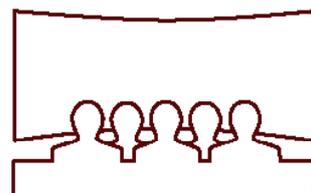


# I PUBBLICI CINEMATOGRAFICI DELL'EMIGRAZIONE ITALIANA NEL MONDO

A CURA DI  
MORENA LA BARBA E MATTIA LENTO

SCHERMI  
STORIE E CULTURE DEL CINEMA  
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA VI  
NUMERO 12  
luglio  
dicembre 2022



*Schermi* è pubblicata sotto Licenza CC BY-SA



---

# SCHERMI

STORIE E CULTURE DEL CINEMA  
E DEI MEDIA IN ITALIA

## **I PUBBLICI CINEMATOGRAFICI DELL'EMIGRAZIONE ITALIANA NEL MONDO**

A CURA DI  
MORENA LA BARBA E MATTIA LENTO

---

ANNATA VI  
NUMERO 12  
luglio-dicembre 2022  
ISSN  
2532-2486

### **Direzione | Editors**

Mauro Giori (Università degli Studi di Milano)  
Giovanna Maina (Università degli Studi di Torino)  
Federico Vitella (Università degli Studi di Messina)

### **Comitato scientifico | Advisory Board**

Daniel Biltereyst (Ghent University)  
Mariagrazia Fanchi (Università Cattolica di Milano)  
David Forgacs (New York University)  
Paolo Jedlowski (Università della Calabria)  
Giacomo Manzoli (Università di Bologna)  
Daniele Menozzi (Scuola Normale Superiore di Pisa, emerito)  
Pierre Sorlin (Université "Sorbonne Nouvelle" - Paris III, emerito)  
Tomaso Subini (Università degli Studi di Milano)  
Daniela Treveri Gennari (Oxford Brookes University)

### **Comitato redazionale | Editorial Staff**

Laura Busetta (Università degli Studi di Messina), caporedattore  
Gianluca della Maggiore (Università Telematica Internazionale UniNettuno), caporedattore  
Rossella Catanese (Università degli Studi della Toscana)  
Mattia Cinquegrani (Università degli Studi Roma Tre)  
Angelo Desole (Università degli Studi di Milano)  
Andreas Ehrenreich (Martin Luther University Halle-Wittenberg)  
Cristina Formenti (Università degli Studi di Udine)  
Maria Francesca Piredda (Università degli Studi dell'Insubria)  
Lucia Tralli (The American University of Rome - AUR)

### **Redazione editoriale | Contacts**

Università degli Studi di Milano  
Dipartimento di Beni culturali e ambientali  
Via Noto 6 - 20141 MILANO  
schermi@unimi.it

*Tutti gli articoli sono stati sottoposti  
a un duplice processo di valutazione*

—  
*All articles in this issue were peer-reviewed*



In copertina:

foto di scena del film *Lo stagionale* (1970-71) di Alvaro Bizzarri, scattata da Otello Bandini

Progetto grafico, editing e impaginazione: Iceigeo (Milano)

Publicato da Università degli Studi di Milano

*Schermi* è pubblicata sotto Licenza Creative Commons



# I PUBBLICI CINEMATOGRAFICI DELL'EMIGRAZIONE ITALIANA NEL MONDO

## SOMMARIO

- 7      INTRODUZIONE  
 ALLA RICERCA DEI PUBBLICI DELLA DIASPORA ITALIANA  
*Morena La Barba e Mattia Lento*
- APPENDICI ALL'INTRODUZIONE
- 23      INTERVISTA A LEONARDO ZANIER, FONDATORE DEI CINECLUB  
 DELLE COLONIE LIBERE ITALIANE IN SVIZZERA  
*Morena La Barba e Davide Zenier*
- 31      INTERVISTA A BRUNO CANNELLOTTO (1938), EX DIRIGENTE  
 DELLA FEDERAZIONE DELLE COLONIE LIBERE ITALIANE IN SVIZZERA  
 E ANIMATORE DI CINECLUB  
*Mattia Lento e Manuela Ruggeri*
- 37      TRASCRIZIONE DEL SERVIZIO DELLA TRASMISSIONE  
 ANTENNE DEL 18 DICEMBRE 1964  
 (SRF - SCHWEIZER RADIO UND FERNSEHEN)
- 41      UN CINEMA «FUORUSCITO». ESULI ITALIANI IN FRANCIA  
 E RICEZIONE DEL NEOREALISMO (1945-1950)  
*Enrico Gheller*
- 55      «PUTTING ITALY BACK ON THE MAP». DIASPORIC  
 CINEMA AUDIENCES IN POST-WAR SYDNEY  
*Adrienne Tuart*
- 75      «SOPHIA IS THERE. SHE IS GOING TO HELP YOU»  
*Antonio Salmeri e Sabine Schrader*
- 
- 95      FUORI CAMPO
- GLI ACCORDI ANICA-MPEA E L'IMPIEGO DEI CAPITALI  
 AMERICANI NEL NOSTRO CINEMA / PARTE 1  
 I PRIMI DUE ACCORDI E LA PROMOZIONE  
 DEL CINEMA ITALIANO ALL'ESTERO  
*Federico di Chio*



*Schermi* è pubblicata sotto Licenza CC BY-SA



## INTRODUZIONE

### ALLA RICERCA DEI PUBBLICI DELLA DIASPORA ITALIANA

*Morena La Barba (Université de Genève)*

*Mattia Lento (Universität Zürich)*

Il nostro interesse per i pubblici della diaspora italiana nasce a partire da esperienze pluriennali di ricerca sui rapporti tra migrazione italiana e cultura cinematografica in Svizzera<sup>1</sup>. La grande disponibilità di fonti storiche ha reso possibile approfondire il tema specifico del pubblico migrante. Nel contesto dei nostri progetti questa prospettiva di ricerca ci è sembrata la più interessante, soprattutto in un'ottica comparativa e transnazionale – secondo la lezione di Donna Gabaccia. Il confronto con indagini in parte simili, relative ad altri contesti cinematografici nazionali, ci ha portato a considerare l'emigrazione italiana in Svizzera come parte di una diaspora globale. In rapporto all'emigrazione italiana, il termine "diaspora" per Donna Gabaccia ha infatti un valore euristico, poiché permette di focalizzare l'attenzione sulla circolarità del processo migratorio, sul suo carattere globale e transnazionale, sull'influenza che esso ha avuto sulla cultura e le identità umane e sull'evoluzione delle collettività<sup>2</sup>.

La nostra proposta per la rivista «Schermi» si apre quindi alla possibilità di considerare la diaspora dei pubblici di origine italiana nel mondo, conoscere nuovi contesti e nuove prospettive di ricerca sull'argomento, ampliare ulteriormente le possibilità di comparazione tra aree regionali, nazionali o transnazionali e valutare nuove metodologie di ricerca dei rapporti tra migrazione, diaspora e media.

