

# Strade di confine: Italia e Europa orientale nel cinema italiano degli anni Novanta

LAURA RASCAROLI

National University of Ireland, Cork, Ireland

Questo intervento fa parte di un progetto di ricerca dedicato ai *road movie* europei visti come strumento di lettura della complessa questione del 'movimento' in e attraverso l'Europa durante il ventennio scorso.<sup>1</sup> L'obiettivo primario della ricerca è determinare se e in che modo i film di viaggio degli ultimi vent'anni abbiano contribuito alla discussione sui limiti e l'essenza di uno spazio socio-geografico europeo in trasformazione, e sulla formazione di nuove identità locali, nazionali e transnazionali. L'assunto del progetto è che negli ultimi due decenni la mobilità, intesa come cambiamento di paese, nazionalità, cultura e identità, non interessa più una minoranza di europei, ma è diventata la condizione permanente di vasti gruppi di cittadini. Nonostante l'Europa sia sempre stata teatro di grandi movimenti migratori, movimento e assenza di stabilità negli ultimi vent'anni sono diventati uno stile di vita per molti europei, i quali in tal modo rispondono ai continui cambiamenti che sono diventati l'emblema del nostro tempo e che sono il risultato di una serie di trasformazioni sociali, economiche e politiche che includono la caduta del comunismo e la dissoluzione della cortina di ferro; l'avvento del post-fordismo, il declino dell'industria manifatturiera, il passaggio a una economia di servizi, la crescita del cosiddetto capitalismo disorganizzato, dell'economia neo-liberista e della globalizzazione; il rafforzamento della Comunità Europea, che ha incoraggiato la crescita di identità transnazionali (ma anche

---

<sup>1</sup> Il progetto *Crossing New Europe: The European Road Movie* è finanziato dall'Irish Research Council for the Humanities and Social Sciences.

contraddittoriamente il rafforzamento di sentimenti di appartenenza regionale e locale); la scomparsa delle barriere doganali e la diffusione di una moneta comune, con la creazione di un mercato unico europeo; conflitti come quelli dei Balcani, che hanno prodotto innumerevoli rifugiati e riconfigurato intere aree geografiche; e infine la povertà del cosiddetto Terzo Mondo che produce una crescente immigrazione da aree extra-europee.

In particolare, mi occuperò qui di quattro film italiani degli anni Novanta dedicati al tema della diaspora post-comunista. Con questa espressione mi riferisco alla dispersione di cittadini dell'Europa orientale avvenuta dopo la caduta del muro di Berlino nel 1989 e instigata non solo direttamente dalla dissoluzione della cortina di ferro, ma anche da fenomeni specifici e locali, come l'espulsione di cittadini di etnia turca dalla Bulgaria<sup>2</sup> e le fughe di rifugiati dalle zone di guerra della ex-Jugoslavia. I film in questione, pur essendo di diversa ambizione e qualità, usano tutti il tema del viaggio al fine di esplorare la relazione dell'Italia con i vicini paesi dell'Est europeo durante lo scorso decennio, e offrono interessanti spunti sul tema di cui mi voglio qui occupare: la frontiera. Come scrive Mezzadra:

Pur rimanendo da essa distinta, l'esperienza della frontiera che costituisce concettualmente, oltre che praticamente, la figura del migrante tende oggi sempre più spesso a intrecciarsi con l'esperienza della diaspora... Quel che interessa qui sottolineare è tuttavia la conseguenza che dall'intreccio tra esperienza della frontiera ed esperienza della diaspora deriva per la specifica forma di 'appartenenza' di cui sono portatori i migranti: segnata dalla presa di distanza dal paese e dalla 'cultura' d'origine connotata alla migrazione essa raramente si volge in adesione incondizionata al paese e alla 'cultura' di insediamento, nutrendo un'aspirazione alla 'naturalizzazione'.<sup>3</sup>

La rilevanza del tema della frontiera nell'esperienza della diaspora post-comunista è legata a ragioni simboliche e materiali allo stesso tempo. La disintegrazione della cortina di ferro ha cancellato il preesistente confine fra Est e Ovest, producendo varie conseguenze fra le quali vere e proprie ondate di panico nelle popolazioni e nell'*establishment* politico di molti paesi occidentali per il timore di una invasione di immigrati e rifugiati; conseguente irrigidimento della legislazione sull'immigrazione, con enfasi posta sul concetto giuridico di illegalità;<sup>4</sup> processo di revisione e negoziazione dell'identità europea, fra l'idea di un ulteriore spostamento della frontiera a Est, la nuova rilevanza assunta dal confine fra Nord e Sud, e la creazione della 'fortezza Europa'.

In particolare, durante lo scorso decennio l'Italia è diventata, insieme a Grecia e Spagna, una delle principali porte dell'immigrazione diretta verso paesi dell'Unione Europea e proveniente sia dalle regioni post-comuniste che dall'Afri-

---

2 Vedi N. VAN HEAR, *New Diasporas. The Mass Exodus, Dispersal and Regrouping of Migrant Communities*, Londra, UCL Press, 1998, p. 111 e *passim*.

