Dario Basile

Le pellicole di Gino Brignolo: uno sguardo privato sulla grande migrazione interna

1. Le migrazioni da sud a nord nelle immagini fotografiche, televisive e filmiche

Sebbene la grande migrazione interna in Italia, negli anni del cosiddetto boom economico, compendi in sé alcune delle più importanti trasformazioni della società italiana[1], non furono molte le indagini sociali condotte e pubblicate negli anni dell'apice del fenomeno[2]. Il compito di raccontare le vicende dei "terroni in città" - come recitava il titolo provocatorio del libro di Francesco Compagna[3] - venne prevalentemente lasciato ai quotidiani, alla televisione e al cinema. È un materiale vasto e interessante composto da inchieste televisive, articoli di giornale e fotografie, che varrebbe forse la pena analizzare con maggiore attenzione per aggiungere dettagli e colori alla storia della grande migrazione interna in Italia, in parte ancora da scrivere[4]. Come vedremo, esiste però anche un altro tipo di fonte storica che ci può fornire degli importanti spunti di ricerca per lo studio della grande migrazione interna in Italia: sono i filmati amatoriali girati in super8, come quelli del cineamatore Gino Brignolo.

Se volessimo considerare un racconto per immagini di quel fenomeno storico dovremmo partire dal lavoro dei fotogiornalisti italiani che, in quegli anni, documentarono non solo gli arrivi degli immigrati, ma anche le grandi trasformazioni urbane e sociali che stavano avvenendo in quel periodo nel nostro Paese. Negli anni sessanta i processi di industrializzazione, che stanno trasformando l'Italia, coinvolgono anche la stampa. Per rispondere alle nuove esigenze del mercato editoriale si cercano immagini di maggiore qualità. I racconti fotografici, con il loro taglio, iniziano a caratterizzare la testata, in uno stile più vicino ai modelli anglosassoni e francesi[5]. Alcuni di quegli scatti sono rimasti nella memoria collettiva, in quel processo di simbolizzazione che trasforma l'immagine in un'icona, atta ad illustrare un tema[6]. Si pensi, ad esempio, alla celebre fotografia dell'immigrato sardo appena giunto a Milano e ritratto davanti al grattacielo Pirelli con la sua valigia di cartone. Quell'istantanea, scattata da Uliano Lucas nel 1968, è divenuta uno dei simboli del fenomeno migratorio di quegli anni, perché ha saputo ben rappresentare il contrasto tra la realtà della partenza e quella dell'arrivo. In quella fotografia viene rappresentata da un lato un'Italia agraria e contadina, simboleggiata dall'immigrato con la sua valigia di cartone, e dall'altro l'Italia del boom economico rappresentata dal grattacielo Pirelli, simbolo della modernità industriale.

In quegli anni il lavoro dei fotogiornalisti non si limitò ad essere di mero supporto visivo al testo scritto, quelle istantanee possiedono un linguaggio autonomo e possono fornire spunti di riflessione e temi di studio. In quel periodo storico il fotogiornalismo italiano ha avuto indubbiamente una carica di denuncia e una

1 Enrico Pugliese, *L'Italia tra migrazioni internazionali e migrazioni interne*, Bologna, Il Mulino, 2002.

2 Tra i testi più importanti usciti in quegli anni possiamo ricordare Franco Alasia e Danilo Montaldi, *Milano, Corea. Inchiesta sugli immigrati*, Milano, Feltrinelli, 1960, nonché Goffredo Fofi, *L'immigrazione meridionale a Torino*, Milano, Feltrinelli, 1964.

3 Francesco Compagna, *I terroni in città*, Bari, Laterza, 1959.

4 Per una rassegna dei recenti studi sulla migrazione interna si veda Matteo Sanfilippo, *Nuovi studi sulle migrazioni interne*, "Studi Emigrazione", 199 (2015), pp. 483-488.

5 Uliano Lucas e Tatiana Agliani, *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, Torino, Einaudi, 2015, pp. 348-350.

6 Andrea Pogliano, *Giornalismo, fotogiornalismo, sguardi sull'alterità*, in *Facce da straniero. 30 anni di fotografia e giornalismo sull'immigrazione in Italia*, a cura di Luigi Gariglio, Andrea Pogliano e Riccardo Zanini, Milano, Bruno Mondadori, 2010, pp. 9-45.

profondità di osservazione sociologica[7]. Molti fotogiornalisti documentarono l'arrivo degli immigrati nelle stazioni di Milano e Torino, i vagoni e le valigie di cartone divengono un tema costante di quei racconti per immagini[8]. Il rinvio al treno è un tratto caratterizzante dell'iconografia del Paese, che richiama un universo di mobilità e sofferenza ma anche di opportunità e di incontro. Nelle immagini dei quotidiani il treno è visto come il luogo del distacco, un agente di allontanamento e di cesura dal proprio mondo[9]. Alcuni fotogiornalisti continuarono a documentare la vita dei nuovi arrivati in case sovraffollate e in paesaggi urbani desolanti, dominati dai casermoni di case popolari. Ma non solo, in quei reportage fotografici troviamo le occupazioni delle case, i piccoli nuovi arrivati che giocano nelle strade ancora da asfaltare, le assemblee di quartiere e ritrovi domenicali degli immigrati[10].

