IRIS AperTO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Emigrazione e fotografia. L'esodo post bellico nella rappresentazione del fotogiornalismo italiano.

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available http://hdl.handle.net/2318/136586 since

Publisher:

IDOS

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

12 October 2024

Emigrazione e fotografia. L'esodo postbellico nella rappresentazione del fotogiornalismo italiano

Il ruolo dello "sguardo" fotografico nel rappresentare l'emigrazione

La produzione di immagini riguardanti gli italiani all'estero è assai vasta. Questa sterminata mole di fotografie è stata spesso raccolta in cataloghi e volumi pubblicati da oltre un ventennio sia in Italia che oltre i confini nazionali. In questa produzione sono sicuramente prevalenti le immagini provenienti dagli archivi privati. Questi contengono ogni tipo di ritrattistica individuale, scene conviviali e cerimoniali domestici, riti che celebrano l'unità di famiglie spesso disperse tra le molteplici sedi di destinazione e il luogo di partenza. Si tratta di documenti che oltre a prevalere sul piano numerico rispetto alla tutt'altro che scarsa consistenza di fotografie commissionate da istituzioni pubbliche, periodici o quotidiani, sono stati anche oggetto del maggior numero di riflessioni sull'iconografia dell'emigrazione[1].

Gli studi riguardanti la produzione fotografica relativa all'esodo postbellico – riferita maggiormente agli itinerari europei e in minore misura a quelli interni – sono invece sicuramente più scarsi. Sembra quindi utile, in questa sede, prendere in esame tali immagini sia per colmare la lacuna relativa a questa fase dell'emigrazione nazionale – del resto penalizzata a lungo dalla stessa riflessione storiografica[2] – sia per focalizzare l'attenzione sulle immagini "pubbliche" che a loro volta, come si è appena detto, hanno ricevuto meno approfondimenti non solo per gli anni postbellici ma anche per la più nota e studiata fase del grande esodo transoceanico.

Per questi motivi verranno prese qui in esame le fotografie scattate dai fotogiornalisti italiani nel secondo dopoguerra innanzitutto per spiegare perché – rispetto alla più analizzata produzione relativa alla prima fase dell'esodo di massa – si registri una minore attenzione per quella successiva. La rappresentazione dell'emigrazione postbellica verrà inoltre esaminata per metterla a confronto con le più celebri immagini fotografiche scattate all'inizio del secolo scorso tra gli italiani negli Stati Uniti. Oltre a fornire una chiave di lettura meno consueta del rapporto tra la fotografia e l'emigrazione italiana, tale percorso consente di sollevare alcune

---

di Paola Corti, docente di Storia Contemporanea, Università di Torino

questioni centrali riguardanti il ruolo svolto dallo sguardo e dalla prospettiva del fotografo nella rappresentazione della realtà. Nonostante la distanza temporale e l'evoluzione del mezzo della comunicazione fotografica, infatti, nelle immagini delle due esperienze migratorie si possono cogliere alcune significative affinità di contenuti, soggetti e tematiche che rimandano a prospettive e modelli interpretativi piuttosto vicini. Alcune delle immagini confrontate rivelano tuttavia una distanza non meno significativa. Tale distanza non è puramente diacronica o tecnica, ma deriva anche dal differente punto di osservazione degli sguardi che osservano.

Come ogni altra rappresentazione della realtà, infatti, la fotografia è soggetta all'influsso delle differenti percezioni degli autori, che a loro volta sono influenzate dalle trasformazioni degli atteggiamenti della società nei confronti dei fenomeni presi in esame. Non solo, ma alla molteplicità delle prospettive, ai mutamenti dei tempi storici, nel caso delle fotografie riguardanti le migrazioni si sommano anche le complesse dinamiche che presiedono l'osservazione dell'alterità[3]. Quando gli autori delle fotografie non sono gli stessi soggetti che si mettono in posa – per autorappresentarsi e per esibire i propri ritratti nella corrispondenza epistolare o negli album familiari – ma sono i professionisti dell'obiettivo che osservano il mondo dell'emigrazione dall'esterno, le immagini risultano profondamente influenzate dal modo in cui viene percepita la diversità dell'emigrante e dalla lettura complessiva del processo migratorio. Nella pur comune volontà di rivelare la difficile condizione di tale esperienza – e la distanza dei soggetti ritratti rispetto ai nuovi contesti – mentre i fotografi della grande emigrazione transoceanica sono americani che osservano l'alterità degli stranieri mostrando una sostanziale fiducia nella modernizzazione e nell'accoglienza presenti nel proprio paese, i fotogiornalisti contemporanei sono italiani che seguono i percorsi dei propri connazionali all'estero nutrendo spesso una profonda disapprovazione per le scelte dei governi dell'Italia postbellica. Per questo, nelle loro rappresentazioni visive manifestano la loro critica nei confronti delle politiche migratorie nazionali mediante lo stesso modo di fotografare la realtà dell'emigrazione.