3 S. MEZZADRA, *Diritto di fuga. Migrazioni, cittadinanza, globalizzazione*, Verona, Ombre Corte, 2001, p. 74.

4 Per una lettura di questo fenomeno vedi G. ENGBERSEN e J. VAN DER LEUN, *Illegality and criminality: the differential opportunity structure of undocumented immigrants*, in *The New Migration in Europe*, a cura di K. Koser e H. Lutz, Londra, Macmillan Press, 1998.

ca e dall'Estremo Oriente. «Ciò si spiega in parte con la sua posizione [...] in parte con gli effetti residui delle influenze coloniali africane, e in parte con gli inadeguati metodi di sorveglianza e controllo. È quest'ultima caratteristica che dà conto della reputazione che l'Italia si è recentemente guadagnata di 'ventre molle dell'Europa'».<sup>5</sup> Inoltre, l'Italia, già paese di intense emigrazioni, è improvvisamente diventata insieme alla Grecia «il secondo polo di attrazione dei flussi provenienti dall'Europa orientale dopo la Germania».<sup>6</sup> Questa nuova situazione spiega non solo l'enfasi posta sull'immigrazione nell'attuale discorso politico regionale e nazionale, ma anche la proliferazione di film italiani che prendono a protagonisti personaggi provenienti dall'Europa dell'Est. Il *road movie* in particolare si è rivelato nello scorso decennio un utile strumento per i registi che volevano affrontare il fenomeno della diaspora post-comunista in Italia. L'analisi di alcuni di questi film di viaggio mostra come anche nel caso italiano la questione della frontiera abbia assunto grande rilevanza e sia diventata un'arena per la ridefinizione dell'identità nazionale (ed europea), oltre ad essere un'esperienza reale e specifica per gli immigrati provenienti dai paesi dell'Est. L'uso di truppe lungo la costa pugliese, il pattugliamento dei mari e i controlli di polizia lungo il confine nordorientale – misure adottate o intensificate dopo i primi sbarchi di scafi provenienti dall'Albania – sono un'indicazione dell'importanza che il confine oggi riveste sia in termini geopolitici sia nel discorso sulla sicurezza e sulla cittadinanza.

I quattro film prescelti sono *Il toro* (Carlo Mazzacurati, 1994) e *Lamerica* (Gian-ni Amelio, 1994), che descrivono viaggi di personaggi italiani nei confinanti paesi post-comunisti, e *Elvjs e Merilijn* (Armando Manni, 1995) e *Vesna va veloce* (Carlo Mazzacurati, 1996), che guardano invece alla frontiera dal punto di vista di personaggi dell'Est che immigrano illegalmente in Italia. Sebbene narrino storie diverse che si svolgono in regioni differenti, questi film possono essere facilmente studiati come un gruppo compatto dato che evidenziano gli stessi problemi e giungono a conclusioni molto simili.

#### 1 - IL TORO E LAMERICA: L'EST COME NUOVA FRONTIERA

Ne *Il toro* due amici italiani, Loris (Roberto Citran) e Franco (Diego Abatantuono), il primo un piccolo allevatore in difficoltà economiche, il secondo appena licenziato dall'allevamento in cui ha lavorato per nove anni, partono dal Veneto in direzione Ungheria con un camion su cui trasportano Corinto, il più famoso toro da monta italiano, che Franco ha rubato ai suoi ex datori di lavoro. L'idea è quella di vendere Corinto al direttore di una grande fattoria ungherese, la Duna Farm, ma quando, dopo varie peripezie, i due giungono alla meta scoprono che dopo la caduta del comunismo questa è stata acquistata da imprenditori inglesi.

5 A. FIELDING, *Migrations, institutions and politics: the evolution of European migration policies*, in *Mass Migration in Europe. The Legacy and the Future*, a cura di R. King, Chichester-New York-Brisbane-Toronto-Singapore, John Wiley & Sons, 1993, p. 50. Tutte le traduzioni dall'inglese sono mie.

6 G. CAMPANI e F. CARCHEDI, *Migranti, rifugiati e nomadi dai Balcani*, in *Migranti, rifugiati e nomadi: Europa dell'Est in movimento*, a cura di G. Campani, F. Carchedi e G. Mottura, Torino, L'Harmattan Italia, 1998, p. 16.

Dopo aver inutilmente tentato di vedere Corinto, i due amici tornano verso il confine italiano e finiscono per caso in una cooperativa dove barattano il toro con trecento vitelli.