Anche la televisione pubblica si interessò al fenomeno e sono numerose le video-inchieste giornalistiche, che andarono in onda in quegli anni sulla Rai. Nel 1972 viene trasmesso un documentario di Alessandro Blasetti intitolato *Storie dell'emigrazione*. Per la prima volta si parla di "storie" e non di "storia" dell'emigrazione italiana, per la volontà di privilegiare le testimonianze dirette. Quel ciclo di sei puntate ricostruisce le varie ondate migratorie italiane e tra queste anche quella dal sud al nord[11]. Già in precedenza la migrazione interna era stata l'argomento di inchieste televisive a partire da *Viaggio nel Sud,* andato in onda in dieci puntate nel 1958. Il quel programma Virgilio Sabel raccontava l'arretratezza delle campagne del Mezzogiorno, punto di partenza dei contadini in cerca di fortuna al Nord. Tra gli altri reportage si possono poi segnalare *Meridionali a Torino*, realizzato da Ugo Zatterin e Brando Giordani nel 1961, e *Ombre della metropoli* di Emilio Sanna nel 1964. Nel 1972 vengono messi in onda *I Clandestini* di Gigi Marsico e *Il pregiudizio Nord-Sud* di Tilde Capomazza, che merita una menzione particolare. In quell'inchiesta alcuni torinesi esprimono in modo esplicito i loro pregiudizi nei confronti dei meridionali, da poco giunti in città. Davanti al microfono gli intervistati confessano ciò che pensano dei nuovi arrivati: non hanno voglia di lavorare, sono culturalmente arretrati, sono sporchi e rumorosi.

Per completare questa breve rassegna occorre, infine, ricordare il cinema[12]. Tra le più celebri pellicole, che hanno immortalato sul grande schermo l'immigrazione dal sud al nord Italia, vi è sicuramente *Rocco e i suoi fratelli* (1960) di Luchino Visconti. Il film, uscito nelle sale cinematografiche nel 1960, narra le vicende di una donna che, rimasta vedova, emigra con i propri figli dalla Basilicata nella Milano del boom economico. Un'altra pellicola che affronta questo fenomeno è *Trevico-Torino. Viaggio nel Fiat-Nam* (1973) di Ettore Scola, che racconta la storia di Fortunato Santospirito, un giovane che emigra da un paesino in provincia di Avellino con la speranza di un lavoro alla Fiat. Infine, ricordiamo *La ragazza di via Millelire* (1979), il film denuncia del regista Gianni Serra, che porta sul grande schermo la vita difficile di alcuni ragazzi – figli della grande immigrazione interna – che abitano nei grossi caseggiati di case popolari nella periferia sud di Torino[13].

7 Paola Corti, *Emigranti e immigrati nelle rappresentazioni dei fotografi e fotogiornalisti*, Foligno, Editoriale Umbra, 2010, p. 25.

8 Molte foto degli immigrati in stazione, provenienti dall'archivio fotografico delle Ferrovie dello Stato, vennero esposte nel 2010 nella mostra *Migranti. Dal passato al presente: storie, volti, voci di Puglia* Lecce, Brindisi, Taranto, Bari, Foggia, Torino (20.2.–21.3.2010). L'esposizione, patrocinata dalla Regione Puglia, venne allestita in 12 carri di un treno merce. Il treno, partito dalla stazione di Lecce, dopo una serie di tappe intermedie fece tappa finale nella Stazione Porta Nuova di Torino, ripercorrendo in questo modo il cammino degli immigrati interni.

9 Letizia Bindi, *Bandiere, antenne, campanili. Comunità immaginate nello specchio dei media*, Roma, Meltemi, 2005, p.135.

10 Mauro Vallinotto è uno dei fotogiornalisti che meglio ha lavorato su questi temi. Per una bella e ampia raccolta dei suoi scatti si veda il capitolo "Vivere da immigrato" del recente libro fotografico di Ettore Boffano, Salvatore Tropea e Mauro Vallinotto, *Torino '69*, Bari, Laterza, 2019. Va inoltre segnalata l'iniziativa lanciata nel 2013 dal quotidiano "La Stampa", in occasione dei 50 anni dalla grande migrazione interna a Torino. Il giornale pubblicò una serie di fotografie su quel tema, provenienti dal suo archivio storico, e chiese ai lettori: "Nel '63 la fine del primo flusso migratorio. Ecco le nostre foto, raccontateci le vostre storie". Alcuni si riconobbero e si poté in questo modo ricostruire le vicende di quegli immigrati.