La scarsa attenzione per gli itinerari postbellici: il ruolo delle politiche migratorie e del fotogiornalismo

I primi interrogativi investono dunque il perché di ritardi e assenze riguardanti gli studi sulle fotografie relative all'emigrazione postbellica; se tale disattenzione derivi dallo scarso interesse storiografico che fino a pochi anni fa ha caratterizzato gli studi sull'esodo di questi anni, oppure se essa dipenda proprio da una minore produzione di immagini relative agli itinerari europei e interni.

Quel che si può rispondere in tal senso è che la produzione fotografica riguardante le mete europee è stata meno significativa nel suo complesso. Lo stesso era del resto accaduto già nella prima fase migratoria nell'ambito della cosiddetta emigrazione "continentale". Nonostante la maggiore diffusione del mezzo fotografico rispetto al passato, nell'emigrazione europea e interna del dopoguerra le fotografie non hanno rivestito un ruolo paragonabile a quello registrato nella precedente e più

nota esperienza transoceanica. E questo vale tanto per le istantanee prodotte all'interno dello stesso mondo dell'emigrazione, e cioè per i ritratti e le foto cerimoniali che corredavano la corrispondenza epistolare (diretti quindi alla comunicazione familiare), quanto per le fotografie scattate da noti professionisti dell'obiettivo su richiesta di istituzioni, agenzie giornalistiche, quotidiani e periodici.

Tale diversità si può correlare innanzi tutto alla peculiarità delle migrazioni europee rispetto alle più note esperienze transoceaniche. La minore circolazione delle immagini familiari, per esempio, si può attribuire al fatto che – poiché la fotografia, scattata o commissionata dagli emigranti costituiva un elemento sostanziale della corrispondenza epistolare – questo strumento è stato meno utilizzato in tali rotte (come del resto era già accaduto in passato), sia per la maggiore vicinanza tra queste mete di destinazione e l'Italia, sia per i più frequenti ritorni dovuti alle prevalenti caratteristiche di temporaneità dei movimenti. Per gli anni più recenti il minore ricorso degli emigranti alla corrispondenza epistolare va inoltre messo in rapporto con la maggiore possibilità di utilizzare altre tecniche di comunicazione, come il telefono, non solo più disponibili, ma anche più accessibili proprio nell'ambito dei più brevi percorsi europei e interni.

Per quanto riguarda invece la serie delle foto pubbliche, sulle quali si incentra questo scritto, oltre che alla maggiore diffusione di altri sistemi di produzione delle immagini come il cinema e i cinegiornali, la loro minore circolazione in questi anni va forse attribuita alle stesse politiche migratorie europee e italiane. La prevalente temporaneità dei movimenti e la condizione di lavoratori ospiti, in cui si sono trovati gli italiani in alcuni stati europei, non ha infatti provocato da parte delle istituzioni dei paesi di arrivo quell'attenzione prestata agli immigrati in altre sedi, come gli Stati Uniti, che avevano un diverso progetto di accoglienza degli stranieri già all'inizio del Novecento. Perciò, mentre la grande emigrazione italiana negli Stati Uniti è diventata oggetto di servizi fotografici notissimi, talora legati a indagini sociologiche promosse dalle stesse istituzioni, quella del dopoguerra non ha trovato esempi analoghi, almeno in certi paesi europei.

Per la situazione in Italia il problema affonda le radici in un passato di discussioni e polemiche sull'esodo nazionale e rimanda alle linee generali della politica nei confronti dell'emigrazione. Nel dopoguerra non si riuscì, infatti, a superare né la rimozione che sul piano politico-istituzionale aveva caratterizzato la rappresentazione fotografica dell'emigrazione nella stampa nazionale in età liberale – rimozione dovuta allora alla scarsa volontà di registrare e fotografare una realtà ritenuta scomoda – né il più categorico rifiuto del fascismo nei confronti di un fenomeno che, oltre ad essere impedito sul piano legislativo, fu eliminato perfino dal lessico nazionale. Questa scarsa attenzione dello "sguardo pubblico" restò di fatto anche nel momento in cui l'emigrazione diventò la principale moneta di scambio con l'Europa e fu incoraggiata sia per limitare la disoccupazione e la conflittualità interne, sia per rilanciare l'apparato produttivo, procacciandosi così le materie prime carenti sul territorio nazionale.