In *Lamerica* due affaristi italiani, Gino (Enrico Lo Verso) e Fiore (Michele Placido), si recano in Albania per acquistare una fabbrica di scarpe; la loro vera intenzione è quella di intascare i fondi europei per la ricostruzione e sparire. Trovano anche il necessario *partner* albanese, Spiro, un vecchio senza parenti che ha fatto trent'anni di lavori forzati. Spiro però s'invola; Gino attraversa metà Albania alla sua ricerca, e quando lo trova scopre che si tratta in realtà di un italiano giunto in Albania come colono fascista. Privo di memoria, Michele Talarico, siciliano come Gino, pensa di essere ancora in guerra. Gino è arrestato per aver corrotto un funzionario albanese; il suo passaporto viene confiscato e l'unico modo per tornare in Italia è su una nave di emigranti, dove reincontra Michele, il quale è ora convinto di essere partito alla volta dell'America. Michele morirà durante il viaggio.

Il collasso della cortina di ferro ha comportato per i paesi postcomunisti una assimilazione improvvisa e spesso traumatica al sistema capitalista occidentale. Aperto per la prima volta in maniera massiccia agli investimenti e agli affari occidentali, l'Est negli anni Novanta è diventato una vera e propria nuova 'frontiera' per l'Europa. Un movimento che può essere definito neocoloniale ha interessato investitori, imprenditori e, in alcuni casi, affaristi che sono andati a est per avvantaggiarsi di una situazione che si percepiva aperta, in trasformazione, capace di offrire nuove opportunità, talora non completamente legali. Dopo anni di parziale chiusura e contenimento, l'Europa postimperialista aveva a sua disposizione una nuova terra da colonizzare. *Il toro* e *Lamerica* fanno di questa questione uno degli elementi principali sia della loro struttura narrativa che del loro immaginario visivo. In termini narrativi, l'esempio più chiaro è offerto da *Lamerica*, i cui protagonisti italiani si rivelano presto due opportunisti che intendono intascare illecitamente fondi della Comunità Europea. Arrivano in Albania via nave, praticamente sulle tracce della colonizzazione fascista – per enfatizzare questa connessione, i titoli di testa scorrono sulle immagini di un cinegiornale originale che mostra lo sbarco delle truppe fasciste in Albania nel 1939; immediatamente dopo, vediamo i due protagonisti arrivare nel porto di Durazzo. Gino e Fiore si comportano dall'inizio come due veri neocolonialisti: guardano con arroganza e disprezzo i disperati albanesi che li circondano e che cercano di imbarcarsi per l'Italia, e nel corso del loro primo colloquio con il funzionario locale che li assiste, Selimi, si dipingono come i salvatori di un paese del Terzo Mondo incapace di risolvere i propri problemi senza aiuti esterni. Il loro disprezzo per gli albanesi è tanto evidente quanto la loro ignoranza:

Ma quale dittatore! È la testa che vi manca, il cervello [...] Ma come cazzo fate a morirvi di fame? Tutto questo terreno [...] tutto il petrolio che avete [...] l'acqua, il mare, questi appezzamenti qui. Questi a coltura intensiva, minimo minimo sono trenta [...] trenta quintali a ettaro! (Fiore in *Lamerica*).

Anche gli assai più gradevoli e civili protagonisti de *Il toro*, in verità due perdenti, due vittime dei rapidi cambiamenti imposti all'economia del Nordest italiano dal neocapitalismo, vanno in Ungheria per piazzare merce rubata che non avrebbero

mai potuto vendere in Italia – in sostanza, per trarre vantaggio da una situazione confusa che sfugge al controllo e che crea aree di flessibilità e opportunità.<sup>7</sup>

È ancora più interessante notare come entrambi i film rappresentino l'Europa dell'Est come nuova frontiera anche in termini visivi. La dogana che *Il toro* sceglie di mostrare è quella del bestiame. Qui Loris e Franco incontrano camionisti italiani e dell'Europa orientale fra le file di bestiame che viene spostato e ricoverato per la notte. La presenza di questi animali stabilisce l'atmosfera del resto del film, che è fortemente reminiscente del *western*, ed è costituita non solo da temi tipici quali il viaggio e l'amicizia virile, ma anche da specifici episodi caratteristici del genere hollywoodiano, per esempio il guado del fiume, il ballo come momento romantico, il passaggio del branco, e la scazzottata a mani nude. Similmente, *Lamerica* è girato come un *western* e adotta infatti il cinemascope, scelto da Amelio «per sottolineare che si trattava di uno 'sguardo' estraneo, non albanese [...]. Di qui anche la scelta di un certo tipo di andamento 'epico'». <sup>8</sup> Il cinemascope non solo è stato il formato classico della Hollywood dei primi anni Cinquanta, ma anche del *western* all'italiana.

