – vale a dire la tensione tra il reale e la sua rappresentazione – la trilogia contesta l'idea che il documentario dovrebbe raccontare una presunta realtà pura. In altre parole, la 'Trilogia dell'America' mostra che il documentario «can never simply represent the real» (non può mai semplicemente rappresentare il reale), ma è il risultato di «a dialectical conjunction of a real space and the filmmakers that invade it» (una congiunzione dialettica di uno spazio reale e dei cineasti che lo invadono) (Bruzzi 2006, 153).

Tale tensione è riconoscibile anche nell'uso di un narratore esterno in *Piccola America* e *Lettere dall'America*. Solitamente tale pratica è considerata in maniera negativa, vista come «inevitably and inherently didactic» (inevitabilmente e intrinsecamente didattica) (Bruzzi 2006, 47). Parafrasando Bruzzi (2006, 47), anche se è vero che la voce-off nella trilogia è una voce maschile, carica di autorevolezza e onnisciente, si può dire che in queste opere essa «functions almost like a searchlight suddenly turned upon the character's thoughts; it makes audible what is ostensibly inaudible, transforming the private into the public» (funziona quasi come un proiettore improvvisamente acceso sui pensieri del personaggio; rende udibile ciò che è apparentemente impercettibile, trasformando il privato in pubblico). Presentando materiale primario e fonti ambigue come gli estratti da film o le lettere degli emigranti, la narrazione esterna provvede un'interpretazione della realtà, lasciando aperte altre possibilità ermeneutiche agli spettatori. Per usare di nuovo le parole di Bruzzi (2006, 72), sembra che nella trilogia «documentary becomes a negotiation between the film and its subject, of which the narration is a constituent part. Voice-over does not signal the obliteration of the 'purity' of the factual image, although it may offer an alternative and even contradictory view of it» (il documentario diventi una negoziazione

tra il film e il suo soggetto, di cui la narrazione è una parte costituentente. La voce fuori campo non segnala la cancellazione della 'purezza' dell'immagine fattuale, sebbene possa offrirne una visione alternativa e persino contraddittoria).

3.5 Una nostalgia propositiva: gli spazi immaginari dell'America' e il presente dell'Italia

La dimensione non oggettiva nella trilogia è anche rappresentata dalla presenza di una sottile vena nostalgica. In *Piccola America*, una delle intervistate sembra rivelare un sentimento comune quando afferma di ricordare il momento della bonifica dell'Agro Pontino e del Fascismo «come un bel periodo, forse perché ero bambina». Le persone intervistate in *Piccola America* sembrano vivere ancora in quei «dreams of future prosperity» (sogni di prosperità futura) su cui, secondo lo storico Denis Mack Smith (1976, 107) era basata l'intera retorica fascista. In *Lettere dall'America*, la nostalgia è rivolta a quel periodo antecedente alla disponibilità massiccia di telecomunicazioni in cui si poteva ancora trepidare nell'attesa di ricevere notizie da chi scriveva e immaginare l'America come luogo della speranza e come mito. In un saggio sulle lettere degli emigranti italiani, Fabio Gibelli e Antonio Caffarena (2001, 570-1) notano inoltre che esse «si presentano per certi versi come un ininterrotto tentativo di ritorno e di presenza nei tessuti sociali e parentali di partenza: alla mobilità degli uomini in un senso si affianca e si sovrappone in senso contrario il viaggio delle loro parole che trasportano memorie, interrogativi, nostalgie». *L'America a Roma* si apre con il ricordo del boom economico e tratta del western all'italiana, un genere che, secondo Emiliano Morreale (2009, 31-2), vede gli Stati Uniti «come il luogo perduto del cinema» ed è «uno degli esempi più potenti e precoci di nostalgia di un luogo e un tempo puramente generato dai media».

Una visione vagamente nostalgica può essere riconosciuta anche nel riferimento a Pasolini nel terzo film della trilogia, anche se questa presenza si iscrive esattamente in quello sforzo che Pierpaolo Antonello (2013, 21) definisce come «dimenticare Pasolini», «la necessità di andare oltre la logica dell'intellettuale 'vate', che filtra la complessità del mondo attraverso la propria cultura letteraria o la propria esperienza corporale [...], come se fossero gli unici modi attraverso cui l'impegno intellettuale, etico e politico, potessero essere concepiti e attuati nella società contemporanea». Al contrario di coloro che hanno visto in Pasolini l'intellettuale impegnato del tutto estrinseco al cinema commerciale, Pannone restituisce l'immagine di un autore che non vedeva una contraddizione tra cultura 'alta' e 'popolare', e come un artista in grado di comprendere che «il cinema politico o d'impegno è stato tutt'altro che veicolato unilate-