<sup>1</sup> Morena La Barba ha cominciato a interessarsi ai rapporti tra cinema e migrazione italiana a partire dal 1998 e nel 2016 ha portato a termine un dottorato di ricerca in Sociologia dal titolo *Le cinéma et la migration italienne dans la Suisse des Trente Glorieuses. Histoires, mémoires, utopies*. Mattia Lento si è occupato sistematicamente dei rapporti tra cinema svizzero e migrazione italiana a partire dal 2015, quando ha iniziato il suo progetto di ricerca postdoc intitolato *Swiss Cinema, Italian Diaspora and Politics in a Transnational Perspective*, Programma *Postdoc Mobility* del Fondo nazionale svizzero per la Ricerca scientifica (2015-2018) svolto presso le università di Oxford, Westminster, Innsbruck e Losanna.

<sup>2</sup> Cfr. Gabaccia, 2003.

### I. L'ESPERIENZA SPETTATORIALE MIGRANTE AL CENTRO DELLA SCENA

L'interesse per i pubblici o per le audience è sempre stato parte integrante del discorso legato ai media. Fin dalla sua nascita, il medium di massa è stato accompagnato da formazioni discorsive, molto eterogenee tra loro, dedicate alla sua stessa fruizione. Nell'ambito dei *media studies*, lo studio dei pubblici si è però affermato, consolidato e istituzionalizzato soltanto a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso, grazie soprattutto alla svolta costituita dagli studi culturali. A partire dai lavori di Stuart Hall, la teoria dei media ha cominciato a interessarsi sistematicamente alle risposte dei pubblici, considerando questi ultimi come parte attiva e centrale del processo di comunicazione mediale. Il passaggio che porta dalla centralità del testo a quella dello scambio tra medium e pubblico si è rafforzato ulteriormente negli anni successivi grazie all'apporto di metodologie differenti e specifiche<sup>3</sup>. Negli ultimi due decenni, lo studio dei pubblici e della ricezione è divenuto un campo disciplinare ancora più variegato e ha acquisito un'importanza notevole in ambito accademico. Si è costituito infatti come un ambito di ricerca istituzionalizzato, che coinvolge nello stesso tempo differenti discipline<sup>4</sup>.

Anche in Italia si è assistito a una grande fioritura di studi e di progetti che hanno fatto luce sui comportamenti dei pubblici della penisola in epoche diverse. Molte di queste ricerche partono dal presupposto che i singoli media non possano più essere studiati come compartimenti stagni e non possano che essere messi in relazione con dinamiche storico-culturali specifiche<sup>5</sup>. La maggior parte di questi lavori ha prestato attenzione soprattutto ai pubblici presenti sul territorio italiano<sup>6</sup>, mentre i pubblici italiani attivi al di fuori dei confini della Penisola sono stati, fino a pochi anni fa, piuttosto trascurati. Questi hanno pagato forse il ritardo nell'affrontare in modo sistematico il fenomeno della grande emigrazione italiana nel suo complesso. La varietà di studi all'inizio del nuovo millennio, in questo settore di ricerca, ha portato a considerare l'emigrazione italiana e la rispettiva discendenza anche in rapporto a fenomeni culturali di diverso tipo<sup>7</sup>. Ancora pochi invece, a nostro modo di vedere, sono gli studi che si sono occupati della fruizione dei media nel contesto della diaspora. Tuttavia, le ricerche effettuate soprattutto in campo cinematografico hanno aperto prospettive interessanti dal punto di vista storico, teorico e metodologico, suggerendoci di proseguire in questa direzione.

<sup>3</sup> Nei contesti accademici in cui gli studi culturali non sono riusciti subito ad attecchire, ad esempio in Francia, altre metodologie, e persino altre discipline, si sono rivelate comunque capaci di spostare l'attenzione dalla dimensione del testo a quella della fruizione, la sociologia in primis, con gli scritti di Edgard Morin (1956 e 1957) e Pierre Sorlin (1977 e 1992).

Per un'introduzione ai vari approcci per lo studio dei pubblici in sociologia si rimanda a Esquenazi, 2003; Ethis, 2005; Sorlin, 2015. Per la Svizzera, cfr. Moeschler, 2006.

<sup>4</sup> Per un'introduzione relativa alla complessità dei *media reception studies* rimandiamo a Steiger, 2005.

<sup>5</sup> Fanchi; Garofalo, 2018.

<sup>6</sup> Tra i vari studi dedicati ai pubblici italiani segnaliamo il progetto *Italian Cinema Audiences* della Oxford Brookes University (<https://italiancinemaaudiences.org>).

<sup>7</sup> Per la letteratura in ambito migratorio ricordiamo Franzina, 1996; Scaffai; Valsangiacomo, 2018.

Gli studi di Giorgio Bertellini, sulla scorta delle ricerche di Giuliana Muscio sugli scambi cinematografici tra Italia e USA<sup>8</sup>, sono tra i più importanti in questo settore. Bertellini si è concentrato in particolare sulla minoranza italiana di New York, assidua frequentatrice di sale cinematografiche a inizio Novecento, e sull'offerta cinematografica a essa destinata, nonché sul contributo del cinema al processo di costruzione dell'identità nazionale italiana della comunità migrante newyorkese. Attraverso la sua ricerca lo studioso ha dimostrato, contraddicendo molte tesi storiografiche egemoni fino a qualche anno prima, come l'offerta cinematografica destinata al pubblico italiano di New York d'inizio Novecento rispondesse a criteri culturali specifici. Il cinema delle origini, secondo Bertellini, non era soltanto uno strumento di negoziazione tra masse e modernità urbana, ma rispondeva anche ad altri bisogni<sup>9</sup>. Ricerche simili sono state condotte anche da Pierluigi Ercole, che si è occupato del pubblico del distretto londinese di Clerkenwell, la Little Italy londinese, in rapporto soprattutto al cinema popolare e a quello di propaganda<sup>10</sup>. In contesto anglosassone è da segnalare anche lo studio di Margherita Sprio, studiosa italiana di seconda generazione cresciuta in Inghilterra, che ha affrontato il rapporto tra cinema e pubblico migrante italiano avvalendosi di testimonianze orali, spostando di qualche decennio in avanti il suo campo d'indagine rispetto a Bertellini ed Ercole. Attraverso interviste in profondità a migranti del Meridione e ai loro figli, Sprio ha ricostruito la parabola dell'emigrazione italiana nell'Inghilterra industriale a partire dagli anni Cinquanta analizzando l'influenza del cinema, e in particolare del melodramma popolare, nel processo di rinegoziazione dell'identità italiana dei migranti provenienti dalla Penisola<sup>11</sup>.

In ambito francofono, le ricerche di Fabrice Montebello e Jean-Marc Leveratto<sup>12</sup> hanno dimostrato quanto lo studio del consumo cinematografico possa rivelare alcuni tratti peculiari delle comunità italiane emigrate. Gli studi partono da un approccio socio-storico e si concentrano su una macroregione siderurgica, la Lorena, dove è presente un insediamento italiano risalente alla fine dell'Ottocento, che è stato terreno di ricerca ampiamente esplorato da precedenti studi storici, Noiriël su tutti<sup>13</sup>, da cui è emerso come l'attivismo italiano del movimento operaio avesse rappresentato un forte stimolo dei processi emancipazione e di integrazione, rispetto alla formazione culturale.

