

CAMERA STILÒ **Militanza e passione etnografica nel documentario di Alexander Seiler** **Da *Siamo italiani* (1964) a *Il vento di settembre* (2002)**

Nel quadro della cinematografia svizzera il documentario occupa uno spazio di indubbio rilievo. La qualità dei risultati raggiunti dice di una tradizione consolidata, da sempre orientata al realismo, alla testimonianza di trasformazioni complesse, all'osservazione, anche molto critica, di una società spesso prigioniera del conformismo. Segnale della vitalità del genere è anche la sua varietà, al punto che sarebbe più opportuno parlare di generi, di stili, in cui l'attenzione per il reale non ha minimamente represso la vocazione creativa.

Tradizionalmente, i *filmmakers* svizzeri hanno sempre dimostrato un'estrema disponibilità allo studio di spazi lontani, al di fuori del condizionamento dovuto alla presunzione di una superiorità culturale. L'indagine documentaristica, così, si accompagna spesso alla ricerca etnografica, al punto da configurarsi come un vero e proprio processo di scoperta del diverso: una vera e propria finestra sul mondo, grazie alla quale soddisfare il desiderio di conoscenza proprio di un popolo geograficamente 'chiuso' dallo spazio alpino.

Così, nella tradizione del genere, il documentario ha spesso assunto una dimensione geograficamente rilevante, volta non tanto alla mappatura fisica degli ambienti rappresentati, come da atlante illustrato che registri dati di universi sconosciuti, quanto alla ricostruzione delle diverse componenti di una complessità in cui, con il carattere dell'ambiente, interagiscono variabili umane, sociali, politiche: la cultura materiale, il modello di società, le scelte politiche, i desideri delle *élites*.

Un simile atteggiamento, curioso, discreto e mai banalizzante, emerge anche nelle opere che prendono in esame la realtà interna del Paese. Qui, a una produzione più convenzionale, volta all'osservazione antropologica dei piccoli mondi marginali dello spazio alpino, si è affiancato, a partire dalla prima metà degli anni Sessanta, un approccio più sperimentale, spesso apertamente militante, verso la Svizzera moderna delle grandi città. Il documentario, in questo caso, scava nei lati oscuri di una società organizzata e benestante, dietro il suo ordine, la sua pulizia, il suo culto del lavoro, puntando frequentemente a un'integrazione tra lo sguardo critico sullo spazio urbano e sociale, e l'ambizione ermeneutica derivante dal confronto con un contesto più vasto.

Ideale punto di partenza del documentario elvetico *engagée* è *Siamo italiani* di Alexander Seiler, un film del 1964 sull'immigrazione italiana nella Svizzera tedesca. Seiler, zurighese, giunge al cinema dopo studi di filosofia, letteratura e sociologia; la sua vocazione militante lo porta, nell'arco di tutta la sua carriera, a un impegno non solo creativo (è anche critico cinematografico, fondatore dello Swiss Film Centre e a lungo segretario dell'Associazione dei Cineasti Svizzeri): *Siamo italiani* è il suo primo lungometraggio e, indubbiamente, una pietra miliare del documentario moderno. Seiler si confronta con le grandi trasformazioni della modernità: il declino del mondo contadino, la crescita della produzione industriale, lo sviluppo della città fordista, con la sua concentrazione di gruppi eterogenei in un territorio ristretto, terreno di un conflitto politico-culturale segnato dalla stretta contiguità tra aree produttive e spazi abitativi, dalla crescente domanda di beni di consumo e dalla conseguente 'mutazione antropologica' di comportamenti e sogni delle masse popolari. Processi e fenomeni di ampiezza notevole e di frequenza diffusa, la cui attenta osservazione fa di *Siamo italiani* un piccolo saggio di geografia del capitalismo: lo studio di una spazialità ben definita e riconoscibile, nel film di Seiler, è anche un territorio simbolico e complesso, in cui si sovrappongono ambiti del vissuto sociale e regimi dello sguardo. La geografia, secondo una prospettiva diffusasi già nell'ultimo decennio del secolo scorso¹, è infatti anche una categoria dell'immaginario: in essa, l'inevitabile parzialità del punto di vista dell'osservatore modella lo spazio secondo prospettive ad esso esterne, e tuttavia integrandosi con la complessità del presente economico, ambientale e politico.