In definitiva, proprio per la sua centralità nei programmi governativi l'emigrazione non poteva essere rappresentata visivamente nella sua difficile realtà quotidiana, ma poteva al massimo trovare spazio nella propaganda ufficiale dei cinegiornali che mostravano la sostanziale positività di un evento considerato di vitale importanza

per il risanamento del paese, oppure all'interno di una certa cinematografia più allineata[4]. Ai condizionamenti politico-istituzionali – che anche in seguito avrebbero continuato a gravare sulla gestione dell'emigrazione – si sono inoltre sovrapposti i limiti e le contraddizioni vissuti dal fotogiornalismo italiano nel corso della sua lunga attività. Benché affrancati dalla ventennale censura fascista, i *reporter* italiani hanno stentato infatti ad allontanarsi dall'informazione visiva di regime, tipica dei cinegiornali Luce e hanno finito così per oscillare a lungo tra il conformismo dell'immagine ufficiale e la ricerca di un apporto autonomo ed efficace. Per questi motivi non solo non sono riusciti sempre a costruire un consolidato "giornalismo per immagini", a realizzare una vera sintesi tra l'osservazione fotografica, l'inchiesta, il *reportage* di approfondimento, ma hanno finito per seguire le strade della produzione del consenso, della ricerca della fotografia "seduttiva", del sostanziale asservimento alle logiche delle agenzie giornalistiche, restando ancorati a tutti quei limiti di fondo che, stando all'analisi di Uliano Lucas, hanno caratterizzato il successivo sviluppo della loro attività nella storia dell'Italia repubblicana[5].

Il fotogiornalismo nel nostro paese, in definitiva, ha avuto una carica di denuncia e una profondità di osservazione sociologica – paragonabile a quella presente nelle immagini della grande immigrazione negli Stati Uniti – soltanto in brevi periodi: nel corso degli anni '50, e poi in un altro decennio, a partire dalla seconda metà degli anni '60. Del resto, in quest'ultimo caso si tratta del periodo che è stato contrassegnato dalla controinformazione, fenomeno ben noto e i cui risvolti visivi sono stati formalizzati non solo da un protagonista di rilievo come il già citato Uliano Lucas[6], ma da un altro noto rappresentante del fotogiornalismo, nonché acuto osservatore dell'emigrazione italiana, Tano D'Amico[7].

La lezione dei maestri americani: la rappresentazione del viaggio e dei riti dell'arrivo

Quando si analizzano le immagini fotogiornalistiche dell'esodo postbellico, la prima e più evidente simbologia che viene trasmessa è relativa al "viaggio" dell'emigrante. In particolare è la nuova centralità del treno e delle stazioni ferroviarie che viene registrata da diversi osservatori, proprio per sottolineare le nuove traiettorie europee, e poi anche quelle nazionali, degli emigranti. Si tratta di una rappresentazione che ha creato celebri icone dell'emigrazione italiana di questi anni e ha registrato appieno quelli che diventeranno i nuovi luoghi-simbolo dell'esodo nazionale: gli spazi delle stazioni ferroviarie delle grandi città tedesche e svizzere – come il *binario 11* della stazione di Monaco di Baviera, lo storico punto di raccolta degli immigrati – e soprattutto quelli delle grandi capitali del Nord Italia.

Nella rappresentazione visiva di questa nuova fase dell'emigrazione nazionale hanno influito del resto le ben più celebri e monumentali rappresentazioni fornite dalla grande tradizione del fotogiornalismo statunitense e da quello degli altri luoghi di arrivo dell'esodo transoceanico. Se infatti si mettono a confronto percorsi visivi pur così distanti nel tempo e nello spazio, sono proprio quelle consolidate e citate icone che sembrano costituire il modello rappresentativo dei fotografi italiani nel secondo dopoguerra, mentre i nuovi scenari fanno evocare quelli sedimentati nella memoria di intere generazioni di italiani e nella storia di differenti paesi di emigrazione.