A partire da queste ricerche sul campo, Montebello e Leveratto si sono inoltrati anche nei territori della teoria, offrendo riflessioni dedicate al rapporto tra cinefilia e cultura popolare – con una forte critica nei confronti del canone plasmato a partire dallo sguardo elitario e intellettuale dell'*intelligenza* parigina – al consumo cinematografico come esperienza sensoriale, al concetto di qualità cinematografica. Il consumo dei ceti operai studiati dai due ricercatori non è soltanto lontano da quello della cinefilia, ma è anzi un consumo fortemente

<sup>8</sup> Giuliana Muscio ha studiato in particolare gli scambi cinematografici intercorsi tra Italia e Stati Uniti. Tra le molte pubblicazioni rimandiamo a Muscio 2004.

<sup>9</sup> Bertellini, 1999 e 2009.

<sup>10</sup> Ercole, 2007 e 2011.

<sup>11</sup> Sprio, 2013.

<sup>12</sup> Si veda la pionieristica e monumentale tesi di Montebello del 1997 e Montebello, 2003; Leveratto, 2010; Leveratto; Jullier, 2010; Leveratto; Montebello, 2010.

<sup>13</sup> Gérard Noiriël pubblicherà nel 1984 i risultati della sua tesi di dottorato (Noiriël, 1984).

orientato al piacere più che all'educazione spirituale o alla formazione di una coscienza di classe, secondo i dettami di matrice rispettivamente cattolica e comunista<sup>14</sup>.

Durante lo scorso secolo, l'assenza di una mediazione rispetto al consumo cinematografico da parte di organizzazioni della società civile in ambito diasporico ha orientato il pubblico migrante italiano verso una produzione cinematografica di stampo fortemente popolare. Nel cinema, gli italiani e le italiane all'estero hanno cercato anche il puro e semplice intrattenimento, svago, fuga dalla realtà, come era naturale che fosse. Il cinema popolare è quello che ha saputo rispondere al meglio ai bisogni di comunità spesso traumatizzate dall'esperienza della migrazione. Come abbiamo visto, ad esempio con Margherita Sprio, è il melodramma, in particolare quello di Matarazzo, a fornire negli anni Cinquanta alla comunità italiana in Inghilterra un senso di appartenenza al contesto di accoglienza piuttosto ostile della società inglese<sup>15</sup>.

Le comunità di origini italiane hanno avuto una predilezione verso il popolare e hanno onorato specifici pantheon divistici. Il favore goduto dal melodramma di Matarazzo, infatti, fa il paio con la grande popolarità di Amedeo Nazzari tra il pubblico migrante italiano in Inghilterra. Sempre Giorgio Bertellini ha analizzato in profondità i rapporti tra la star Rodolfo Valentino e le comunità italoamericane, che hanno contribuito all'enorme successo dell'attore di origini italiane negli Stati Uniti<sup>16</sup>. Anche Valerio Coladonato è tornato a più riprese sui rapporti tra comunità italiana di Francia e divismo negli anni Cinquanta e anni Sessanta, facendo emergere, ad esempio, la polisemia di una star come Lino Ventura, capace di farsi amare dal pubblico italiano, ma anche di riscuotere i favori della società d'accoglienza. L'immagine "eccessiva" di Ventura, con il suo fisico da lottatore, simbolo della forza della classe lavoratrice italiana di Francia, è negli anni Cinquanta messa al servizio della causa francese<sup>17</sup>. In Francia, il cinema italiano del secondo dopoguerra ha contribuito a costruire un'immagine positiva delle persone di origine italiana, anche per le seconde generazioni della classe operaia tanto bistrattata in passato. Sono state in particolare le star femminili, secondo Montebello e Leveratto<sup>18</sup>, ad aver contribuito non poco a riabilitare l'immagine di una migrazione italiana di origini operaie che aveva conosciuto la xenofobia ed eventi storici traumatici come il massacro di Aigues-Mortes nel 1893<sup>19</sup>. Le star italiane, nel contesto della diaspora italiana di molti paesi, hanno potuto restituire una sensazione di prossimità con la madrepatria, hanno potuto fare da ponte tra la società d'accoglienza e le comunità italiane e sono state un terreno prediletto di negoziazione di identità individuali e collettive. Spesso hanno saputo rispondere meglio rispetto alle star del cinema della società ospitante alle aspettative del pubblico italiano in termini di identità di genere.

<sup>14</sup> Montebello, 1997 e 2003; Leveratto, 2010; Leveratto; Jullier, 2010; Leveratto; Montebello, 2010.

<sup>15</sup> Sprio, 2013.

<sup>16</sup> Bertellini, 2005.

<sup>17</sup> Coladonato, 2018.

<sup>18</sup> Montebello, 1997; Leveratto, 2010.

<sup>19</sup> Noiriël, 2010.

Il pubblico migrante italiano non ha soltanto privilegiato determinate star ma ha anche influenzato l'offerta cinematografica all'estero<sup>20</sup>. In Francia, ad esempio, il cinema italiano del dopoguerra, che ha invaso le sale francesi negli anni Cinquanta e Sessanta, ha trasformato Cinecittà nell'alternativa a Hollywood. Nella Lorena studiata da Montebello e Leveratto, i film scelti dai programmatori delle sale commerciali rispondevano ai bisogni del pubblico locale. Le star italiane quali Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi, Sophia Loren, Silvana Mangano, doppiate in francese, hanno invaso gli schermi producendo e riproducendo nei film l'immaginario degli e sugli italiani. Diverse sono anche le coproduzioni franco-italiane, come la saga di Don Camillo e Peppone, in cui si cimentarono diversi registi francesi e italiani. Nel contesto della Lorena, complice l'ascesa sociale della comunità italiana locale, nascerà a metà degli anni Settanta un importante festival del cinema italiano. Le seconde generazioni italiane, con origini operaie, ritrovandosi regolarmente nella locale Maison des Jeunes et de la Culture per coltivare la passione del cinema e della fotografia, fonderanno nel 1976 il festival cinematografico di Villerupt che segnerà il definitivo riscatto di una comunità a lungo discriminata<sup>21</sup>.

## II . IL CASO SVIZZERO

Il contesto svizzero costituisce un terreno d'indagine privilegiato per studiare i rapporti tra emigrazione italiana e media, in particolare tra emigrazione e cultura cinematografica. In Svizzera, in particolare nel secondo Novecento, l'emigrazione italiana ha giocato un ruolo di primo piano nella società. Per alcuni decenni dello scorso secolo, la presenza italiana in Svizzera, davvero massiccia se pensiamo alle dimensioni del Paese e della sua popolazione, è stata uno degli argomenti più dibattuti dell'agenda politica elvetica<sup>22</sup>. Il cinema svizzero, a partire dagli anni Sessanta, ha cominciato a guardare al fenomeno dell'emigrazione italiana con regolarità e in varie forme. Nello stesso tempo, l'emigrazione italiana ha saputo costruire una rete molto solida di strutture associative che ancora oggi sono presenti, seppur ridimensionate o con altri scopi rispetto a qualche tempo fa, nel contesto sociale elvetico. Alcune di queste strutture hanno giocato un ruolo importante anche in campo cinematografico.