11 Si veda Francesca Anania, *Cinegiornali, radio, televisione. La rappresentazione dell'emigrazione italiana*, in *Storia dell'emigrazione italiana*, I, *Partenze*, a cura di Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi ed Emilio Franzina, Roma, Donzelli, 2001, pp. 515-536, e L. Bindi, *Bandiere, antenne, campanili,* cit.

12 Per riflessioni più generali sulla presenza degli immigrati sui grandi e piccoli schermi si rimanda a: Matteo Sanfilippo, *Grandi e piccoli schermi, piccoli e grandi problemi*, "Archivio storico dell'emigrazione italiana", 5 (2009), pp. 5-21, e all'intero numero della rivista dedicato al tema: *Immigrazione italiana sugli schermi.*

13 Dario Basile, *Le vie sbagliate. Giovani e vita di strada nella Torino della grande migrazione interna*, Milano, Unicopli, 2014, pp. 53-61.

2. Tra cinema e fotografia: il cinema privato

Come già detto, c'è però un altro tipo di materiale filmico che potrebbe offrire degli importanti spunti di riflessione sul fenomeno della grande migrazione interna: è il cinema privato, una fonte documentale che si colloca a metà strada tra il cinema e la fotografia. Sono bobine che spesso vengono dimenticate negli angoli più reconditi delle case e che varrebbe la pena recuperare. Gli archivi della memoria custoditi negli appartamenti sono molto importanti per gli studi storici e sociali, in modo particolare per indagare le storie di vita degli immigrati. Tra i primi ad aver intuito l'importanza dei "documenti personali" per lo studio dell'immigrazione va ricordato il sociologo William Thomas, celebre esponente della Scuola di Chicago, che già negli anni dieci li utilizzò per il suo studio sugli immigrati polacchi[14]. Fotografie, collezioni, souvenir di viaggio, reliquie e oggetti d'affezione, spesso riposti nei cassetti, negli scantinati e nelle soffitte ci possono dire molto delle persone che li posseggono e sono là a rappresentare continuità biografiche e di parentela con uno sguardo verso il passato ed uno verso il futuro[15].

Queste considerazioni valgono anche per i film di famiglia, che ritraggono le scene di vita girate tra le mura domestiche e che, nella loro quotidianità ci possono dire molto. A differenza degli studi condotti sulle fotografie provenienti da archivi privati, i filmati di famiglia degli immigrati interni non sono ancora stati a sufficienza oggetto di studio. Peppino Ortoleva ha scritto che la documentazione fotografica (al netto delle difficoltà interpretative) non è solo generalmente utile per la ricerca storica, ma è anche specificamente utile per lo studio dell'emigrazione[16]. Tali riflessioni possono essere estese anche ai filmati di famiglia[17]. Come gli archivi fotografici privati ci hanno restituito le immagini di riti, che celebrano l'unità di famiglie spesso disperse tra arrivi e partenze[18], allo stesso modo i filmini privati ci possono dire come gli immigrati hanno voluto rappresentare su pellicola le loro storie di vita. Nei film di famiglia si cerca generalmente di rappresentare dei momenti felici, tralasciando le angosce e i dolori personali. Esiste una specie di linguaggio codificato che sembra non mutare molto nel tempo: infatti, nonostante i cambiamenti tecnologici, si registrano da una generazione all'altra poche variazioni nelle rappresentazioni simboliche di questi filmati. Riprendere un rito domestico vuol dire fissare su pellicola dei legami familiari e delle relazioni sociali, che il tempo può disgregare a causa di spostamenti, emigrazioni o decessi[19]. Occorre dunque domandarsi: cosa ci raccontano i filmati di famiglia degli immigrati al nord Italia? Oltre ai riti familiari quelle immagini potrebbero farci vedere gli arredi, le decorazioni e tutti quegli oggetti con i quali viene allestito il teatro intimo della nostra esistenza[20]. Ci potrebbero, inoltre, dire qualcosa sui consumi degli immigrati e su quegli oggetti presenti nelle case che, al di là della loro utilità pratica, sono indicatori di categorie culturali e oggetto di pratiche di tipo rituale[21]. I filmati di famiglia sono delle autorappresentazioni e anche come tali vanno interpretati.

Già a partire dalla metà degli anni venti - con l'introduzione della cinematografia amatoriale - in Italia si sviluppa la pratica di filmare, ovvero puntare la macchina da presa sul proprio universo privato e personale. L'interesse per il cinema amatoriale risiede nel fatto che si sviluppa principalmente intorno a soggetti marginali e atipici, orientati e influenzati dagli interessi personali, dagli affetti e dal contesto di appartenenza del dilettante. È anche per questo motivo che tale materiale sta riscoprendo una crescente attenzione da parte di studiosi di diverse aree disciplinari: storici e antropologi così come sociologi e semiologi[22]. Gli *home movies*

14 Florian Znaniecki e William I. Thomas, *The Polish Peasant in Europe and America*, Boston, The Gorham Press, 1918-1920.