I paesaggi portuali – Ellis Island e l'Hotel des Inmigrantes di Buenos Aires, per esempio – sono solo alcune delle più note immagini-monumento che hanno contribuito a conformare l'immaginario visivo della grande emigrazione, influenzando anche il fotogiornalismo postbellico. E così le altre note icone della grande emigrazione – come le scansioni visive delle tappe dell'arrivo negli Stati Uniti, variamente rappresentate nei celebri *reportage* di Hine, di Riis e di altri fotogiornalisti americani attenti ad osservare le pratiche di sbarco, i controlli legali e sanitari – verranno riproposte dalle nuove rappresentazioni fotografiche degli arrivi in Europa. Benché gli scenari siano diversi dalle più antiche coreografie portuali, nei reportage del dopoguerra risalta lo stesso intento di scandire i tempi e i ritmi dei riti di passaggio degli emigranti nelle nuove aree di arrivo. Non è infatti casuale che differenti professionisti dell'obiettivo si soffermino a fotografare gli italiani in attesa di fronte agli uffici di polizia delle stazioni europee, o riprendano i primi piani dei cartelli dove la scritta *"Informazione e assistenza"* doveva servire a orientare gli emigranti nel complicato labirinto dei controlli[8].

Sono dunque i modelli rappresentativi dei celebri reporter statunitensi ad essere riproposti nei servizi giornalistici dedicati all'esodo postbellico. Ma alla lezione fotografica dei maestri americani, in questo caso, si aggiunge la maggiore insistenza dei fotogiornalisti italiani nell'osservare i controlli predisposti dalla sorveglianza governativa sia in Italia che all'estero. Tali controlli erano forse considerati la conseguenza di quegli accordi bilaterali che venivano allora deprecati da quanti – non esclusi differenti rappresentanti di spicco del fotogiornalismo – si opponevano alle scelte operate dal centrismo democristiano nella gestione del lavoro italiano all'estero.

L'analogia delle prospettive fotografiche nell'osservazione della realtà sociale

Alla registrazione visiva delle prime tappe del percorso migratorio si sovrappone quella dei risvolti sociali dell'immigrazione analizzati sia dai grandi fotografi statunitensi che dai *reporter* italiani del secondo Novecento. Lo scavo sociologico, realizzato a distanza di quasi un secolo, si incentra innanzitutto sugli spazi pubblici, sugli interni domestici e sugli ambienti di lavoro che accoglievano gli immigrati. Tale scelta si concretizza nell'individuazione degli scenari più efficaci a denunciare le precarie condizioni di vita nei nuovi contesti di arrivo. Nel più antico repertorio dei fotografi statunitensi il dito veniva puntato sul degrado dei *tenements* – le fatiscenti abitazioni degli italiani – sia mettendo a nudo i peggiori risvolti di tale degrado – come l'orrore del maltrattamento infantile – sia soffermandosi sulle situazioni di evidente indigenza familiare, come la coabitazione domestica di varie famiglie in spazi esigui e inadeguati. Sono assai note, a questo riguardo, le fotografie che ritraggono gruppi di bambini italiani lasciati soli tra la sporcizia e i pericoli delle strade – o arrampicati sui tetti dei *tenements* – sommariamente vestiti di una sola maglietta, o del tutto nudi. E sono altrettanto note le immagini di differenti famiglie ammassate in un unico spazio abitativo costellato di letti. Con queste veristiche rappresentazioni della realtà sociale, insomma, i fotografi americani non solo restavano fedeli ai modelli di denuncia caratteristici del loro modo di fotografare, ma cercavano di sensibilizzare l'opinione pubblica del proprio paese sul terribile trattamento riservato agli immigrati.