Studiando i rapporti tra emigrazione italiana e cultura cinematografica in Svizzera ci siamo confrontati soprattutto con studi dedicati alla rappresentazione del fenomeno migratorio italiano nel cinema svizzero<sup>23</sup>. Il tema del pubblico italiano in Svizzera risultava, se non assente, quantomeno ancillare. Se si considera il tema della migrazione italiana come pubblico, ci si accorge della sua influenza profonda sulla cultura cinematografica elvetica nel suo complesso. Troviamo

<sup>20</sup> È da segnalare la grande attenzione della ricerca in ambito italiano nei confronti della circolazione del cinema italiano al di fuori dei confini nazionali. Su questo tema cfr. Scaglioni, 2020. Il fenomeno dell'emigrazione italiana ha contribuito in determinati momenti storici e contesti geografici al successo del cinema italiano all'estero.

<sup>21</sup> Sul festival di Villerupt, oltre ai contributi di Montebello e Leveratto, si vedano La Barba, 2000; Sacchelli 2006; Fatichenti 2011; Galloro, 2014.

<sup>22</sup> Per una storia dell'emigrazione italiana in Svizzera cfr. La Barba et al., 2013; Ricciardi, 2018; Barcella, 2018.

<sup>23</sup> Per un'introduzione dedicata ai rapporti tra cinema svizzero e migrazione italiana e la relativa bibliografia cfr. Dell'Ambrogio, 2004 e Rudolph, 2013.

tracce del pubblico migrante italiano in Svizzera sin dalle origini del cinema. Le prime sale cinematografiche della Svizzera tedesca e francese, infatti, offrivano una programmazione adatta a un pubblico italofono. L'associazionismo migrante, inoltre, si è mostrato fin da subito interessato al mezzo cinematografico, soprattutto per scopi propagandistici prima e durante il Fascismo, come rilevano gli studi pionieristici di Gianni Haver<sup>24</sup>.

La presenza del pubblico italiano ha lasciato molte tracce tra le fonti soprattutto a partire dal secondo dopoguerra. L'esperienza dei circoli del cinema della Federazione delle Colonie libere italiane in Svizzera (FCLIS) ha inciso fortemente nel contesto cinematografico elvetico, ed è straordinaria anche dal punto di vista numerico. Sorti nella Confederazione tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Ottanta, questi cineclub non sono stati soltanto un importante esempio di autogestione migrante della programmazione e del consumo cinematografico, ma in breve tempo sono diventati spazi di educazione popolare piuttosto influenti.

Come hanno dimostrato le ricerche di Morena La Barba<sup>25</sup>, all'inizio degli anni Sessanta i dirigenti della Federazione delle Colonie libere, associazione che raccoglieva buona parte dello spettro antifascista dell'emigrazione italiana, hanno avvertito l'esigenza di operare in maniera più incisiva anche a livello culturale. Il cinema è diventato uno degli strumenti principali per "fare cultura" da destinare ai lavoratori e alle lavoratrici provenienti dal Meridione d'Italia, e non solo, con livelli d'istruzione a volte molto bassi. Le proiezioni erano rivolte principalmente al mondo associativo e accolte in strutture culturali cittadine come le case del popolo, i teatri alternativi, i circoli culturali, e anche le sale dei ristoranti. Le proiezioni erano considerate un mezzo per partecipare alla vita culturale e collaborare con la popolazione svizzera. Il pubblico presente alle singole proiezioni e alle rassegne cinematografiche era eterogeneo, interclassista. Ciò ha contribuito a cambiare l'immagine dell'emigrazione: non solo manodopera reclutata da un mercato del lavoro in continua espansione, e stigmatizzata dai movimenti xenofobi dell'epoca, ma attori e attrici culturali, portatori di culture altre, alternative, in stretta relazione con le fasce della popolazione svizzera impegnate nelle lotte di emancipazione: giovani, studenti, donne, artisti, operai e operaie<sup>26</sup>.

Il circuito di cineclub è nato e si è sviluppato anche grazie alla visione strategica, alle competenze comunicative di attori e attrici di primo piano della diaspora che hanno saputo lavorare su un fronte transnazionale sfruttando sia l'appoggio di istituzioni culturali e mutualistiche italiane sia le risorse e le reti presenti sul territorio svizzero, come la Federazione svizzera dei circoli del cinema, la Cinémathèque suisse, le strutture sindacali<sup>27</sup>. Un esempio significativo è stato quello di Leonardo Zanier, responsabile culturale prima e presidente poi delle FCLIS.

<sup>24</sup> Haver, 2000; Haver; Kromer, 1995 e 1996.

<sup>25</sup> La Barba, 2009, 2013a, 2016, 2018.

<sup>26</sup> La Barba, 2015 e 2018.

<sup>27</sup> La Barba, 2013a; Lento, 2021.

Grazie al decisivo sostegno di istituzioni italiane importanti, come la Società Umanitaria e prima ancora l'ARCI, si sono creati i presupposti per l'avvio delle attività cinematografiche della FCLIS. In questi contesti cinematografici così peculiari hanno preso forma una sfera pubblica cinematografica alternativa a quella dominante nella società ospitante, in cui sono circolati prodotti culturali differenti rispetto ai circuiti tradizionali e in cui è stato possibile dibattere la condizione sociale degli italiani e delle italiane in Svizzera.

I cineclub hanno fornito anche l'occasione per teorizzare il pubblico subalterno da una prospettiva marxista fortemente militante. Filippo Maria De Sanctis, docente di pedagogia all'Università di Firenze e critico cinematografico molto attivo, a lungo presidente della FICC, ha dato un forte contributo alla nascita e al rafforzamento dei cineclub e della loro offerta cinematografica<sup>28</sup>.

La formazione degli animatori di cineclub ha rappresentato un momento fondamentale della formazione dei pubblici proprio grazie al contributo fondamentale della Società Umanitaria, e di Filippo Maria De Sanctis in primis. Secondo metodologie precise di conduzione della discussione, venivano formati animatori e animatrici cinematografiche in grado di analizzare collettivamente i film, "smontare il loro meccanismo" manipolatorio, relativizzare la "verità" degli autori. I gruppi di spettatori che partecipavano alle proiezioni dei cineclub non si organizzavano solo per vedere film diversi, fuori dal circuito commerciale. La discussione che seguiva la proiezione doveva permettere l'espressione della soggettività degli spettatori e delle spettatrici. Si imparava a discutere affrontando collettivamente i problemi e cercando soluzioni comuni mediante un'esperienza di condivisione anche con "gli amici svizzeri"<sup>29</sup>.