15 Fabio Dei, *Cultura popolare in Italia. Da Gramsci all'Unesco*, Bologna, Il Mulino, 2018, p. 232.

16 Peppino Ortoleva, *Una fonte difficile. La fotografia e la storia dell'emigrazione*, "Altreitalie", 5, (1991), pp. 120-131.

17 Per ulteriori riflessioni sull'uso dei filmati di famiglia come fonte storica si veda: Annacarla Valeriano, *I film di famiglia come fonte storica: dibattiti, ricerche, prospettive*, "Storia e problemi contemporanei", 46 (2007), pp. 143-152 e Andrea Sangiovanni, *La storia in Super8. I "filmini" familiari come fonti storiche,* "Contemporanea",11, 3 (2008), 459-470.

18 Si tratta di autorappresentazioni destinate alla corrispondenza epistolare e agli album di famiglia. Si veda a questo proposito i due saggi di Paola Corti: *Percorsi familiari e grande emigrazione transoceanica nel primo trentennio del Novecento*, in *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia*, 3, a cura di Giovanni De Luna, Gabriele D'Autilia e Luca Criscenti, Torino, Einaudi 2006, pp. 255-283, ed *Emigranti e immigrati nelle rappresentazioni dei fotografi e fotogiornalisti*, cit.

19 Richard Chalfen, *The Home Movie in a World of Reports: An Anthropological Appreciation*, "Journal of Film and Video", 38, 3-4 (1986), pp. 102-110.

20 Daniel Miller, *The Comfort of Things,* Cambridge, Polity Press, 2008.

21 Mary Douglas, Baron Isherwood, *The World of Goods: Towards an Anthropology of Consumption*, London, Routledge, 1979.

22 Alice Cati, *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, Milano, Vita e Pensiero, 2009, pp. 4-5.

costituiscono un patrimonio di grande valore, una documentazione originale e spontanea della vita quotidiana capace di risvegliare ricordi e suscitare nostalgia, uno strumento emozionale che può essere molto utile anche per la ricerca storico-sociale, perché permette di lavorare sul tema della memoria viva e profonda con i testimoni di un'epoca storica. Vale quindi la pena raccogliere, digitalizzare ed analizzare questo materiale prima che diventi purtroppo inutilizzabile, a causa della forte deperibilità delle pellicole.

Rispetto alla vastità del numero delle foto raccolte nei fondi fotografici, i filmati privati hanno inoltre l'indubbio vantaggio di essere molto meno numerosi e questo permette una più agile catalogazione ed una più semplice analisi. Antropologi, sociologi e storici riconoscono oggi l'interesse insito in queste produzioni, che offrono una documentazione di prima mano e dall'interno su interi settori della società, altrimenti poco accessibili[23]. Le telecamere domestiche possono essere intese come strumenti che consentono alle persone comuni di rappresentare un punto di vista interno alla società. Un punto di vista soggettivo del mondo, non regolato dall'industria ma dalla propria cultura[24]. Il cinema privato è intimo e spontaneo, è un cinema amatoriale che non corrisponde mai a un progetto artistico strutturato. Anche per questo, tali filmati sono dei veri e propri documenti storici, perché si tratta della registrazione su pellicola di sguardi privati, calati in uno spazio politico e sociale concreto[25].

Tra i progetti avviati allo scopo di conservare questi filmati, si può segnalare l'archivio *Superottimisti* dell'Associazione Museo Nazionale del Cinema di Torino, che ha creato un catalogo regionale di filmati privati e familiari per raccogliere pellicole risalenti prevalentemente agli anni cinquanta, sessanta e settanta. Sono pellicole in formato ridotto 8mm, super8, 9,5mm e 16mm conservate con l'intento di recuperare la memoria storica e sociale della città. Anche l'Archivio Nazionale Cinema d'Impresa di Ivrea ha già raccolto oltre 10.000 film di famiglia per "ritrovare le testimonianze visive del nostro recente passato, per conservarle e riproporle". Segnaliamo, infine, l'Archivio Nazionale del Film di Famiglia, fondato e gestito a Bologna dall'Associazione Home Movies, che raccoglie circa 1.500 fondi filmici per 6.000 ore di materiale audiovisivo proveniente da tutta Italia.

Al centro del cinema familiare ci sono generalmente i matrimoni, le feste, le vacanze, i viaggi all'estero. Ma in super8 non sono state girate solo scene di vita privata, ci sono stati dei cineamatori, con la passione per il documentario, che hanno puntato il loro obbiettivo fuori dalle mura domestiche per filmare grandi eventi come raduni, scioperi e comizi politici[26]. Questi filmati sono talvolta divenuti dei preziosissimi documenti storici come la ripresa di Abraham Zapruder, un sarto statunitense di origine croata, che il 22 novembre del 1963 filmò con la sua cinepresa 8mm l'assassinio del presidente Kennedy. Questi documenti amatoriali vanno comunque utilizzati con cautela perché, come scrive Roger Odin, non sono neutri. Occorre in primo luogo indagare sulla biografia dell'autore, è necessario poi capire se si tratti di immagini "ingenue" o di una messa in scena per il film e, infine, chiedersi a chi fossero destinati quei filmati. Le informazioni esterne divengono dunque essenziali per una giusta interpretazione delle pellicole[27].