Nelle fotografie scattate nei nuovi scenari dell'Europa postbellica questi modelli di lettura vengono riproposti innanzitutto nella cornice del lavoro minerario in Belgio, sicuramente una delle realtà più analizzate. Oltre all'evidente squallore dei luoghi ritratti – in prevalenza il *Bois du casier*, noto agglomerato di minatori italiani – e oltre alla precarietà abitativa, i fotogiornalisti italiani puntavano a ritrarre un universo quotidiano nel quale risaltava soprattutto la continuità tra il lavoro durissimo della miniera e la vita domestica: una realtà sulla quale incombeva la medesima e incessante presenza del carbone. Sono molto significative, in tal senso, le fotografie degli esterni delle baracche dove alloggiavano le famiglie dei minatori. In una di queste immagini, in particolare, tale continuità è visivamente percepibile attraverso i pochi particolari, apparentemente insignificanti, inquadrati proprio per mettere in rilievo lo squallore entro il quale si svolgevano le più semplici azioni domestiche. La fotografia, scattata negli alloggiamenti del *Bois du casier*, ritrae una donna, probabilmente la moglie di un minatore, in piedi davanti alla propria abitazione di legno, mentre osserva il bucato appena steso; di fronte alla sua figura non si nota solo il filo dove sono appesi i panni, ma si può anche scorgere, sullo sfondo, la cima di una vera e propria collina nera. A ben vedere tale cima è solo la parte emergente dell'enorme quantità di carbone ammassato nell'impianto minerario, un impianto che si trovava a pochi passi dalle baracche. Quegli stessi mucchi di carbone – come ci ricordano alcune esemplari prove cinematografiche[9] – erano anche il teatro in cui si muovevano i figli dei minatori, che nei loro giochi si lasciavano scivolare lungo il dorso dell'insolita collina, ripetendo così, nel malsano teatro della miniera, un gesto appreso nella realtà rurale di provenienza.

Non meno significative sono del resto le immagini degli interni delle case dei minatori. In questo caso la quotidianità familiare veniva magistralmente ritratta in altre non meno efficaci fotografie dove l'angustia degli spazi domestici e la rudimentalità delle costruzioni venivano enfatizzate facendo risaltare – mediante la studiata inquadratura dei corpi nelle stanze o nella cucina – la grandezza dei soggetti ritratti rispetto alle ben più ridotte dimensioni dell'ambiente[10].

A questa capillare osservazione della realtà quotidiana, e dei simboli che codificavano la qualità della vita e la situazione esistenziale degli immigrati, nella rappresentazione dei fotogiornalisti italiani si accompagna la non meno acuta analisi sociologica delle condizioni occupazionali. Questa attenzione si nota innanzitutto nelle fotografie dedicate al lavoro minerario, sicuramente le più frequenti tra quelle che illustrano la prima fase dell'esodo postbellico, e in secondo luogo nelle immagini puntate sulle catene di montaggio all'interno delle grandi case automobilistiche tedesche, come la Volkswagen o la Mercedes, luoghi di lavoro preferiti per le rappresentazioni fotografiche degli anni successivi. Tra queste, le fotografie scattate in Belgio sono nuovamente le più significative perché per la loro crudezza sono quelle che hanno colpito e continuano a colpire maggiormente l'immaginario. Nella rappresentazione fornitane dai differenti autori dei *reportage*, infatti, tali immagini diventano un'esplicita e realistica denuncia diretta contro ogni aspetto del lavoro in miniera.

In primo luogo l'obiettivo viene puntato contro le precarie strutture minerarie: le fotografie dedicate agli agghiaccianti "ascensori" che portavano i minatori in miniera rimandano proprio alla rischiosità di tale azione non solo sottolineando l'evidente

inadeguatezza del mezzo utilizzato per il trasporto degli uomini – un rudimentale, grande "catino", sostenuto da precari ingranaggi – ma mostrando anche l'eccessivo numero dei minatori ammassati sul primitivo montacarichi.

In secondo luogo, lo sguardo del fotografo si sofferma sul degrado del lavoro. Sono aspetti che sul piano semantico vengono sottolineati in vari modi: innanzitutto con le numerose fotografie che ritraggono i primi piani dei volti anneriti dei minatori; in secondo luogo, con le immagini che si soffermano sul ritorno in superficie dei gruppi di lavoratori ricoperti dalle scorie del carbone; e infine con dei ritratti artistici che riescono a visualizzare l'alienazione del lavoro minerario attraverso un processo di identificazione tra l'uomo e lo stesso carbone. Tra queste immagini va sicuramente menzionata e analizzata la notissima fotografia del minatore nello spogliatoio scattata negli anni '70 da Mauro Vallinotto, uno dei più raffinati autori dei *reportage* in Belgio. Con una straordinaria efficacia visiva, ottenuta enfatizzando al massimo il contrasto tra il luminoso bianco dello sfondo e il nero assoluto del torso nudo e del viso di un minatore, Vallinotto sembra quasi offrire, mediante una sapiente simbologia visiva, la rappresentazione del famigerato trattato italo-belga del 1947, basato proprio sull'offerta di manodopera italiana in cambio di sacchi di carbone[11].