ralmente da modalità rappresentative realiste, come la vulgata critica spesso intende. [...] il cinema politico [...] ha fatto del genere uno degli strumenti di veicolamento dell'impegno, più o meno didascalicamente rappresentato» (Antonello 2013, 159). Parafrasando Antonello (2013, 121), si può dire che la «disciplina per la ricerca» e «necessità di documentarsi», che animano *L'America a Roma*, avvicinano quest'opera ad «una nuova forma di impegno intellettuale che parte da una indicazione pasoliniana ma va oltre, cercando di superare qualsiasi impressionismo critico e storico». Più che celebrare una lontananza dall'impegno o una sua memoria, la trilogia di Pannone parla di un nuovo impegno, il cui sguardo al passato identifica possibili prospettive per guardare al presente e al futuro dell'Italia. In particolare, credo che lo scarto tra l'opera di Pannone e quella di Pasolini sia identificabile nel ruolo diverso che essi attribuiscono alla nostalgia. In un'intervista con Gideon Bachmann (1973, 21), Pasolini ha affermato: «I prefer to move in the past now because I believe the past to be the only force that can contest the present» (Preferisco spostarmi nel passato ora perché credo che il passato sia l'unica forza che può contestare il presente). Tuttavia, la nostalgia di Pasolini per il passato – e specificamente per una società non-industriale e per modelli non-borghesi di sessualità – si mantiene su una dimensione mitica o letteraria. Pannone al contrario privilegia un'attenzione documentaria e storica, seppur filtrata attraverso una lente autoriale e personale, per raccontare il passato.

L'effetto più evidente del corto circuito tra storia, memoria e nostalgia nella trilogia è quello di criticare la netta divisione che sembra spesso separare queste tre dimensioni, associate rispettivamente all'oggettività, alla soggettività e alla fantasia o all'inautenticità. In questo senso – e in maniera non dissimile da alcuni film analizzati da Pam Cook nel saggio *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema* (Rappresentare il passato: Memoria e nostalgia al cinema) – la trilogia sembra rappresentare bene la connessione tra queste dimensioni, in cui la memoria fa da ponte tra la nostalgia e la storia:

in the very act of addressing audiences as nostalgic spectators [...] the media invites exploration and interrogation of the limits of its engagement with history. [...] What has been lost [...] is the authority of history itself, and its ability to produce convincing and objectifiable accounts of the past which will achieve a consensus. (Cook 2004, 2)

nell'atto stesso di rivolgersi al pubblico come spettatori nostalgici [...] i media invitano a esplorare e interrogare i limiti del loro impegno con la storia. [...] Ciò che si è perso [...] è l'autorità stessa della storia e la sua capacità di produrre resoconti convincenti e oggettivabili del passato che raggiungeranno un consenso.

L'attenzione di Pannone per una prospettiva spesso considerata inautentica come quella della nostalgia attraverso il genere documentaristico sottolinea il ruolo della fantasia e dei ricordi nella rappresentazione del passato.

Tale riabilitazione della nostalgia appare funzionale e propositiva per ripensare il presente e il futuro dell'Italia, in linea con quello che Svetlana Boym (2001, xvi) chiama riflessione critica «off-modern» (fuori dalla modernità). Con questo aggettivo Boym indica una delle caratteristiche ufficiali della nostalgia, vale a dire la sua capacità di far esplorare aspetti spesso lasciati ai margini della narrazione deterministica della storia: «the past opens up a multitude of potentialities, non-teleological possibilities of historic development» (il passato apre una moltitudine di potenzialità, possibilità non teleologiche di sviluppo storico) (2001, 50). Boym sottolinea come la nostalgia al contrario della malinconia non sia situata a livello della coscienza individuale ma coinvolga il rapporto tra il personale e la memoria collettiva, tra la biografia individuale e quella della nazione. Inoltre, Boym (2001, xvi) afferma che la nostalgia non è sempre una forza reazionaria e sentimentale, un fallimento etico ed estetico, un elemento utile a celebrare la memoria del passato, ma può anche essere un modo per rifiutare la modernità e ripensare il presente: «fantasies of the past, determined by the needs of the present, have a direct impact on the realities of the future. Consideration of the future makes us take responsibility for our nostalgic tales» (le fantasie del passato, determinate dalle esigenze del presente, hanno un impatto diretto sulle realtà del futuro. La considerazione del futuro ci rende responsabili delle nostre storie nostalgiche). Se è vero che esiste una «restorative nostalgia» (nostalgia riparativa), che cerca di ricreare una patria o origine perduta, è vero anche che ad essa si oppone una «reflective nostalgia» (nostalgia riflessiva), una nostalgia frammentata e ironica, che mette in discussione le tradizioni e la loro invenzione:

Restorative nostalgia does not think of itself as nostalgia, but rather as truth and tradition. Reflective nostalgia dwells on the ambivalences of human longing and belonging and does not shy away from the contradictions of modernity. Restorative nostalgia protects the absolute truth, while reflective nostalgia calls it into doubt. (Boym 2001, xvi)

La nostalgia riparativa non si considera nostalgia, ma piuttosto verità e tradizione. La nostalgia riflessiva si sofferma sulle ambivalenze del desiderio umano e del senso di appartenenza, e non evita le contraddizioni della modernità. La nostalgia riparativa protegge la verità assoluta, mentre la nostalgia riflessiva la mette in dubbio.

Come esempio del secondo tipo di nostalgia, Boym analizza le storie di alcuni artisti immigrati come Vladimir Nabokov, Joseph Brodsky e Ilya Kabakov, dimostrando come spesso la sofferenza nostalgica dell'immigrato sappia mettere in discussione la nostalgia restaurativa che fonda le narrazioni identitarie.

Se Fred Davis (1979, 45) ha ragione ad affermare che la nostalgia serve a costituire l'identità nei momenti di maggiore insicurezza sociale, evocando il passato e la sua stabilità, credo che l'insicurezza sociale a cui la trilogia di Pannone implicitamente si riferisce parlando de l' 'America' sia legata all'avvento dell'immigrazione. Il passato a cui la trilogia si riferisce per rispondere a questo nuovo evento è caratterizzato da complessi rapporti di appartenenza e diversità culturale, e da immaginari ibridi e mutuamente permeabili con l'alterità, con l' 'America'. In altre parole, la trilogia mostra che le storie di mobilità e di migrazione sono costitutive dell'identità nazionale, invece di essere ad essa contrapposte. Lo sguardo offerto dalla trilogia può offrire elementi utili per riconsiderare l'identità del paese in una prospettiva trans-nazionale, definendo questo termine attraverso le parole di Donna Gabaccia (2000, 11) come «a way of life that connects family, work, and consciousness in more than one national territory [...] Family discipline, economic security, reproduction, inheritance, romance and dreams transcended national boundaries and bridged continents» (uno stile di vita che collega famiglia, lavoro e coscienza in più di un territorio nazionale [...] Disciplina familiare, sicurezza economica, riproduzione, eredità, romanticismo e sogni oltrepassano i confini nazionali e uniscono i continenti). Per questa ragione, la trilogia può essere vista come un esempio di ciò che John Hess e Patricia R. Zimmermann (2006, 102) chiamano «transnational documentary» (documentario trans-nazionale), vista la sua abilità di

tracing interactions between and around cultures; performing histories; imagining new subjectivities and alliances; mapping conflicts as multidimensional; traversing fantasies and material limits, cultures and political economies; formulating new analytics and locating new emancipatory places.

tracciare le interazioni tra e intorno alle culture; storie di spettacoli; immaginare nuove soggettività e alleanze; mappare i conflitti come multidimensionali; attraversare fantasie e limiti materiali, culture ed economie politiche; formulare nuove analisi e individuare nuovi luoghi di emancipazione.

Creando comunità immaginarie che si estendono ben oltre i confini della nazione, la trilogia «explores how cultures, nations and identities are constructed, how they evidence all sorts of contradictions, hybridities and combustions and how new social spaces are always in

volatile, contentious development» (esplora come sono costruite culture, nazioni e identità, come evidenziano ogni sorta di contraddizioni, ibridità e combustione, e come nuovi spazi sociali sono sempre in sviluppo volatile e controverso) (Hess, Zimmerman 2006, 104). Se la narrazione discutibilmente «oggettiva» dei documentari ha giocato un ruolo fondamentale nel consolidamento della nazione (Ben-Ghiat 2015, 62-77), la reinterpretazione intimista e nostalgica della forma documentario nella trilogia di Pannone mette in discussione il legame tra identità e territorio su cui il nazionalismo si basa, per rendere quello spazio aperto a coloro che vi arrivano cercando l'«America».