3. I superotto di Gino Brignolo come fonte storica

Anche in Italia abbiamo avuto dei cineamatori con la passione per il documentario, come si è detto. Gino Brignolo, oggetto di questo scritto, ci ha lasciato un'importante eredità di pellicole sulla grande immigrazione interna a Torino. Nato nel quartiere di Porta Palazzo nel 1921, Brignolo è un impiegato dell'INPS che grazie all'invito di un suo collega si iscrive a un circolo ricreativo di fotografia ed è lì che nasce la sua passione per le riprese. Nel 1956 acquista la

23 Roger Odin, *Il cinema amatoriale*, in *Storia del cinema mondiale. Teoria, strumenti, memorie*, V, a cura di Gian Piero Brunetta, Torino, Einaudi, 2001, pp. 319-352. Si vedano anche Patricia Zimmermann, *Reel Families: a social history of amateur films*, Bloomington, Indiana University Press, 1995, e *Mining the Home Movie: Excavations into History and Memory*, a cura di Karen Ishizuka, Patricia Zimmermann, Berkeley-Los Angeles-London, California University Press, 2001.

24 Richard Chalfen, *Home Movies as Cultural Documents* in *Film/Culture: Explorations of Cinema*, in *Its Social Context*, a cura di Thomas Sari, Metuchen N.J, Scarecrow Press, 1982, pp. 126-138.

25 A. Cati, *Pellicole di ricordi,* cit., p. 12. L'idea di leggere la realtà attraverso uno sguardo privato venne per prima la volta negli anni Settanta ai due etnografi statunitensi Sol Worth e John Adair, i quali decisero di affidare delle cineprese ai Navajo che stavano studiando. Secondo i due ricercatori quelle immagini avrebbero rivelato dei codici, dei modi di pensare e dei sistemi di valore che difficilmente la semplice comunicazione verbale sarebbe riuscita a cogliere. Sol Worth e John Adair, *Through Navajo Eyes: An Exploration of Film Communication and Anthropology*, Bloomington, Indiana University Press, 1972, pp. 27-28.

26 Tra questi ricordiamo Piero Perotti, un ex operaio della Fiat, che ha documentato in formato ridotto gli scioperi dell'Autunno Caldo e le lotte operaie dal 1974 al 1980. Si veda il documentario realizzato interamente con i filmati amatoriali girati dall'autore: Piero Perotti e Pier Milanese, *Senzachiederepermesso. Memorie operaie a Mirafiori* (2014).

27 R. Odin, *Il cinema amatoriale,* cit., p. 332.

sua prima cinepresa 8mm e, da subito, incomincia a filmare la città. Ricorda Silvio, il figlio: "Nei nostri filmati di famiglia, solo una piccolissima parte era dedicata al Natale, alle feste o alle gite. Mio padre preferiva filmare Torino: i quartieri, il Balôn, la nebbia, i Murazzi". Filmare la città è la sua passione, ma non è il suo mestiere. Inizia così a collezionare molte ore di straordinario per poter comprare materiale e pellicole.

Dopo la seconda guerra mondiale il formato 8mm ha improvvisamente una notevole diffusione perché, oltre alla maggiore economicità dei costi, vengono applicate a questo formato molte delle possibilità tecniche già studiate per il 16mm. Il formato ridotto è lo strumento che permette agli appassionati di dedicarsi al cinema in modo indipendente e sperimentale. Brignolo autoproduce completamente i suoi film. Un grosso armadio di casa diventa il suo laboratorio, dove inserisce la macchina per montare e la titolatrice. La cinepresa non acquisisce, però, il sonoro e, per questo, il cineamatore si aggira con un magnetofono a registrare i rumori della città, che avrebbe poi successivamente aggiunto alle sue immagini. Registra il vociare dei mercati, le persone accalcate sui tram, gli operai che escono dalla fabbrica. Appassionato di cinema, vive questo suo grande interesse come un gioco. Un gioco da condurre però con puntigliosa serietà e così escogita un marchingegno.

Ricorda ancora il figlio: "Lui non sopportava che la gente guardasse in macchina o si mettesse in posa. Quando riprendeva, non voleva che le persone se ne accorgessero. Così ha deciso di nascondere la cinepresa in una borsa di cuoio nera, appositamente bucata. Poi, grazie a pezzi del mio Meccano e ad una grande molla riusciva a far partire le riprese senza farsi vedere".