L'aspetto più drammatico della dura denuncia contro le condizioni di lavoro degli italiani in Belgio, tuttavia, si coglie soprattutto nella rappresentazione delle inevitabili tragedie e dei lutti derivanti dalla colpevole incuria dei proprietari degli impianti minerari e dalla debole azione di controllo dei governi italiani[12]. Tra questo repertorio sono davvero esemplari sia i molteplici servizi fotografici dedicati ai soccorsi per salvare i superstiti della tragedia di Marcinelle, sia le varie sequenze dei funerali di stato delle vittime. In tali immagini l'ufficialità della committenza – con la correlata conseguenza di mostrare la presenza di politici italiani alla cerimonia – non riesce comunque a smorzare la tragicità dell'evento, messa crudamente a nudo dalla sequenza delle bare e dalle espressioni dei volti dei minatori che trasportano i feretri dei loro compagni di lavoro.

Ben diversi sono invece i messaggi che si possono decodificare dalle fotografie scattate gli anni successivi tra gli immigrati italiani in Germania, nel più "pulito" ambiente lavorativo dell'industria automobilistica. Le riprese all'interno della tedesca Volkswagen, per esempio, non mettono tanto a fuoco la brutalità di un lavoro che, come quello minerario, sporcava, umiliava e uccideva, quanto la meno percettibile insidia nascosta nei meccanismi della catena di montaggio: l'annullamento dell'individualità del lavoro. Proprio per mettere in rilievo questo aspetto, l'obiettivo dei fotografi veniva puntato sulla dominante dell'ingranaggio del lavoro seriale e sulla centralità delle macchine, che sovrastavano le scarse presenze umane degli operai. Sono quegli stessi ingranaggi, del resto, che verranno fissati nei primi piani delle più numerose e note immagini scattate alla Fiat sia negli anni della grande immigrazione meridionale che in quelli successivi.

I modelli fotografici nella rappresentazione dell'integrazione all'estero

Resta infine da domandarsi se questa analogia della lettura sociologica delle condizioni di vita e di lavoro degli emigranti italiani in tempi e contesti così diversi si

riscontri anche nella lettura antropologica dei rapporti sociali e culturali. E a questo proposito è abbastanza noto come le più famose immagini del fotogiornalismo statunitense restituiscano soprattutto delle tipologie e dei caratteri umani, la cui sostanziale diversità rispetto ai contesti di arrivo – enfatizzata dagli scatti fotografici – è stata ritenuta il nodo interpretativo di fondo già dai primi studi condotti sull'argomento. In queste fotografie, come è stato osservato, si vuole descrivere un "tipo", un "carattere etnico", ossia dei tratti che non sono ravvisabili solo nella colorazione della pelle e nelle espressioni dei volti ritratti, ma nella stessa arcaicità e ruralità riscontrabili nell'abbigliamento, negli atteggiamenti, nei mestieri esercitati[13].

Sono particolarmente rivelatrici, in tal senso, alcune note fotografie scattate negli Stati Uniti: in esse vengono ritratti i volti "contadini" degli italiani appena sbarcati ad Ellis Island, i gruppi familiari nei quali le donne non solo vestivano il costume tradizionale, ma avevano il capo coperto da un fazzoletto e portavano in mano delle ceste di paglia. La rappresentazione fotografica di questi soggetti, in altri termini, si traduce nell'osservazione di un'alterità sottolineata anche in molte altre fotografie che rivelano proprio la dissonanza degli immigrati rispetto al nuovo ambiente. In tali immagini la modernità e la novità dei contesti di arrivo vengono poste in esatta contrapposizione con la tradizione, i modelli culturali e i comportamenti sociali dell'emigrante.

Questa opposizione alla modernità americana è ben percepibile sia nelle movenze paesane con le quali viene disegnata la *Little Italy* di New York, sia nelle forme del pane venduto nello stesso quartiere etnico, sia nella rappresentazione folklorica dei tanti mestieri esercitati dagli italiani nelle grandi arterie urbane americane. Il passato contadino – che nelle immagini degli immigrati sbarcati ad Ellis Island era colto attraverso l'alterità etnica dei volti, degli abbigliamenti e dei nuclei familiari – nelle fotografie scattate nelle *Little Italies* si colora di altre tinte che, assieme all'alterità, sottolineano la persistenza di certi modi della vita rurale tradizionale.