Nel *western* classico la frontiera è rappresentata come mancanza di civilizzazione e legge, e di attaccamento alla vita familiare. È uno spazio totalmente maschile, nel quale la virilità è abbinata a mobilità, esplorazione, volontà personale, conquista e violenza. La frontiera è sia allettante sia pericolosa, e può anche risultare fatale. Più di un critico ha sottolineato come il concetto di frontiera sia stato assorbito e trasformato nel concetto di strada nel genere hollywoodiano del *road movie*.<sup>9</sup> Pur così diverse, le due coppie di italiani in *Il toro* e *Lamerica* si assomigliano in quanto percorrono le strade dell'Est europeo quasi come personaggi di un *western* e lo vedono come una frontiera tentatrice ma anche minacciosa.<sup>10</sup> Appena superato il confine sentono di essere usciti dallo spazio della civilizzazione e della legge; si trovano di fronte a un mondo differente, che percepiscono come meno sviluppato, o addirittura come selvaggio. Sentono qui di non essere soggetti alla legge come in patria, e di potersi avvantaggiare dell'assenza di regole. La loro percezione è in realtà distorta, come scoprono Loris e Franco quando i nuovi proprietari inglesi della Duna Farm rifiutano di comprare il toro rubato e li trattano con disprezzo, come ladri. In maniera simile, e anche più traumatica, Gino realizza che la propria visione dell'Albania era falsa quando, durante l'interrogatorio, il commissario di polizia gli dice con amarezza e disapprovazione che,

---

7 Ne *Il toro* incontriamo anche un altro affarista italiano, una figura assai più losca di Loris e Franco, che i due protagonisti incontrano prima alla dogana e poi in compagnia di *partner* d'affari locali di dubbia integrità.

8 Amelio citato in Gianni Amelio, a cura di G. Volpi, Torino, Garage-Scriptorium, 1995, p. 153.

9 Cfr. S. ROBERTS, *Western Meets Eastwood. Genre and Gender on the Road*, in S. COHAN e I. RAE HARK, *The Road Movie Book*, Londra, Routledge, 1997; S. WATSON, *The Western*, in *Lost Highways. An Illustrated History of Road Movies*, a cura di J. Sargeant e S. Watson, New York, Creation Books, 1999; D. LADERMAN, *Driving Visions. Exploring the Road Movie*, Austin, Texas University Press, 2002, pp. 23-34.

10 Anche i mezzi che le due coppie utilizzano sono a loro modo entrambi simbolici del percorso/esplorazione della frontiera: un camion con rimorchio per bestiame in *Il toro*, una jeep in *Lamerica*.

anche se l'economia albanese è morta, «in paese civile i morti non si lasciano a cani per strada».

L'impatto degli italiani con i paesi dell'Est è perciò non privo di problemi, e in alcuni casi è addirittura tragico. In *Lamerica*, Gino arriva in Albania sentendosi superiore e intoccabile perché, come strilla ogni volta che incappa in un problema, è italiano; in altre parole, è convinto che la sua identità occidentale lo protegga come uno scudo e gli garantisca diritti superiori a quelli degli albanesi. Il suo viaggio, però, si trasformerà in una vera discesa all'inferno, durante la quale sarà derubato, passerà del tempo in prigione, sperimenterà la fame e la sete, e alla fine lascerà il paese come un emigrante illegale. Amelio ha chiamato la trasformazione di Gino una 'albanesizzazione' – alla fine del film, spogliato di tutti i segni della sua appartenenza alla società occidentale, il suo aspetto è identico a quello degli albanesi che lo circondano sulla nave diretta in Italia, anche perché dopo il processo di 'svestizione' l'identità che riemerge da Gino è quella mediterranea e meridionale, affatto simile da quella albanese. Sebbene in modo meno drammatico, anche Loris e Franco in *Il toro* hanno un impatto misto con i paesi dell'Est che attraversano – l'esperienza di un sorprendente senso di appartenenza si alterna a momenti in cui i personaggi si sentono impotenti e sconfitti e sperimentano paura e umiliazione. Tali sentimenti negativi trovano una rappresentazione metaforica nella sequenza in cui, verso la fine del film, Loris e Franco si perdono nella campagna ungherese mentre cercano di ritornare verso il confine italiano. In generale, si può affermare che l'Europa dell'Est in questi film è rappresentata in maniera ambivalente, come terra vergine da conquistare ma anche come un luogo di intrappolamento per i personaggi italiani.

Questa dicotomia può essere anche espressa in altro modo: da una parte l'Europa orientale è caratterizzata come frontiera, e perciò come promessa di riscatto, di arricchimento, di un futuro migliore; d'altra parte, è visivamente costruita come rispecchiamento del (recente) passato dei paesi occidentali, e dell'Italia in particolare. Centrale in *Lamerica*, per esempio, è l'idea che l'Albania dei primi anni Novanta fortemente assomigliava all'Italia dei primi anni Cinquanta. È utile in questo senso leggere una dichiarazione del regista riguardante un albergo a Durazzo che ospitava la sua troupe nelle fasi precedenti la realizzazione del film:

Dalla terrazza, la domenica, vedevo famiglie trascinarsi in spiaggia e cucinare il capretto, ascoltando canzonette di 30 anni fa, Adriano Celentano e l'immortale *24mila baci*... Come le estati sulle spiagge calabresi di quand'ero ragazzo.<sup>11</sup>