Nel 1970, il movimento dei Cineclub arrivò a dotarsi perfino di una cineteca, la Cineteca Pollitzer, composta da una cinquantina di titoli, che diventò un circuito alternativo di distribuzione di film in 16 mm della cinematografia italiana, internazionale, e di alcune produzioni svizzere sui temi inerenti alla migrazione italiana. Il catalogo della Cineteca, *I cineclub degli emigrati in Svizzera*, pubblicato nel 1976, conteneva informazioni sul perché creare un circolo del cinema, su come analizzare un film nelle discussioni di gruppo, forniva schede per film a soggetto e documentari, e avanzava proposte di programmazione per cicli tematici che mettevano in risalto la "cultura cinematografica" promossa dal movimento dei cineclub, una cultura molto vicina alle rivendicazioni e ai dibattiti interni al movimento delle Colonie libere italiane<sup>30</sup>.

Altra peculiarità dell'esperienza dei cineclub delle Colonie libere e dei corsi di formazione per animatori e animatrici cinematografiche è stata l'aver contribuito alla nascita di un autore, Alvaro Bizzarri, che da spettatore, e poi

<sup>28</sup> Lento, 2018a.

<sup>29</sup> Rimandiamo alla trascrizione delle interviste a Leonardo Zanier, responsabile culturale della Federazione delle Colonie libere italiane e fondatore del movimento dei cineclub, e Bruno Cannellotto animatore e attivo militante del cineclub di Zurigo, riportate in appendice a questa introduzione.

<sup>30</sup> I capitoli della dispensa sono suddivisi per temi: emigrazione; problemi e lotte dei lavoratori; la mafia, la violenza, il banditismo; fascismo e antifascismo, Resistenza e lotta partigiana in Italia e negli altri Paesi; movimenti di liberazione contro il neocolonialismo e l'imperialismo; Neorealismo italiano; la condizione della donna; il Mezzogiorno; la condizione umana nella famiglia e nella società; i problemi dei giovani; i classici russi; l'uomo e la natura; film musicali; cinema cecoslovacco; Vittorio De Sica; Pietro Germi; Joris Ivens; Alvaro Bizzarri.

animatore del cineclub della Colonia della sua città di residenza, è diventato infine autore. Le sue prime due opere, *Il treno del Sud* (1970) e *Lo stagionale* (1971/1973), porteranno il marchio della Colonia libera italiana di Bienne e saranno prodotte con la collaborazione di vari animatori e spettatori del cineclub<sup>31</sup>. Oltre alla necessità e alle qualità espressive e creative, il cinema di Bizzarri aveva l'intento di creare uno strumento di presa di coscienza per gli operai che vivevano condizioni di disagio, al limite della violazione dei diritti umani, soprattutto i lavoratori stagionali. Bizzarri filmava gli operai attori per restituire loro un'immagine speculare che li potesse indurre a organizzarsi e combattere contro le ingiustizie e per l'affermazione dei diritti. Proiettati nelle baracche degli stagionali, i lavoratori proveranno un certo disagio di fronte allo specchio della loro condizione rappresentata nei film. I film di Bizzarri accompagneranno per decenni le campagne contro le iniziative xenofobe verso i migranti, in particolare gli italiani, ma il pubblico sarà quello delle organizzazioni svizzere di solidarietà, delle Chiese protestanti, di militanti sindacali, studenti, intellettuali e critici impegnati nella difesa di un cinema politico, militante, vicino alle preoccupazioni e agli stilemi del neorealismo<sup>32</sup>.

I cineclub italiani in Svizzera sono stati uno straordinario episodio di autodeterminazione della classe lavoratrice in ambito culturale. Il movimento dell'emigrazione italiana in Svizzera è riuscito a scrivere una pagina fondamentale di storia della cultura cinematografica elvetica in un contesto difficile, chiuso e xenofobo, attraverso l'appoggio materiale, professionale e politico di personalità e istituzioni italiane e svizzere, sapientemente sollecitato dagli stessi uomini e donne di questo movimento.

Se la presenza in Italia di organizzazioni sensibili al tema dell'educazione degli italiani all'estero, e la vicinanza della Svizzera all'Italia, hanno favorito la nascita dei cineclub, la presenza ticinese, la minoranza di lingua italiana autoctona sul territorio svizzero, ha fatto fiorire altre attività cinematografiche a favore dell'emigrazione italiana. La stessa Chiesa cattolica si è spesa per favorire il contatto tra il cinema e l'emigrazione italiana in Svizzera. Prova ne è il fondo ACER della Cinémathèque suisse, che conserva oltre 500 lungometraggi, prodotti tra gli anni Trenta e gli anni Sessanta, appartenenti alla parrocchia di Mendrisio, cittadina a sud del Ticino. Durante la 64ª edizione del Festival Internazionale del Film di Locarno, nel 2011, la parrocchia ha donato la sua collezione di pellicole in 16 mm, insieme a un migliaio di manifesti e ad altri documenti storici. Queste pellicole, soprattutto classici del cinema statunitense, italiano e francese, sono state proiettate nel secolo scorso in Ticino, e prestate negli anni anche alle Missioni cattoliche sparse in tutta la Svizzera che organizzavano regolarmente proiezioni o gestivano sale cinematografiche per migranti. I film del catalogo sono in molti casi connotati religiosamente ma non manca, ovviamente, il cinema popolare d'intrattenimento e nemmeno quello d'autore<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> I film sono contenuti nel cofanetto DVD *Accolti a braccia chiuse*, pubblicato nel 2009 (La Barba; Mayenfisch, 2009).

<sup>32</sup> La Barba, 2009 e 2013b.

<sup>33</sup> Su questo fondo rimandiamo all'articolo di Nicole della Pietra *De la cave de la paroisse à la Cinémathèque suisse* pubblicato sul sito «Swissinfo.ch» il 13 agosto 2011: [www.swissinfo.ch/fre/culture/de-la-cave-de-la-paroisse-%C3%A0-la-cin%C3%A9math%C3%A8que-suisse/30891956](http://www.swissinfo.ch/fre/culture/de-la-cave-de-la-paroisse-%C3%A0-la-cin%C3%A9math%C3%A8que-suisse/30891956) (ultimo accesso 30 dicembre 2022).

I pubblici di cui abbiamo parlato finora erano dunque organizzati attorno a realtà diasporiche molto attive nella seconda metà del Novecento, come l'associazionismo antifascista, a forte egemonia comunista, e la Chiesa cattolica, che svolgevano un intenso ruolo di mediazione tra l'offerta cinematografica e la popolazione di lingua italiana in Svizzera.