La stessa percezione si coglie del resto nelle non meno numerose immagini dedicate dai grandi fotografi statunitensi al lavoro a domicilio, soprattutto quello femminile. In queste immagini, in particolare, quel che si impone è lo stereotipo del "familismo" attribuito indistintamente agli italiani. Secondo tale lettura, l'unità domestica – tenuta insieme dalla gerarchia di genere e di età – appariva mirabilmente esemplificata nell'esercizio del lavoro a domicilio, fotografato in vari modi ma con dei segni ricorrenti negli impianti coreografici ritratti. L'obiettivo, in questo caso, forniva il proprio sostegno visivo a un'interpretazione del modello familiare degli italiani che non solo era assai diffuso nell'opinione pubblica americana coeva alla grande immigrazione, ma che in seguito è diventato anche il paradigma più seguito negli studi sociologici e storiografici sugli italiani negli Stati Uniti. Oltre alla percezione della diversità sociale, riscontrabile nell'abbigliamento e nel comportamento dei soggetti ritratti, in tali fotografie si sottolineava anche l'estraneità civile degli italiani ai valori e alle istituzioni della vita pubblica americana. Tra le costanti ritratte in tali immagini, infatti, erano immancabili i ritratti alle pareti nei quali si potevano ben osservare sia la figura del re italiano, sia altri simboli, laici o religiosi, richiamanti esplicitamente l'Italia. Tali rappresentazioni, in definitiva, mostrando la persistenza di certi modelli di comportamento domestico – e il nostalgico attaccamento delle famiglie italiane al

paese d'origine – cercavano di mettere in rilievo la sostanziale distanza degli immigrati dalla modernità dei nuovi contesti.

Anche nelle più recenti rappresentazioni degli italiani nell'Europa del secondo dopoguerra viene riproposto lo stesso contrasto. In certe foto scattate nella britannica Bedford, località con un'alta presenza di italiani, tra le altre, tale contrapposizione è messa bene in luce dalla prospettiva, dalle pose e dall'abbigliamento dei soggetti prescelti dai fotografi. Una, in particolare, merita una descrizione approfondita per la sua esemplarità. Si tratta della fotografia nella quale si osservano piccoli gruppi di donne di fronte a una scuola, in attesa dell'uscita dei propri figli. La loro nazionalità è individuabile sulla base dei soli complementi che fanno da corredo all'abbigliamento: le italiane, molto probabilmente, sono quelle sullo sfondo, e sono riconoscibili perché – secondo il costume contadino del paese di provenienza – hanno il fazzoletto in testa, non indossano un cappotto, o un impermeabile, e per di più tengono in mano delle ceste di paglia; le inglesi, fotografate in primo piano, si riconoscono invece perché hanno il capo scoperto e indossano dei soprabiti; non solo, ma una di esse porta anche in braccio un cane da compagnia.

La traduzione visiva del modello di interpretazione che contrappone la tradizione dell'immigrato alla novità dei luoghi di arrivo è ancora più esplicita in altre note fotografie, e due, in particolare: una è stata scattata da Mauro Vallinotto nel 1973 a Warlsburg, in Germania, e l'altra è la notissima icona di Uliano Lucas che ritrae un immigrato meridionale, a Milano, di fronte al grattacielo della Pirelli. Si tratta di due immagini nelle quali la contrapposizione tra il retroterra tradizionale dell'immigrato e lo scenario dell'arrivo è netta e sottolineata in modo decisivo dal primo piano dei soggetti fotografati. La gestualità dei due uomini inquadrati – l'uso di un vecchio strumento musicale nel primo caso, il modo di portare la valigia in spalla nel secondo – i tratti somatici – inequivocabilmente meridionali e "contadini" – e infine l'abbigliamento dimesso dell'uno e dell'altro, sono tutti elementi che fanno da contrasto alla modernità dei palazzi tedeschi e dell'avveniristica costruzione della Pirelli.

Il punto in cui sembra incrinarsi la convergenza finora riscontrata tra le rappresentazioni visive della grande emigrazione transoceanica e quelle della più recente emigrazione italiana del secondo dopoguerra è il modo di rappresentare l'integrazione nei nuovi contesti. In alcune celebri fotografie scattate negli Stati Uniti all'inizio del Novecento – per esempio nella nota immagine che ritrae il *tenement* nel quale una famiglia italiana espone la bandiera americana, o nel non meno noto scatto che inquadra la scolaresca di bambine italiane mentre rivolgono il saluto alla stessa bandiera – è possibile trovare rappresentata quanto meno la speranza dell'integrazione: una speranza sostenuta in questo caso dall'ottimistica previsione del 'naturale' e progressivo percorso degli immigrati verso la modernità. Nella più recente produzione dei fotogiornalisti italiani tale speranza sembra talora offuscata dalla meno ottimistica lettura del percorso migratorio che trapela da certi documenti fotografici nei quali risalta la distanza tra gli italiani e il paese di immigrazione. In tal senso è particolarmente interessante la fotografia scattata da Mauro Vallinotto a Limburg, in Belgio, in un circolo italiano. Tra i vari particolari che corredano l'immagine – alcuni quadri sulle pareti, tra i quali la fotografia dell'allora Presidente della Repubblica Pertini e un tavolo per il gioco del "calcetto" – si stagliano nettamente