Questa somiglianza rimarcata da Amelio con l'Italia degli anni Cinquanta (Amelio è nato nel 1945) – una somiglianza visiva ma che ha anche una colonna sonora di musica popolare – richiama alla mente una scena de *Il toro*, ambientata in una piccola fattoria ungherese, in cui Loris e Franco ascoltano una vecchia canzone italiana alla radio e ballano con la giovane padrona di casa. Due idee si possono facilmente rintracciare dietro questo discorso di somiglianza: che l'Europa orientale è diventata quasi una discarica per il riciclo di vecchi prodotti culturali

---

<sup>11</sup> G. AMELIO, *Lamerica. Film e storia del film*, a cura di P. Detassis, Torino, Einaudi, 1994, p. 19.

e miti italiani e del mondo occidentale più in generale;<sup>12</sup> e che l'Italia ha scelto di rimuovere e dimenticare il suo recente passato 'est-europeo', fatto di distruzione postbellica, povertà, lavoro manuale, cultura contadina e emigrazioni di massa, allo scopo di vestire un'immagine differente, quella di un paese orgoglioso di appartenere al Primo Mondo. Inoltre, come *Lamerica* suggerisce, l'Italia ha scelto di dimenticare il proprio passato colonialista, e quindi i legami e le responsabilità verso i paesi che hanno fatto parte del suo impero. Gli italiani hanno rapidamente cancellato alcuni essenziali indicatori della loro cultura nazionale e della loro memoria storica, e spesso pure le loro identità regionali, per adottare un'orgogliosa identità da Primo Mondo e globale, che è esemplificata da Gino, il protagonista di *Lamerica* – ben vestito, pieno di *gadget* e *status symbol*, mostra una sicurezza che vacillerà appena sarà spogliato di vestiti, automobile, occhiali da sole e passaporto. Al di là del confine, perciò, gli italiani trovano una immagine speculare del loro passato, che alcuni personaggi (come Loris) riconoscono, mentre altri – la maggioranza – preferiscono ignorare, e continuare a guardare con superiorità agli europei dell'Est e alle loro richieste.

La lingua è giustamente additata dai quattro film come un'essenziale componente dell'identità di una persona, come un elemento chiave nel recupero di identità perdute e nella creazione di nuove identità. In *Lamerica*, Gino vive il fatto che molti albanesi parlano italiano come un'usurpazione dell'identità italiana. Come già ricordato, nel corso della narrativa si chiarisce che il prescelto *partner* albanese, Spiro, è in realtà un italiano di nome Michele Talarico, un siciliano come Gino. Michele, il quale aveva lasciato l'Italia negli anni Trenta, in una fase del processo di creazione dell'identità italiana in cui le identità regionali erano ampiamente prevalenti, non sa parlare italiano, ma può comunicare con Gino in dialetto siciliano e così parlare alle radici profonde di povertà, di privazione, di emigrazione, ma anche di onestà, di sapere contadino e di lavoro manuale, che Gino ha scelto di negare. Non solo Gino e Michele in *Lamerica* condividono questo passato dimenticato; anche *Il toro* identifica con il passato premoderno di vita, valori e lavoro rurali il comune denominatore dei paesi europei orientali e occidentali. Mentre *Lamerica* sembra escludere l'esistenza di una cura dalla crescente esperienza di assenza di radici e perdita della memoria, se non quella di riconsiderare il proprio passato, *Il toro* con flebile speranza suggerisce di ricominciare dalla terra e da antiche conoscenze e abilità per creare zone di opposizione alle correnti tendenze globalizzanti. In generale, e in accordo con la componente postideologica del pensiero postmoderno, questi film diffidano da soluzioni generalizzate e non credono a controtendenze ad ampio raggio – al massimo, mostrano una qualche fiducia nella capacità del singolo individuo di ribellarsi e tentare di far la differenza nella propria vita privata.

---

12 Il tema della discarica è presente a livello metaforico in tutti i quattro film considerati, e in particolar modo in *Elvjs e Merilijn*. La protagonista di questo film, Ileana, lavora a Bucarest proprio in una discarica; i rifiuti appariranno anche più tardi nelle sequenze italiane, dopo l'impatto dei protagonisti con l'amara realtà dell'immigrazione, a simboleggiare la faccia nascosta del Belpaese e del sistema di vita occidentale.

Contrariamente agli italiani di *Lamerica* e *Il toro*, i personaggi dei paesi postcomunisti in *Elvjs e Merilijn* e *Vesna va veloce* vedono la frontiera fra Est e Ovest come un confine fluido, al di là del quale si trova la terra promessa del Primo Mondo.