Poco o niente è stato scritto, invece, sul consumo di cinema all'interno dei normali circuiti delle sale cinematografiche commerciali<sup>34</sup> in relazione allo stesso periodo di riferimento. Alcuni articoli della stampa italiana in Svizzera dell'epoca, i materiali d'accompagnamento alle attività dei cineclub delle CLI, le pagine dei quotidiani elvetici dedicate alla programmazione cinematografica e testimonianze orali ci fanno però intuire che gli italiani in Svizzera frequentassero assiduamente le sale. Leonardo Zanier, uno dei principali promotori del movimento dei cineclub delle CLI, nel gennaio 1969 sulla rivista «Emigrazione Italiana» – organo ufficiale della FCLIS – scriveva che «il 70% degli spettatori nei cinema svizzeri sono italiani. Questa statistica dà la misura della realtà»<sup>35</sup>. Gli esercizi di alcune città elvetiche, anche al di fuori della Svizzera italiana, offrivano infatti programmazioni in lingua italiana, ovvero destinate a un pubblico migrante. Non si trattava di un fenomeno di nicchia, come a inizio Novecento, ma di una risposta degli esercenti elveticchi alla crisi che aveva colpito le sale cinematografiche intorno agli anni Sessanta. La diffusione della televisione e delle automobili aveva contribuito ad allontanare il pubblico svizzero dalle sale, mettendo a repentaglio l'esistenza stessa di molti esercizi. In un servizio della televisione svizzera di lingua tedesca DRS, datato 18 dicembre 1964, si parlava proprio del consumo cinematografico dei migranti italiani nella città di Zurigo<sup>36</sup>. Tre esercenti di sale cinematografiche davanti all'obbiettivo della telecamera dichiaravano senza mezzi termini di sopravvivere grazie ai cosiddetti *Gastarbeiter*, termine che designava le persone straniere come "lavoratori ospiti". Uno di loro, proprietario del Kino Roland, situato in quello che una volta era il quartiere operaio a forte presenza italiana, dichiarava di organizzare proiezioni dedicate agli italiani da almeno 10 o 15 anni. Quella che il commentatore del servizio chiamava "l'invasione degli italiani", assecondando un sentimento diffuso all'epoca, per gli esercenti zurighesi era in realtà una manna dal cielo. Nel servizio si parlava anche del consumo cinematografico medio: al pubblico svizzero veniva attribuita una frequentazione delle sale molto poco assidua, inferiore alle 7 volte annue, mentre la partecipazione italiana alle proiezioni cinematografiche sale a 15 volte annue. Un altro esercente parlava addirittura di una frequentazione media delle sale di due volte alla settimana da parte del pubblico italiano, tendente a ridursi drasticamente sia a ridosso sia durante le festività natalizie, periodo tradizionale di rientro in patria per molti emigrati, causando perdite considerevoli per gli esercizi<sup>37</sup>. Ovviamente si tratta di stime, ma questa fonte ci fa capire che il consumo cinematografico italiano in Svizzera

<sup>34</sup> Cfr. Guerini, 2019 e 2020.

<sup>35</sup> Zanier, 1969.

<sup>36</sup> Si tratta di un servizio del giornalista Egon Becker conservato negli archivi digitali della SRF, attuale denominazione del servizio pubblico di lingua tedesca, catalogato con il titolo *Kinogewerbe*. Per maggiori informazioni e una trascrizione integrale di questa fonte rimandiamo ai documenti in appendice a questa introduzione.

<sup>37</sup> L'esercente parla di un calo del 30% del pubblico da attribuire al fatto che gli italiani, in partenza per le ferie, disertano il cinema nei giorni precedenti al Natale.

negli anni Sessanta era fondamentale per tenere in piedi molte sale. Nel servizio vediamo anche numerose locandine che ci mostrano un'offerta fortemente orientata verso commedie, peplum, film storici, horror. Si tratta di film di genere molto in voga tra il pubblico italiano, e non solo di quello che gravitava intorno a Zurigo: Martin Girod, per anni alla guida del Filmpodium di Zurigo, un cinema d'essai che offre da anni una programmazione cinematografica con film di tutte le epoche, ci ha più volte raccontato delle sue "scorribande" all'interno di sale cinematografiche basilesi destinate al pubblico migrante italiano durante gli anni Settanta. Per Martin Girod, cinefilo nato e cresciuto a Basilea, la scoperta del cinema popolare e di genere è stata favorita proprio dalla presenza italiana in Svizzera<sup>38</sup>.

Un ultimo aspetto che vogliamo menzionare rispetto al pubblico migrante italiano in Svizzera è legato al genere. L'immaginario legato alla storia della migrazione novecentesca in Svizzera è stato fortemente dominato da figure maschili, eppure la ricerca storica degli ultimi anni ci dice che le donne emigrate in Svizzera, durante tutto il Novecento, sono state una parte importante e tutt'altro che passiva del movimento migratorio proveniente soprattutto dal Sud dell'Europa<sup>39</sup>. Queste donne non erano soltanto mogli al seguito dei propri mariti, ma spesso persone intraprendenti che espatriavano da sole in cerca di lavoro. Quando parliamo di pubblico migrante non possiamo non tenerle in considerazione. Le fonti storiche spesso fanno genericamente riferimento a un pubblico migrante maschile, tuttavia esistono delle eccezioni. La documenton *Il valore della donna è il suo silenzio* (1980) della regista svizzera Gertrude Pinkus, uno dei pochi film svizzeri a tematizzare la presenza delle donne migranti durante i "Trenta gloriosi", è riuscito a raggiungere, grazie anche all'impegno in prima persona di Gertrude Pinkus, un pubblico di donne italiane emigrate in Europa. Mattia Lento e Margrit Tröhler hanno analizzato la circolazione e ricezione del film tra le comunità italiane in Svizzera all'inizio degli anni Ottanta<sup>40</sup>. Il film della Pinkus racconta le vicende di una donna lucana emigrata a Francoforte, del suo disagio di fronte a una condizione caratterizzata da discriminazioni multiple. Accolto con entusiasmo negli ambienti di sinistra e cattolici della diaspora italiana, suscitò dibattiti molto accesi tra le donne presenti durante le proiezioni. Alla fine di una di queste, Gertrud Pinkus decise addirittura di riprendere la discussione e di aggiungere il girato alle copie destinate a quei contesti in cui non era possibile il dibattito, come le sale cinematografiche. Di questo girato esiste una trascrizione, conservata alla Cineteca nazionale svizzera<sup>41</sup>, che mostra come il film riesca efficacemente a far parlare le lavoratrici italiane della propria esperienza di emigrazione, dei problemi legati al lavoro, alla coppia, alla genitorialità, al lavoro non retribuito,

<sup>38</sup> Testimonianza orale rilasciata da Martin Girod a Mattia Lento durante l'edizione 2021 del Locarno Film Festival. In seguito confermata da uno scambio epistolare avvenuto tramite e-mail il 19 gennaio 2023.

<sup>39</sup> Per una bibliografia introduttiva sulla storia delle donne italiane in Svizzera si rimanda a Castro Mallamaci, 2022.

<sup>40</sup> Lento, 2018b; Tröhler, 2021.

<sup>41</sup> I materiali si trovano presso la Dokumentationsstelle di Zurigo, sede distaccata della Cinémathèque suisse, fondo CH CS CSZ 011, Gertrud Pinkus, film dossier 13036.

della discriminazione di genere interrelata con quella di classe e di origine. Riassumendo e schematizzando, possiamo dire che nella Svizzera del secondo dopoguerra, in particolare tra anni Sessanta e Settanta, si era di fronte almeno a tre tipologie di cultura cinematografica diasporica. Abbiamo i cineclub delle Colonie libere italiane, gestiti dalle personalità più attive e capaci in seno alla diaspora, talora da vere e proprie figure di intellettuali, che privilegiavano il film d'autore, impegnato socialmente e politicamente; i cineclub erano strutturati attorno a un circuito di distribuzione e a una cineteca molto attiva nell'attivazione di corsi formativi per l'animazione cinematografica, di rassegne tematiche, fino ad arrivare anche alla produzione cinematografica. Secondariamente c'erano le attività cinematografiche legate alla presenza della Chiesa cattolica in ambito migrante, attente al risvolto morale della fruizione cinematografica attraverso oculate scelte di programmazione e attività sistematiche di censura. Infine, una cultura cinematografica orientata al prodotto commerciale, al cinema di genere, offerto dal circuito delle sale cittadine, senza organizzazioni di sorta a interpersi tra il pubblico migrante e la programmazione.