due figure di immigrati italiani ritratti mentre tengono dispiegata una grande bandiera nazionale di fronte all'obiettivo.

In conclusione, all'analogia della lettura sociologica fornita dai fotogiornalisti italiani e dai loro predecessori statunitensi, che si traduce nella denuncia di ogni aspetto delle condizioni del viaggio, dell'arrivo e dell'insediamento nei nuovi luoghi di arrivo, si accompagna una più articolata interpretazione del processo di inserimento degli italiani negli stessi contesti. Se nello sguardo dei fotografi americani è possibile cogliere una più ottimistica previsione dell'integrazione degli italiani, dovuta alla sostanziale fiducia nei confronti delle capacità assimilazioniste del *melting pot* statunitense, in quello dei fotogiornalisti italiani il pessimismo della valutazione non appare limitato alla già richiamata condanna delle politiche governative – che avevano costretto una gran parte della popolazione del paese ad emigrare – ma sembra comprendere gli stessi esiti sociali dell'emigrazione.

Note

[1] Cfr., P.Ortoleva, "Una fonte difficile. La fotografia e la storia dell'emigrazione", *Altreitalie*, 5, 1991, pp. 120-131; P. Corti, *L'emigrazione,* Editori Riuniti, Roma, 1999.

[2] Cfr. tra i più recenti contributi d'insieme: M. Colucci, *Lavoro in movimento. L'emigrazione italiana in Europa, 1945-1957*, Roma, Donzelli, 2008; S. Rinauro, *Il cammino della speranza. L'emigrazione clandestina degli italiani nel secondo dopoguerra*, Einaudi, Torino, 2009; A. De Clementi, *Il prezzo della ricostruzione. L'emigrazione italiana nel secondo dopoguerra*, Laterza, Roma-Bari 2010.

[3] Cfr., H. Belting, *Pour une anthropologie des images*, Gallimard, Paris, 2004 e A. Rouillé, *La photographie*, Gallimard, Paris, 2005.

[4] Per la rappresentazione dell'emigrazione postbellica nel cinema e della sua influenza sul fotogiornalismo cfr. P. Corti, *Emigranti e immigrati nelle immagini di fotografi e fotogiornalisti*, Editoriale Umbra, Foligno, 2010, pp.23 e ss.

[5] U. Lucas, a cura di, *Il fotogiornalismo in Italia. Linee di tendenza e percorsi. 1945-2005*, ed. La stampa, Torino, 2005.

[6] Ivi, p. 14.

[7] Cfr., T. D'Amico, *Gli anni ribelli 1968-1980*, Editori Riuniti, Roma, 1998.

[8] Per queste immagini, e per la più estesa bibliografia di riferimento, si rimanda a P. Corti, *Emigranti e immigrati nelle immagini di fotografi e fotogiornalisti*, *op. cit*.

[9] Questi giochi dei figli dei minatori sono stati rappresentati dapprima in un significativo documento cinematografico realizzato in Belgio nel 1959, il film del regista Paul Meyer, *Déjà s'envole la fleur maigre e successivamente in un film del regista italiano Fulvio Wetzl*, di recente realizzazione, Mineurs (Italia, 2007).

[10] Per questi servizi si rimanda al numero del periodico *L'Europeo*, n. 1 2005.

[11] Questa e le immagini descritte più avanti sono pubblicate in P. Corti, Emigranti e immigrati nelle immagini di fotografi e fotogiornalisti, op. cit.

[12] Naturalmente i servizi fotografici dedicati ai soccorsi per salvare i superstiti dell'incidente e ai funerali delle vittime sono particolarmente numerosi. Molte immagini sono state pubblicate nel già citato *L'Europeo*, n. 1 2005.

[13] Cfr., P. Ortoleva, *op. cit.*, p.123.