*Elvjs e Merilijn* racconta l'odissea di una sfortunata coppia di giovani, il bulgaro Nicolaj (Goran Navojec) e la rumena Ileana (Edyta Olszowka), due piccoli imitatori di Elvis Presley e Marilyn Monroe che vincono il concorso *Sosia 1995*, organizzato da una società italiana rappresentata a Bucarest da Gino (Giorgio Faletti). Il premio consiste in un contratto per esibirsi in una discoteca di Riccione; ma il viaggio che li dovrebbe portare in Italia si rivela ricco di impedimenti e insidie, conducendo i due sulle strade dell'ex Jugoslavia ancora sconvolta dalla guerra. Finalmente giunti in Italia, il loro spettacolo è un fiasco e il manager prima cerca di convincerli a fare uno *show* pornografico, poi quasi li ammazza. Alla fine del film li lasciamo vivi e insieme, ma con un futuro molto incerto di fronte a loro.

In *Vesna va veloce* Vesna (Tereza Zajickova), una ragazza proveniente da un paesino rurale della Cecoslovacchia, arriva in Italia con dei compatrioti per un giorno di *shopping* a Trieste, e poi si ferma illegalmente nel paese. Viaggia con l'autostop fino a Rimini, dove capisce rapidamente che la sua unica possibilità di raggiungere il benessere a cui aspira è la prostituzione. Dopo essere stata accoltellata dalla mafia albanese, privata del passaporto, Vesna è curata da Antonio (Antonio Albanese), un muratore che è stato suo cliente. Fra i due comincia una storia d'amore impossibile, dato che Antonio conduce un'esistenza frugale guardandosi dalle trappole del consumismo, mentre Vesna aspira a ben altro e decide di trasferirsi a Milano. Una sera, però, i due finiscono fuori strada con la macchina; la polizia trova Vesna senza documenti e la spedisce a Firenze, da dove verrà rimpatriata. Sull'autostrada Vesna sfugge alla polizia, ma muore nell'incidente che ha provocato.

Entrambi i film si concentrano geograficamente in quella che Arnaldo Bagnasco (1977) ha chiamato la Terza Italia, una regione che comprende il centro (con l'esclusione del Lazio) e il Nordest – una zona, come si sa, oggi di grande rilevanza sia per l'economia in crescita sia per essere una delle principali mete della nuova immigrazione. I personaggi che provengono dall'Est in *Vesna va veloce* e in *Elvjs e Merilijn* cercano di stabilirsi in due città della Terza Italia, rispettivamente Rimini e Riccione.<sup>13</sup> Come vedremo, la scelta di queste due città, due centri tradizionali dell'industria del turismo e dell'intrattenimento, è simbolica del modo in cui i personaggi immigrati percepiscono l'Italia.<sup>14</sup>

Similmente agli italiani in *Lamerica* e *Il toro*, anche Vesna, Nicolaj e Ileana viaggiano in cerca di nuove opportunità. Ma mentre gli italiani vanno verso est con un atteggiamento prevalentemente neocolonialista, intendendo approfittare di una situazione confusa e poi far ritorno a casa, e sperando di mantener intatta

<sup>13</sup> Anche i protagonisti italiani di *Il toro* partivano da una regione della Terza Italia, il Veneto.

<sup>14</sup> È qui il caso di sottolineare che ovviamente tutti i film analizzati sono italiani e dunque prospettano una visione italo-centrica del fenomeno della 'nuova immigrazione', anche quando la descrivono dal punto di vista dei personaggi dell'Est.

la propria identità nel processo (sebbene non sempre vi riescano), gli orientali viaggiano verso l'Italia con il sogno di cambiar residenza e identità, e di entrare permanentemente a far parte del ricco mondo occidentale. Vesna non ha problemi a passare il confine: viaggia in autobus con un permesso turistico, ma poi rimane nel paese illegalmente, non avendo un permesso di soggiorno; oltretutto, durante il film le viene sottratto il passaporto, e quindi resta senza documenti. Nicolaj e Ileana, invece, sul punto di partire da Bucarest in aereo con una lettera di invito e un contratto che li aspetta in Italia, si vedono requisire il passaporto da un arrogante rappresentante delle autorità di frontiera con un pretesto burocratico (un visto comunista e perciò ormai irregolare sul documento di Ileana). Determinati a raggiungere l'Italia, viaggiano in macchina insieme a Eva, una rom che sa dove attraversare il confine evitando controlli, e poi da soli, attraverso Romania, Bulgaria e territori dell'ex Jugoslavia; ma il viaggio è lungo e pericoloso e Nicolaj e Ileana vengono ripetutamente umiliati e si trovano più volte in pericolo di vita. Quando finalmente raggiungono la costa, attraversano l'Adriatico su un peschereccio. Le trattative per assicurarsi il passaggio non sono mostrate e la traversata è rappresentata come facile e breve: anche nel loro caso, quindi, perforare il confine non è difficile – sono difficili invece il viaggio di avvicinamento e poi la residenza in Italia senza documenti legali.