Per filmare di nascosto i suoi soggetti Brignolo si serviva anche del figlio, allora dodicenne. Lo metteva davanti a sé per celare l'obiettivo e quando notava qualcosa di interessante gli chiedeva di spostarsi. L'uomo ha il gusto per il documentario, per il reportage. Capisce che in città sta avvenendo qualcosa di importante e per questo la mattina si reca alla stazione di Torino Porta Nuova, per riprendere gli immigrati che sbarcano in città con il Treno del Sole.

Con le immagini girate nel 1963 Brignolo realizza un documentario autoprodotto, che intitola *Torino amara*. Le sue sono immagini girate in 8mm, un po' sgranate, di enorme impatto emozionale e grandissimo valore storico. Sono proprio le imperfezioni, lo stile impuro e la non professionalità tecnica a rendere il girato autentico. Le inquadrature hanno un taglio obliquo perché la sua telecamera era invisibile, da lui nascosta nella borsa bucata. L'invisibilità dell'obiettivo rende le sue riprese ancor più adatte ad una lettura storica. Con la Paillard occultata Brignolo segue un percorso urbano, che all'epoca documentano in pochi, e lo fa con uno sguardo attento[28]. Le sue immagini costituiscono oggi un riferimento indiscutibile per chiunque voglia raccontare la storia della grande immigrazione interna a Torino, ma non solo: queste pellicole sono una testimonianza dei profondi cambiamenti che stavano avvenendo in Italia negli anni sessanta.

In *Torino amara* Brignolo documenta gli arrivi del Treno del Sole, un treno giornaliero che giungeva nel capoluogo piemontese alle 9 e 50 del mattino, dopo aver percorso tutta la Penisola. Il treno partiva da Palermo e, passando per la Calabria, la Basilicata, la Campania, il Lazio, la Toscana e la Liguria, faceva salire ad ogni fermata gli immigrati per quel viaggio che avrebbe cambiato le loro vite.

Come si è detto, anche i fotogiornalisti e i cineoperatori documentano in quegli anni gli arrivi degli immigrati alla Stazione Porta Nuova di Torino, eppure le inquadrature di Brignolo, pur riprendendo gli stessi soggetti, ci restituiscono delle immagini diverse, che non appartengono né alla finzione filmica né allo scatto fotografico. Questi filmati in super8 hanno la stessa intimità tipica dei filmini domestici. In questo caso, però, l'oggetto delle riprese non sono le feste in casa o le gite fuori porta ma i protagonisti di un fenomeno epocale. Visionando oggi queste pellicole si ha l'impressione di poter osservare quegli immigrati con uno sguardo ravvicinato. Lo spettatore ha la sensazione di trovarsi su quella stessa banchina ferroviaria, che i nuovi arrivati percorrono con fatica appesantiti dai bagagli e dalle preoccupazioni. I nuovi giunti in città non sanno di essere inquadrati e questo rende quei fotogrammi ancora più veri. Ciò che colpisce è constatare che ci sono parecchi anziani che scendono da quel treno, non solo quindi giovani uomini o donne in età da lavoro in cerca di un futuro migliore. Quelle immagini sono la testimonianza di un vero esodo di massa, che ha coinvolto in modo trasversale diverse generazioni. Le persone appena sbarcate hanno lo sguardo spaesato, molte donne sono vestite di nero ed hanno il capo coperto con un velo. È impossibile non pensare ai reportage televisivi di oggi, che documentano gli arrivi di altre donne velate provenienti dal sud del mondo[29]. Nelle immagini di Brignolo si vedono gli immigrati che scaricano i bagagli dai finestrini: sono valigie, sacchi di tessuto e scatole di cartone

28 Barbara Venere, *Lo sguardo liberato. Il cinema non professionale di Gino Brignolo*, Tesi di Laurea, Corso di laurea in Storia e Critica del Cinema, Università degli studi di Torino, 2004.

29 Per riflessioni di carattere generale sul caso torinese dove l'immigrazione dal sud del mondo è stata preceduta da un'imponente immigrazione dal sud italiano si veda *Più di un sud. Studi antropologici sull'immigrazione a Torino*, a cura di Paola Sacchi e Pier Paolo Viazzo, Milano, FrancoAngeli, 2011.

piene all'inverosimile e chiuse a fatica con dello spago. Quel treno non è un convoglio come tanti altri: non trasporta vacanzieri, serve per degli spostamenti definitivi e questo giustifica i bagagli così voluminosi. Come un liquido compresso che fuoriesce da una tubatura, il flusso di persone e di valigie di cartone sembra straboccare dai vagoni ferroviari strapieni. Per scaricare i pacchi non si usano solo le porte ma anche i finestrini, dai quali vengono calati anche alcuni bambini.