### III. DIVISMO, MEMORIA E CRITICA

I saggi presenti in questo numero s'inseriscono nel dibattito sul pubblico cinematografico italiano della diaspora. Il testo di Sabine Schrader e Antonio Salmeri ci fornisce un ulteriore contributo relativo al rapporto tra il divismo italiano e il pubblico di origine italiana nel mondo, prendendo in considerazione una tipologia di fonte piuttosto inusuale, ovvero il documentario Netflix intitolato *What Would Sophia Loren Do?* (2021) di Ross Kauffman. Quest'opera prende le mosse dalle memorie di spettatrice di Nancy Kulik, donna italo-americana che ha amato, e ama tuttora, un'icona del cinema italiano del Novecento, ovvero Sophia Loren. Come abbiamo osservato per altri contesti, le star italiane hanno contribuito a mantenere un legame emotivo con l'Italia in seno all'emigrazione. Schrader e Salmeri spostano l'attenzione sulle persone di origine italiana nate all'estero, ovvero sulle cosiddette seconde generazioni. Per Nancy Kulik, che non ha mai vissuto in Italia, Sophia Loren è comunque sempre stata un punto di riferimento per decisioni importanti legate al suo quotidiano. *What Would Sophia Loren Do?* si dimostra una fonte preziosa per esplorare frammenti dell'immaginario diasporico di una spettatrice italoamericana a confronto con la personalità divistica della Loren. Nelle memorie di Nancy Kulik, l'attrice partenopea si è dimostrata capace di attivare meccanismi proiettivi e di identificazione molto più profondi rispetto ad altre star del cinema hollywoodiano dell'epoca classica. Questo perché Sophia Loren, grazie anche a sapienti strategie di costruzione dell'immagine divistica dentro e fuori lo schermo, è riuscita perfettamente a fare da ponte tra la cultura italiana e quella statunitense. È lei la star che meglio di altre ha aderito al *migrant gaze* o all'*Italian-american gaze* di Nancy Kulik.

Nel suo saggio, Adrienne Tuart esamina l'accoglienza del cinema italiano e delle sue star tra gli italiani stabilitisi a Sydney nel periodo del secondo dopoguerra, fino agli inizi degli anni Sessanta, attraverso l'uso di fonti orali e fonti documentarie – stampa locale ma anche critica di settore. Come gli altri studi, l'articolo rileva l'importanza che il cinema italiano ebbe nel mantenere un senso di appartenenza nazionale e nel creare un nuovo rapporto con l'Australia. La popolarità del cinema italiano rimise al centro della scena un orgoglio di appartenenza nazionale minato da tensioni culturali, razziali, religiose ed economiche in un Paese, l'Australia, meta nel secondo dopoguerra di importanti flussi migratori che riaccessero sentimenti xenofobi. Il cinema diventò uno strumento di difesa contro la politica australiana del dopoguerra, che privilegiava la cultura, la lingua e l'identità anglo-australiana e pretendeva che gli emigrati italiani si adeguassero allo standard culturale australiano.

Tra le comunità italiane di Sydney, luogo d'osservazione dello studio di Tuart, il neorealismo della fine degli anni Quaranta non riuscì a fare presa. I film neorealisti non furono ben accolti dagli spettatori immigrati in quanto le immagini di un Paese miserabile, quello che avevano lasciato, risultavano insopportabili, riaprendo ferite rimosse perché troppo recenti. Mentre nel circuito cinematografico cittadino i film italiani sfidavano il cinema hollywoodiano, l'atteggiamento degli spettatori e delle spettatrici italiane emigrate si dimostrava in aperto contrasto con la critica che inneggiava al capolavoro per film come *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini.

Tra i temi evocati dalla memoria degli spettatori incontriamo, oltre al rifiuto delle immagini neorealiste, il fenomeno del divismo. Parallelamente alla migrazione di massa, nella seconda metà degli anni Cinquanta, il cinema italiano diventava glamour. Film come *La dolce vita* (1960) di Federico Fellini invasero le sale cinematografiche della città. I comici e le star, le cosiddette maggiorate, rispecchiarono e cambiarono un'immagine dell'Italia che si avviava verso il boom economico grazie anche alla stessa emigrazione di massa. Si affermava il divismo: figure come Sophia Loren, Anna Magnani e Gina Lollobrigida crearono un'immagine incarnata e allo stesso tempo idealizzata dell'Italia. Gli italiani diventarono visibili nella città, si organizzarono anche festival di film italiani. Attraverso il rifiuto dell'immaginario neorealista, il contesto australiano si avvicinò ad altre esperienze studiate in Paesi quali l'Inghilterra o la Francia. Nel moltiplicarsi di contesti diasporici dove esperire un altro cinema rispetto a quello offerto dal circuito di Sydney, giungevano gli echi delle esperienze dei cineclub di stampo cattolico svizzeri, francesi. Nel «deserto culturale» di una società di accoglienza chiusa e xenofoba, gli spettatori immigrati cambiarono il modo di fruire il cinema, le proiezioni arrivarono nelle periferie, in luoghi altri, circoli associativi, cineclub, sale parrocchiali. Il cinema creò o, meglio, ricreò comunità, senso di appartenenza. Nelle rassegne di queste organizzazioni si preferivano i melodrammi degli anni Cinquanta di Matarazzo e i primi film delle dive come Gina Lollobrigida e Anna Magnani alle immagini "oscene" de *La dolce vita* osannate dalla critica.

Quando parliamo di emigrazione italiana del Novecento non facciamo riferimento a un'entità socialmente e culturalmente omogenea. Se è indubbio, infatti, che il principale motore delle mobilità italiane verso l'estero dello scorso secolo fu la ricerca di un lavoro di stampo fordista, è anche vero che dalla Penisola ci furono movimenti migratori di natura più politica. È un elemento da tenere presente quando parliamo di pubblico italiano all'estero, o meglio, di pubblici italiani all'estero. È questo il caso degli esuli antifascisti che hanno trovato nella Francia, a partire dal Ventennio, la propria patria d'elezione. È soprattutto a Parigi, infatti, che si ritrovò l'*intelligenza* antifascista. Si trattava di una tipologia di emigrazione che incise fortemente sulla società ospitante dal punto di vista politico e non meno nel contesto culturale. Così come in Svizzera, dove furono i rifugiati antifascisti a costruire il movimento associativo delle Colonie libere da cui, tra l'altro, sarebbero nati i cineclub. L'articolo di Enrico Gheller si concentra soprattutto sull'esperienza del gruppo di esuli intellettuali che, nel dopoguerra, non rientrò in patria. Una parte di questi esuli giocò un ruolo importante nel dibattito intorno al neorealismo. Stiamo parlando quindi di un pubblico migrante colto e influente, capace di intervenire in uno dei dibattiti critici più celebri della storia del cinema occidentale. Come sappiamo, l'ambiente intellettuale francese fu una delle cause principali del successo internazionale del cinema italiano del secondo dopoguerra. In questo processo di ricezione, Gheller si concentra in particolare sul lavoro svolto dai giornali degli esuli italiani, che si incaricarono di promuovere il neorealismo per motivi diplomatici, senza rinunciare tuttavia a impegnarsi nel dibattito più orientato al fattore estetico. Mettendo in relazione specifici aspetti del contesto storico-sociale con l'analisi di alcuni testi critici, Gheller ricostruisce momenti importanti della ricezione del cinema neorealista sulla stampa italo-francese tra il 1945 e il 1950, illuminando alcuni punti oscuri di un momento di storia della critica assai frequentato dalla ricerca.