Nicolaj e Ileana, proprio come Vesna, credono che la dolce vita sia a portata di mano una volta superato il confine. Quest'illusione è creata principalmente dall'essere stati esposti a una falsa immagine del paese costruita e diffusa dalla televisione. Il ruolo di veicolo di «socializzazione anticipatoria»<sup>15</sup> rivestito dai canali nazionali per la formazione dell'idea di 'Italia' nei futuri immigrati è illustrato sia da *Lamerica* che da *Elvjs e Merilijn*, nei quali le popolazioni dell'Est spesso guardano canali televisivi italiani e programmi popolari come telenovelle o spettacoli leggeri. L'esempio più significativo si trova in *Lamerica*, in cui un gruppo di albanesi affamati in un bar sguarnito guardano avidamente la versione italiana di un programma americano, *OK, il prezzo è giusto* (trasmesso da Canale 5), nel quale i concorrenti devono indovinare il costo di una serie di beni di consumo. Il contrasto fra l'estrema povertà degli albanesi e questo gioco televisivo, sostenuto da una ricchezza diffusa e basato sulla logica della società dei consumi, illustra simultaneamente come l'Occidente sia diventato una terra promessa delle opportunità nell'immaginazione degli europei dell'Est, e come la televisione sia stata uno strumento di imperialismo culturale per l'Occidente.

L'impatto reale con il paese è, d'altro canto, senza pietà: Vesna apprende rapidamente che se vuole raggiungere una qualche prosperità deve diventare una prostituta,<sup>16</sup> i sogni di successo di Nicolaj e Ileana vengono infranti e alla fine del

---

15 Questo concetto, introdotto negli anni sessanta da Alberoni e Baglioni in relazione alle migrazioni interne italiane, è stato utilmente applicato anche all'immigrazione albanese (vedi G. CAMPANI e F. CARCHEDI, *Migranti, rifugiati e nomadi dai Balcani*, in *Migranti, rifugiati e nomadi: Europa dell'Est in movimento*, a cura di G. Campani, F. Carchedi e G. Mottura, Torino, L'Harmattan Italia, 1998, p. 16).

16 Per una discussione dettagliata della trasformazione di Vesna da viaggiatrice a 'camminatrice' e prostituta vedi L. RASCAROLI, *New voyages to Italy. Postmodern travellers and the Italian road movie*, in «Screen», ILIV, n.1, 2003, pp. 71-91.

film si ritrovano in Italia come immigrati illegali, senza lavoro e senza casa, con un futuro estremamente incerto davanti a loro. Per quanto riguarda *Lamerica*, il film chiude sulla nave stipata di albanesi che fa rotta per l'Italia, perciò apparentemente in una fase di speranza – ma sappiamo bene come, una volta raggiunta la costa, questi rifugiati siano stati chiusi in uno stadio e eventualmente rimpatriati. Oltretutto gli italiani in questi film generalmente non aiutano a render più facile la vita degli immigrati. Dipinti come affaristi di pochi scrupoli quando in viaggio, a casa trattano i personaggi dell'Est come prede da sfruttare – è il caso di Vesna, la quale prevalentemente incontra uomini che approfittano della sua condizione, ed è lo stesso per Nicolaj e Ileana, avviati al mondo dei *porno show* dai loro manager italiani. Con poche seppur significative eccezioni, gli italiani in questi film coltivano sentimenti di superiorità e si sentono autorizzati a umiliare e sfruttare gli stranieri, in particolare nel mercato del sesso.

Da parte loro, i personaggi dell'Est sono ansiosi di liberarsi delle loro identità 'pre-muro di Berlino'. Invece di aspirare a diventare italiani, essi eleggono a modello immagini irrealistiche della ricchezza e del successo che associano al Primo Mondo. L'esempio più eclatante è quello di Nicolaj e Ileana, che hanno scelto di impersonare due icone popolari occidentali: Elvis Presley e Marilyn Monroe. Ciò che Nicolaj e Ileana non sembrano in grado di vedere è che i loro modelli sono due miti ambigui, due simboli dell'infelicità che deriva dall'essere vittime consapevoli dell'industria dello spettacolo. Oltretutto, Nicolaj e Ileana, privi come sono della necessaria sofisticata familiarità con le regole della società dello spettacolo, possono solo diventare due copie mediocri dei loro modelli, come la bambina albanese che vediamo in *Lamerica* ballare al ritmo di una canzone di Michael Jackson, e che spera di andare alla televisione italiana, o come Vesna, che durante la sua prima notte a Trieste guarda la vetrina di un negozio di abbigliamento che espone un poster di Audrey Hepburn elegantemente vestita e coperta di gioielli. Il film di Manni è crudele nel mostrare come queste imitazioni siano percepite dal sofisticato pubblico occidentale: lo *show* di Nicolaj e Ileana nella discoteca di Riccione è un fiasco umiliante e il pubblico indifferente preferisce andare a ballare in una sala adiacente.