CAMERA STILÒ



I presupposti di *Siamo italiani* sono nei dati macroeconomici del paese: la Svizzera, negli anni Cinquanta e Sessanta, conosce una rapida crescita industriale, ed è proprio la necessità di mantenere alti i livelli di produzione che spinge l'amministrazione elvetica ad aprire le porte all'immigrazione. Il forte bisogno di manodopera, e il conseguente, massiccio afflusso di lavoratori stranieri, determinano così una vera e propria migrazione, alimentata, come sempre accade, dal notevole differenziale demografico ed economico che separa la Confederazione da altre aree geografiche, più o meno ad essa contigue. Il risultato, a metà degli anni Sessanta, è eclatante: circa metà della popolazione attiva nel settore industriale è costituita da manovalanza straniera; di essa, i due terzi sono nostri connazionali.

Siamo italiani indaga il fenomeno in molteplici direzioni. La mappatura dello spazio, nel film, tiene conto di tutte le componenti che ne determinano il carattere: psicologiche, sociali, culturali, "nel significato antropologico di consuetudini e manufatti che caratterizzano la vita di ogni giorno"². Si avverte chiaramente l'ambizione di un cineasta intellettuale, volto a indagare il terreno delle relazioni umane con la precisa consapevolezza della parte da cui stare, della leggibilità dei processi rappresentati e della necessità di una presa di posizione. Seiler, così, non prova nemmeno a essere *unperspicuous*: la sua strategia di rappresentazione del mondo esclude la presunzione dell'invisibilità dell'osservatore, coinvolto ideologicamente e formalmente nella realtà di cui intende testimoniare³.

Seiler rivolge il suo sguardo verso la popolazione locale, rilevando l'intensità dell'impatto causato dal processo migratorio: per la prima volta nella sua storia, una società relativamente chiusa e orgogliosa della propria identità si confrontava direttamente con culture e stili di vita ad essa estranei. *Siamo italiani* non esita di fronte al dovere della testimonianza, rappresentando la miscela di diffidenza e pregiudizio che opprime la maggioranza di lingua tedesca, la sua tendenza a chiudersi istintivamente in difesa dei propri privilegi, il suo rifiuto di ascolto e di integrazione. Una sequenza, in particolare, si incarica di raccontare questo blocco, con una soluzione di grande interesse espressivo. Si tratta di una sezione

CAMERA STILO abbastanza lunga, in cui la posizione della popolazione autoctona è rappresentata in una serie di voci isolate che scorrono su varie inquadrature di passanti nel centro di Basilea, senza alcuna corrispondenza tra testo sonoro e figurativo, tra pensiero e personaggio. Seiler rompe così una delle convenzioni più solide del racconto cinematografico, quella che lega in una sovrapposizione riconoscibile voce e *persona*, con l'obbiettivo di sottrarre il suo discorso alla portata limitante della testimonianza isolata, all'opinione del singolo individuo, per raggiungere invece, con un assai inconsueto atteggiamento nei confronti del profilmico, una sorta di "effetto massa", che consenta allo spettatore di percepire il carattere strisciante e diffuso dell'intolleranza che caratterizza i locali. Grazie a tale procedimento, le più varie opinioni espresse dal commento sonoro vengono presentate come proprie di un campione anonimo e indistinto, alla rappresentazione del quale si sovrappongono, e il pregiudizio sembra caratterizzare un'intera collettività, pronta a riconoscere nella diversità comportamentale una sorta di tara genetica, incomprensibile e, comunque, insanabile. Seiler mette insomma in scena una sfasatura, una perdita di corrispondenza, il che configura il carattere alienato della posizione dei soggetti in uno spazio cittadino privo di un visibile connettivo sociale: anonimato e impersonalità si coniugano con la reticenza sui contorni del quadro urbano in cui essi sono iscritti. Per rifarsi a Jameson, e alla sua lettura di *L'immagine della città* di Kevin Lynch⁴, potremmo sostenere che l'approssimazione con cui la popolazione svizzera traccia una propria mappa mentale e stabilisce la sua posizione nei confronti del fenomeno migratorio configuri in sostanza una forma particolare di alienazione, data da un disagio psicologico vanamente riscattato dall'emarginazione del diverso, e mascherato dunque in una confortante, ancorché precaria, coesione etnica.