Cantava in quegli anni il cantautore Sergio Endrigo: "Nel treno che viene dal sud / Sudore e mille valigie / …/ Dal treno che viene dal sud / Discendono uomini cupi / Che hanno in tasca la speranza". La scena degli arrivi è confusa e affascinante, è l'inizio di una nuova vita. I volti degli immigrati sono tesi e stanchi per il lungo viaggio. Queste persone danno l'impressione di avere fretta di uscire dalla stazione per raggiungere la nuova meta, come chi davanti a un mare periglioso decide di non esitare sulla riva. C'è chi abbraccia qualche parente, ma i più si avviano con passo spedito verso l'uscita della stazione. Hanno lo sguardo preoccupato, ma danno allo stesso tempo l'impressione di volersi lasciare alle spalle la fase liminale del viaggio e indossare i panni di nuovi cittadini di una città del nord. Sulle banchine si vedono tanti bambini che sono forse i protagonisti inconsapevoli di queste scene degli arrivi, i più piccoli si aggirano a testa in su un po' frastornati. Come aveva già scritto Goffredo Fofi nel suo classico *L'immigrazione meridionale a Torino*: "Nel chiasso e nella confusione dell'arrivo quel che più impressiona è il silenzio dei bambini, il loro intontimento, le parole attonite di chi è sbarcato su un nuovo mondo, col segno della paura e, nello stesso tempo, della ricettività più indifesa"[30].

L'obiettivo di Brignolo si sofferma molto sui più piccoli, si attarda sui primi piani, osserva i ragazzini mentre trotterellano accanto ai parenti o li inquadra seduti su una panchina, a guardia di una montagna di bagagli. Ricorda il figlio del cineamatore: "Mi portava con lui alla stazione, quando faceva le riprese saltavo la scuola. Mi trovavo davanti a miei coetanei, appena arrivati dal sud, seduti su valanghe di valigie. Erano dei ragazzini annichiliti che si guardavano sperduti. Gli adulti erano andati fuori dalla stazione ad aspettare l'amico o il parente che li avrebbe condotti a destinazione. Ricordo uno di questi ragazzi: aveva addosso un impermeabile, un cappotto e una giacchetta, uno sopra l'altro". Quel ragazzino si vede anche nelle riprese, viene da chiedersi perché fosse vestito in quella maniera. Forse perché i genitori temevano le rigide temperature del nord o, più probabilmente, per questione di spazio visto che bisognava portare un intero guardaroba al seguito.

In quello stesso anno anche un altro cineamatore, Franco Piavoli, riprende gli arrivi degli immigrati, però alla stazione Centrale di Milano. Piavoli filma anche una parte del viaggio in treno e si vedono uomini che guardano sconsolati fuori dal finestrino, col il volto consumato dal lavoro nei campi. Nelle riprese molti immigrati, appena arrivati alla stazione di Milano carichi di valigie, corrono a prendere le coincidenze dei treni diretti in Germania e in Svizzera, altri attendono sonnecchiando nella sala d'attesa[31].

Tornando a Brignolo, egli non si accontenta di riprendere solo gli arrivi, con la sua telecamera segue gli immigrati anche fuori dalla stazione. Nelle riprese vediamo un uomo e una donna con due valigie enormi sulle spalle, che fanno a zig-zag tra le macchine del traffico cittadino. I due sembrano spaesati, danno l'impressione di essere stati catapultati in un mondo totalmente diverso dal loro. Si vede la coppia arrancare tra le auto che sfrecciano ai loro fianchi e sembrano due naufraghi che provano a rimanere a galla in un mare in tempesta. Probabilmente per loro quello è il primo incontro con una città. Non si capisce se abbiano una meta precisa o se siano semplicemente in cerca di un luogo dove recarsi.

Il giornalista Antonio Rossano, in un'inchiesta degli anni settanta dedicata alle città del sud svuotate dall'emigrazione, riferisce di un disturbo comportamentale denominato "sindrome da emigrazione". Il primario dell'Ospedale psichiatrico di Lecce racconta al giornalista di un trauma che colpirebbe gli immigrati all'arrivo nelle grandi stazioni del nord: "Alle preoccupazioni immediate si aggiunge lo stordimento per una dimensione mille volte più caotica di quella appena abbandonata: il traffico, una folla di sconosciuti, questo sentirsi subito come annullati, senza radici"[32]. Nei filmati di Brignolo vediamo immigrati che salgono a fatica sui tram affollati a causa dei bagagli ingombranti. La prima destinazione sono le case di ringhiera lungo il fiume Dora o gli edifici decadenti del quartiere di Porta Palazzo. Sono ancora le riprese del cineamatore a farci vedere le prime mete degli immigrati: si vedono interni cortile circondati da muri scrostati e panni stesi. L'obiettivo di Brignolo si sofferma ancora una volta sui bambini: si vede una ragazzina che gioca con una bottiglia su un ballatoio e poi, ancora, un ragazzino che si affaccia da una finestra protetta da grate di ferro. Il piccolo dà l'impressione di essere un giovane incarcerato, triste presagio di quello che capiterà a molti suoi coetanei qualche anno dopo[33].