Così come l'Europa dell'Est appariva ai personaggi italiani come una dicotomia – frontiera e passato rimosso – l'Italia in *Vesna va veloce* e *Elvjs e Merilijn* ha caratteristiche contraddittorie agli occhi degli europei dell'Est. Condizionati dalla loro conoscenza del paese filtrata attraverso programmi televisivi di intrattenimento, e colonizzati dai miti della società dello spettacolo, Vesna, Nicolaj e Ileana vedono l'Italia come una specie di Las Vegas, e non a caso le città in cui cercano di stabilirsi sono rispettivamente Rimini e Riccione, due simboli eminenti dell'industria italiana dell'intrattenimento popolare. Quando Vesna vi arriva da Trieste, Rimini è rappresentata proprio come una Las Vegas italiana, come una 'striscia' di luci al neon, di negozi, ristoranti, bar e discoteche sempre aperti, filmati al rallentatore con un carrello orizzontale che enfatizza l'attrattiva delle strade affollate di consumatori e *flâneur*. Ben presto ci si rende conto che le prevedibili immagini di piacere, lusso e divertimento tipicamente associate nel cinema italiano con la riviera adriatica sono solo una promessa non mantenuta – la Rimini che emerge è fatta di strade squallide percorse da prostitute, frammenti della città deserta

nelle prime ore del mattino, stanze d'albergo brutte e soffocanti, spiagge i cui nomi – Talismano, Florido – contrastano ironicamente col loro stato d'abbandono. Inizialmente anche Riccione è simbolizzata dalla discoteca alla moda di proprietà del manager di Nicolaj e Ileana e dei suoi amici, e da una camera d'albergo abbellita dal sogno d'amore dei personaggi (che si fonde con il loro sogno di successo). Anche in questa prima immagine, però, la presenza di un lato nascosto fa capolino attraverso le allusive decorazioni erotiche della discoteca, e poi si rende evidente dopo il fiasco del numero di Elvis e Marilyn: Ileana si ritira disperata nei bagni della discoteca, che sono invasi dai rifiuti della notte – bicchieri vuoti e pezzi di carta; poi, per sfuggire a una donna che intende sedurla, finisce in uno squallido cortile interno colmo di spazzatura e lattine vuote. Questa doppia faccia dell'Italia, le luci della Las Vegas adriatica e i rifiuti della società dei consumi, tra l'altro qui assimilati all'idea di una sessualità 'sporca', mostra ai personaggi che l'unica via al successo è quella del mercato del sesso.

Sebbene il Belpaese sembri davvero a portata di mano e già quasi integrato nel patrimonio culturale degli emigranti dell'Est – i quali parlano la lingua e sono stati esposti alla cultura popolare italiana, e nel caso albanese anche al colonialismo italiano – l'Italia è per loro straordinariamente lontana e inaccessibile. Quest'idea di simultanea vicinanza e distanza è resa al meglio dai viaggi degli emigranti e dalla questione dell'attraversamento del confine. In *Elvjs e Merilijn*, come in *Lamerica*, è il mare che offre la via d'ingresso al paese. Visto dalla costa orientale, l'Adriatico è dipinto come una sottile membrana, una porta aperta, una zona di fluidità che sembra permettere una ridefinizione dell'identità. Visto invece dalla costa italiana, sebbene suggerisca l'idea di arrivi e partenze, di mix di culture e di fluidità, il mare è, nelle parole di Carlo Mazzacurati, «un Mediterraneo non più caldo. Nella sua ricchezza, è diventato un po' infelice».<sup>17</sup> Nonostante le varie sequenze ambientate in riva al mare in questi film, nessun personaggio dell'Est guarda verso la costa opposta, che sia con nostalgia o con indifferenza. Una casa di là del mare in fatti non esiste più per loro; il passato viene rapidamente cancellato in questa fase di cambiamenti rivoluzionari. In ciò, i quattro film ci ricordano ancora una volta l'Italia degli anni Cinquanta, quando gli emigranti lasciavano le campagne per trasferirsi nelle città industriali del Nord e sognavano che un giorno sarebbero tornati a casa loro, con più soldi e più rispettabilità. La loro casa, però, e tutto quello che conoscevano, avevano già iniziato a scomparire mentre partivano, come il Ciro di *Rocco e i suoi fratelli* di Visconti aveva intuito, grazie alla consapevolezza storica di cui lo aveva dotato il regista. Qualcosa di simile, ma con una velocità accresciuta, accade in questi film anche ai personaggi che emigrano dall'Europa Orientale. Essendo dislocati da un centro (nel senso di casa e di centro di potere) che non esiste più, non avendo interesse a 'diventare italiani', e neppure alcuna reale possibilità di integrazione nell'Italia contemporanea, essi sono diventati veri membri della diaspora postcomunista.

---

<sup>17</sup> Citato in B. FORNARA, *Luoghi di confine. Intervista a Carlo Mazzacurati*, «Cineforum», n. 357, 1996, p. 10.