Le riserve sulla popolazione italiana evidenziate nel lungo monologo a più voci, per altro, sono tantissime e di varia natura: tristemente, ricordano molti degli atteggiamenti che ancora, cinquant'anni dopo, segnano lo sguardo intollerante e sospettoso di molti europei; e produce uno strano effetto rendersi conto che, per gli svizzeri, anche noi italiani, solo qualche decennio fa, portavamo tutti i segni dello stereotipo negativo del migrante: non avevamo voglia di lavorare, trattavamo male le nostre donne, eravamo abituati alla sporcizia, portavamo brutte malattie. Un campionario di luoghi comuni, purtroppo destinato a una indiscussa e perdurante fortuna, nelle varianti più esibite e gridate del populismo dei nostri tempi.

Il carattere militante del cinema di Seiler allontana però *Siamo italiani* dal rischio di una autoconfinante focalizzazione 'bassa', orientata a cogliere unicamente gli umori e i pregiudizi della massa. Seiler, infatti, rivolge il suo sguardo anche alla gestione amministrativa e politica dell'intero processo, smontando la macchina burocratica confederale, mettendo in rilievo aspetti poco conosciuti della normativa al tempo in vigore in materia di immigrazione, rilevandone le contraddizioni di fondo: il suo cinema non si accontenta di fotografare uno stato dell'arte, registrando umori e testimonianze, ma ha ambizioni autenticamente geografiche, per il suo voler disegnare confini e relazioni di uno spazio complesso in cui la rappresentazione dei luoghi e della cultura materiale si sovrapponga a una riflessione sulla sua determinazione storica, economica, politica. La Svizzera, nella ricostruzione di Seiler, sembra allora segnata da un atteggiamento schizofrenico: da un lato, necessitata dalle leggi di mercato, si dota di un complesso di leggi che consentono l'ingresso in massa di manodopera straniera; nello stesso tempo, per paura dell'ignoto, si premura di difendersi limitando radicalmente la libertà dei lavoratori immigrati anche nell'ambito del diritto privato, con norme che rappresentano un chiaro segnale della difficoltà culturale ad accettare esistenza e diritti di altre comunità etniche e nazionali. Particolarmente rilevante appare in tal senso il ricorso alla figura professionale del lavoratore stagionale, una sorta di immigrante pendolare costretto ad adattarsi ai ritmi produttivi elvetici e a lasciare il Paese per tre mesi all'anno, un periodo ritenuto cioè sufficiente per disincentivare una stabilizzazione definitiva; altro chiaro segnale di ostilità furono indubbiamente le difficoltà con cui fu introdotto l'istituto del ricongiungimento familiare, possibile solo dopo tre anni di permanenza del lavoratore straniero nel territorio della Confederazione

CAMERA STILO (solo successivamente ridotti a 18 mesi). Seiler riporta notizie e dati, affidandoli alla voce fuori campo e alla loro illustrazione per immagini, affiancando il tutto alla testimonianza dei singoli, mettendo in rilievo le distorte conseguenze di un tale approccio normativo, incapace di tener conto del naturale bisogno di socialità implicito nell'istituzione familiare (più intenso che altrove proprio nelle aree geografiche di provenienza dei lavoratori italiani: Puglia, Calabria, e l'intero sud in genere), mostrandoci le penose problematiche di famiglie invisibili, in cui madre e figli ufficialmente non esistevano ed erano dunque privati di diritti elementari, come l'istruzione e l'assistenza sanitaria.

La macchina da presa, in *Siamo italiani*, indaga con apparente neutralità lo spazio del controllo normativo che l'amministrazione svizzera esercita sugli immigrati: gli uffici dei funzionari, circondati da enormi schedari, la solerzia meccanica degli impiegati, ai cui sportelli si affacciano uomini e donne in cerca di un lavoro o di un certificato, ai quali viene pazientemente spiegato che devono tornare in Italia per tre mesi l'anno, o che, senza un preciso documento, le loro famiglie non potranno essere accolte. Il fittizio distacco della ripresa, quasi ostentato dall'assenza di illuminazione artificiale e dal suono in presa diretta, non comporta automaticamente l'indifferenza del punto di vista dell'autore; anzi è proprio l'oggettività della scrittura che rappresenta la "segreta molla emozionale"⁵ dell'intero film. Anche per Seiler, insomma, non ha più senso parlare di "utopia della trasparenza"⁶: il distanziamento formale presuppone una presa di posizione, un lavoro sulla realtà che comporta, a posteriori, un atteggiamento ermeneutico volto a collocare l'immagine in una prospettiva dialettica.