30 G. Fofi, *L'immigrazione meridionale a Torino*, cit., p. 101.

31 Si veda il documentario di Franco Piavoli, *Emigranti* (1963).

32 Antonio Rossano, *Voglia di capire,* Bari, Ecumenica Editrice, 1988, pp. 35-37.

33 Su questo specifico argomento si veda il mio li-

4. Filmare la Torino degli immigrati

Brignolo continua a filmare gli immigrati anche negli anni successivi. Riprende i ritrovi in Piazza della Repubblica, crocchi di persone che discutono e che ricreano la piazza del paese. Nelle immagini si vede lo storico mercato di Porta Palazzo e i nuovi esercenti arrivati dal sud, che hanno portato sotto la Mole prodotti e sapori del Mezzogiorno. Le riprese mostrano delle donne velate che scelgono i vestiti tra le bancarelle di abbigliamento. C'è anche una signora, vestita di nero, che trasporta la pesante borsa della spesa in equilibrio sulla testa. Brignolo riprende poi quelle attività degli immigrati che si collocano in una zona grigia tra il legale e l'illegale. C'è, ad esempio, una donna che legge le carte in un banchetto improvvisato. L'immagine richiama alla mente le riflessioni di Ernesto de Martino: l'uomo immerso nella precarietà e nella contingenza si affida a quella forma protettiva che è la magia[34]. All'epoca a Porta Palazzo si potevano incontrare indovine e chiromanti che si collocavano sotto gli ombrelloni dietro la tettoia del mercato alimentare[35]. Nel filmato si vede poi un uomo con l'impermeabile, che si aggira con fare circospetto per vendere delle radio portatili. Il filmato di Brignolo ci rende anche testimonianza dei pregiudizi nei confronti dei nuovi arrivati. Su un muro si legge una scritta: "Abbasso i terroni = arabi" e su un portone si può vedere uno dei celebri cartelli: "Affittasi alloggio, 2 camere, cucina, servizi. Non si affitta a meridionali".

Il filmato si conclude con una voce fuoricampo che riferisce dei timori della vecchia Torino operaia. Si racconta delle preoccupazioni per i pericoli legati ad un indiscriminato afflusso di manodopera, pronta ad offrirsi a prezzi molto bassi. L'attenzione del cineamatore è anche rivolta ai nuovi quartieri della città che stanno sorgendo velocemente. Su questo tema realizza un altro documentario intitolato *Periferia* (1962). Filma gli isolati ancora privi di collegamenti, le strade non ancora asfaltate e le persone che usano delle assi per superare le pozzanghere. La nebbia che avvolge i palazzi disorienta chi guarda il filmato. Lo spettatore viene catapultato in un mondo che sembra parallelo. Si vedono anche dei ragazzi che giocano a pallone in strada con le ciminiere della fabbrica come sfondo.

Ricorda il figlio di Brignolo: "Riguardando i film ci sono queste immagini di bambini che giocano nelle pozzanghere gelate. Bande di ragazzini che non hanno un centro aggregativo, che si muovono per il quartiere come dei piccoli lupi. E poi le donne che chiacchierano davanti a casa, perché non c'era né un giardino né una panchina". Nel filmato si scorge, infine, un gruppo di uomini che gioca a bocce tra due palazzi, in un terreno non ancora edificato. È un'immagine emblematica, la città in costruzione sembra costringere in spazi angusti quella socialità di strada tipica dei paesi.

Nel 1970 Gino Brignolo monta un altro documentario che intitola *Sant'auto da Torino* ed è l'ultimo della serie dedicata ai nuovi arrivati. Si vedono dei torinesi (verosimilmente molti dei quali operai immigrati) che lavano le proprie automobili lungo le sponde del fiume Dora. La fila di auto ricorda una catena di montaggio. Il cineamatore sembra suggerirci che il passaggio da immigrati a cittadini si è realizzato anche così, con l'adorazione delle automobili: prodotte in serie durante la settimana e curate nel fine settimana come fossero il bene più prezioso[36]. Come ha scritto Karen L. Ishizuka, i film amatoriali racchiudono storie nascoste del nostro mondo e, in tal modo, talvolta contribuiscono a correggere o rivedere la versione ufficiale della storia[37].

bro D. Basile, *Le vie sbagliate,* cit., nel quale analizzo il tema delle seconde generazioni di immigrati interni e la devianza minorile.

34 Ernesto De Martino, *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli, 2019 (1959).

35 Andrea Biscaro, *Il Maciste di Porta Pila. Storie di immigrati e del "re" Maurizio*, Rivoli, Neos Edizioni, 2013.

36 Gran parte dei filmati di Gino Brignolo sono oggi conservati presso l'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza, Torino.

37 R. Odin, *Il cinema amatoriale,* cit., p. 332.

Fotogramma 1: Ragazzini che sorvegliano le valigie

Fotogramma 2: Ragazzino che indossa vestiti a più strati

Fotogramma 3: Gli arrivi a Porta Nuova

Fotogramma 4: Nuovi arrivati nel traffico cittadino