Seiler, in effetti, non nasconde la sua presa di posizione, affidandola però più alle scelte compositive e di sceneggiatura che alle modalità di realizzazione delle singole sequenze. Ad esempio - e ne è questo probabilmente il segnale più evidente - riserva agli italiani il diritto di presentarsi singolarmente, delineando così un mosaico variegato di individui mossi dal desiderio di promozione sociale. Il regime scopico che regola *Siamo italiani* è insomma segnato da una frattura: se le forme adeguate a esprimere la diffusa insofferenza degli abitanti della Svizzera tedesca erano state la cancellazione della loro individualità e l'omologazione del loro pensiero, gli italiani sono mostrati come persone, intervistati uno per uno, segnati ciascuno dai propri problemi e dai propri sogni: un certificato che non arriva, la distanza dalla famiglia, una casa dignitosa, un'automobile con cui tornare in Italia durante le ferie e fare bella figura con gli amici. La distanza sociale ha dunque un chiaro riscontro sul piano della scrittura cinematografica, condizionando così la percezione della sua ampiezza da parte dello spettatore: e non è certo un caso che, proprio quando la macchina da presa si avvicina agli italiani, il commento *off* sia ridotto ai minimi termini, a vantaggio di un "regime dell'evidenza" secondo il quale la realtà rappresentata parla praticamente da sola, riservando allo stile il compito di mettere in luce la tensione affettiva dell'istanza autoriale.

Così, la simpatia con cui Seiler guarda all'urgente vissuto degli emigranti italiani in Svizzera è riconoscibile nel montaggio, nella posizione della macchina da presa, nelle scelte di ambientazione. La geografia urbana di *Siamo italiani* è infatti quella dell'alienazione del moderno: la fabbrica, il dormitorio, le abitazioni degli operai, precarie e insalubri, le sale da ballo, ghetti della distrazione frequentati unicamente da stranieri. Il filtro attraverso cui la macchina da presa guarda la realtà è empaticamente quello dell'immigrato, che solo può conoscere il lato oscuro del miracolo economico elvetico, rivelandone così la miseria e il carattere di disperata distonia implicito in ogni sradicamento. La perdita di corrispondenza, data dall'inserimento necessitato e improvviso in una forma di società economicamente più avanzata, appare segnata da una rilevante complessità sentimentale, che unisce il rimpianto latente per la "vita anteriore", propria del paesaggio affettivo e fisico dei luoghi di origine, all'esperienza, presente e "eroica", di un nuovo inizio, di un'impensabile affermazione individuale. Così, nelle testimonianze riportate da Seiler, si fondono costantemente la percezione diffusa di un senso

CAMERA STILÒ di emarginazione e l'orgoglio derivante dall'acquisizione di un nuovo status, in una prospettiva che non può non ricordare le parole con cui Calvino descrive la geografia affettiva di Anastasia, una delle sue più conosciute città invisibili. Ad Anastasia, "città ingannatrice", la fatica del lavoro quotidiano dà forma al desiderio e "prende dal desiderio la sua forma, e tu credi di godere per tutta Anastasia mentre non ne sei che lo schiavo"; così, l'inserimento nel tessuto occupazionale della Confederazione, e il conseguente coinvolgimento in un processo organizzato di produzione di benessere, determinano la percezione illusoria di un avanzamento, i cui benefici economici vengono compensati dall'accettazione di un ruolo subalterno e servile.

Anche *Il vento di settembre* (2002), l'ultima opera di Seiler, testimonia dell'attenzione con cui il cineasta svizzero guarda al fenomeno dell'immigrazione italiana nella Svizzera tedesca. A quasi 40 anni di distanza da *Siamo italiani*, Seiler girò *Il vento di settembre* ad Acquarica del Capo, in Salento, regione che negli anni Cinquanta e Sessanta registrò un elevato tasso migratorio in direzione della Confederazione. Riprendendo il filo di un discorso interrotto, Seiler ricorre a una dimensione temporale di lunga durata, che, per il coinvolgimento di problematiche legate alla memoria e all'affettività che essa comporta, investe necessariamente di senso la vicenda dei protagonisti dell'indagine filmica. Il recupero di categorie cronologiche, contro il dominio postmoderno della spazialità priva di spessore storico, e quindi insensibile al cambiamento, consente insomma una prospettiva di confronto ad ampio raggio, in cui l'elemento diacronico rappresenta un parametro decisivo per interpretare l'esperienza collettiva della migrazione. Ritroviamo così uomini e donne che decenni prima Seiler aveva filmato in fabbriche e uffici: ora sono in pensione e, tornati finalmente a casa, sperimentano nuovamente il dramma della distanza da figli e nipoti che si sono perfettamente integrati nel nuovo mondo in cui i genitori li avevano fatti crescere e dal quale non si sono poi voluti allontanare. Pur avendo a lungo desiderato la loro terra di origine, questi "emigranti di ritorno" sembrano segnati dal trauma di un nuovo distacco: la Svizzera è oggetto di una nostalgia che è tutt'uno con il rimpianto per una indimenticabile stagione della propria vicenda personale. Osserva Seiler:

È stato molto difficile far dire agli immigrati della prima generazione anche solo una parola negativa sulla loro esperienza in Svizzera. Quando ricordano le condizioni in cui erano costretti a vivere, quarant'anni fa al loro arrivo in Svizzera, dicono che «era un alloggio con i topi», e poi ne ridono: e più di così non dicono. Soltanto uno degli intervistati arriva ad ammettere che «eravamo molto schiavi»: ma un suo concittadino mi ha confidato che è stato questo l'unico passaggio del film che non gli è piaciuto. Credo che qui emerga la capacità di ognuno di noi di dimenticare e di rimuovere. L'odierno benessere economico, raggiunto con il duro lavoro in Svizzera, ha rimosso tutte le difficoltà, le discriminazioni. L'unico senso di dolore che rimane è per la lontananza⁷.

L'estremo segnale di empatia tra l'autore e l'umanità rappresentata, nel caso della cinematografia di Seiler, è dato così dalla consistenza della memoria, dal suo emergere tardivo, una volta rimosse le urgenze della vita materiale, sotto una forma sentimentale complessa e sfuggente. Così, la vicenda di un uomo qualsiasi, spinto a lasciare la propria terra, assume nuovi tratti comuni con il percorso dell'artista, nel segno di una stratificazione temporale centrata sul ricordo, su una geografia affettiva determinata da idealizzazione e rimozione, sul confronto mai del tutto risolto con le stagioni passate. Nella prospettiva adottata da Seiler, la rielaborazione memoriale si sovrappone implicitamente all'inalterabilità dell'evidenza fotografica, alla restituzione priva di residui di un passato già troppo lontano per essere pienamente compreso nel suo saldarsi al presente, fino a produrre così un'immagine contraddittoria e precaria del sentire di individui e popoli, dei luoghi che li hanno visti diversi. Nella tensione verso la sempre parziale comprensione di se stessi e del proprio percorso si riconosce così il paradosso del

CAMERA STILÒ documentario, teso tra l'autenticità di tutto ciò su cui pone il suo sguardo e l'impossibilità ontologica della sua riproduzione: tra presente e ricordo, così come tra la realtà e sua ricostruzione cinematografica, non può esistere una relazione fondata sulla trasparenza⁸. Così, nell'instabile durata della memoria trova il suo spazio la fisicità ricostruita di voci, corpi e luoghi, presenti anche se perduti: *Il vento di settembre* è un film sulle sabbie del tempo, sulla costruzione mentale dello spazio geografico, sulla sua precaria e mai del tutto comprensibile sopravvivenza.

Alessandro Marini

Note

1. Si vedano, ad esempio: Derek Gregory, *Geographical Imaginations*, Cambridge-Oxford, Blackwell, 1994; Edward Wadie Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Milano, Feltrinelli 2002 [1978].
2. William Uricchio, «*Cultural studies*»: una visione d'insieme, in *Storia del cinema mondiale. V. Teorie, strumenti, memorie*, Torino, Einaudi 2001, p. 541.
3. Sulle problematiche legate al condizionamento della tecnologia e delle pratiche di scrittura nell'analisi documentaria rimando alle pagine iniziali di C. Marabello, *Sulle tracce del vero. Cinema, antropologia, storie di foto*, Bompiani, Milano 2011, pp. 8-16.
4. Cfr. Frédéric Jameson, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi 2007 [1991], p. 96.
5. Lino Micciché, "C'è molto da imparare da *Siamo italiani*", *L'Avanti*, 3 febbraio 1965.
6. Contro la trasparenza, "sogno delle utopie storiche", si muove la critica di J.-L. Comolli. Si veda il suo *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Donzelli, Roma 2006.
7. <http://www.ilgiocodeglispecchi.org/film/scheda/vento-di-settembre>, ultimo accesso 22 settembre 2016.