#### Tavola delle sigle

**ACER:** Associazione Cinema Educativo a passo Ridotto  
**ARCI:** Associazione Ricreativa e Culturale Italiana  
**CLI:** Colonie Libere Italiane  
**FICC:** Federazione Italiana dei Circoli del Cinema.  
**FCLIS:** Federazione delle Colonie Libere Italiane in Svizzera  
**SRF:** Schweizer Radio und Fernsehen

Riferimenti  
bibliografici**Barcella, Paolo**2018, *Per cercare lavoro. Donne e uomini dell'emigrazione italiana in Svizzera*, Donzelli, Roma.**Bertellini, Giorgio**1999, *Shipwrecked Spectators: Italy's Immigrants at the Movies in New York, 1906-1916*, «The Velvet Light Trap», n. 44.2005, *Duce/Divo: Masculinity, Racial Identity, and Politics among Italian Americans in 1920s New York City*, «Journal of Urban History», vol. 31, n. 5.2009, *Italy in Early American Cinema: Race, Landscape, and the Picturesque*, Indiana University Press, Indiana.**Castro Mallamaci, Sonia**2022, *Le battaglie rivendicative delle lavoratrici straniere negli anni Sessanta e Settanta*, in Susanna Castelletti, Marika Congestrì (a cura di), *Finalmente cittadine! La conquista dei diritti delle donne in Ticino (1969-1971)*, Associazione Archivi Riuniti delle Donne Ticino, Lugano 2022.**Coladonato, Valerio**2018, *Rituali e star. L'immigrazione italiana in Francia e il divismo cinematografico*, «Cinema e Storia», vol. VII, n. 1.**Dell'Ambrogio, Michele**2004, *I viaggi della speranza. L'immagine dell'immigrato italiano nel cinema svizzero*, in Ernst Halter (a cura di), *Gli italiani in Svizzera. Un secolo di emigrazione*, Casagrande, Bellinzona 2004.**Ercole, Pierluigi**2007, *Migrant People, Moving Images: Italian Immigration, London's Little Italy and the Role of Cinema in the Early Twentieth Century*, in Monica Boria, Linda Risso (eds.), *Laboratorio di Nuova Ricerca: Investigating Gender, Translation and Culture in Italian Studies*, Market Harborough, Troubador 2007.2011, *Little Italy 'On the Brink': The Italian Diaspora and the Distribution**of War Films in London 1914-1918*, in Richard Maltby, Daniel Biltereyst, Philippe Meers (eds.), *Cinema, Audiences and Modernity: New Perspectives on European Cinema History*, Routledge, London/New York 2011.**Esquenazi, Jean-Perre**2003, *Sociologie des publics*, La Découverte, Paris.**Ethis, Emmanuel**2005 *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Edition Armand Colin, Paris.**Fanchi, Mariagrazia; Garofalo, Damiano**2018, *Storia e storie delle audience in era globale*, «Cinema e Storia», a. VII, n. 1.**Faticenti, Maristella**2011, *Le Cinéma italien en France, étude sur le festival de Villerupt. Pour une analyse qualitative de la programmation*, Éditions Universitaires Europeennes, Luxembourg.**Franzina, Emilio**1996, *Dall'Arcadia in America. Attività letteraria ed emigrazione transoceanica in Italia (1850-1940)*, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino.**Froger, Marion; Tullio, Émilie**2012, *Cinéma et lien : une enquête intime auprès d'une famille italienne en Lorraine*, «Conserveries mémorielles», n. 12.**Gabaccia, Donna R.**2003, *Emigranti*, Einaudi, Torino**Galloro, Piero-D.**2014, *Le festival du film italien de Villerupt: expertise des images d'une italianité comme autant d'écrans aux autres migrations*, «Migrations Société», vol. 1, n. 151.**Guerini, Rocco Stefano**2019, *Italian Cinema in Switzerland. An Interview with Luca Morandini (MDF)*, «International Circulation of Italian Cinema», 27 maggio.

2020, *Natale a Zurigo. Il ruolo delle comunità italofone nella distribuzione del cinema italiano in Svizzera secondo l'esperienza della Morandini Film Distribution*, «Imago. Studi di cinema e media», n. 1.

**Gauntlett, David**

2007, *Creative Explorations: New Approaches to Identities and Audiences*, Routledge, London.

**Haver, Gianni**

2000, *Les réseaux de pénétration du cinéma fasciste en Suisse*, in Maria Tortajada et François Albera (éds.), *Cinema Suisse. Nouvelles approches*, Payot, Lausanne 2000.

**Haver, Gianni; Kromer, Reto**

1995, *Sul cinema muto italiano in Svizzera*, in Francesco Bono (a cura di), *Cinema italiano in Europa*, vol. 3, 1907-1929, AIRSC, Roma 1995.

1996, *Proiezioni per gli italiani in Svizzera (1912-1929)*, «Quaderni Grigionitaliani», n. 4.

**La Barba, Morena**

2000, *Il festival del Film Italiano di Villerupt: un miracolo che dura da 23 anni*, «Notiziario GRTV», 25 novembre.

2009, *Alvaro Bizzarri: migration, militance, cinéma*, «Décadrages. Cinéma à travers champs», n. 14.

2013a, *Les ciné-clubs de la Federazione delle Colonie libere italiane in Svizzera: naissance d'un mouvement culturel dans la Suisse des années 1960*, in Morena La Barba et al. (éds.), *La migration italienne dans la Suisse d'après-guerre*, Antipodes, Lausanne, 2013.

2013b, *Alvaro Bizzarri et la naissance d'un cinéaste migrant: scénario d'une rencontre*, in Morena La Barba et al. (éds.), *La migration italienne dans la Suisse d'après-guerre*, Antipodes, Lausanne, 2013.

2015, *E le braccia diventarono uomini e donne. Un progetto di cittadinanza attraverso il cinema*, «Terra Cognita», n. 27.

2016, *Le cinéma et la migration italienne dans la Suisse des Trente Glorieuses. Histoires, mémoires, utopies*, Tesi di dottorato in Sociologia, Université de Genève.

2018, *Cinema, migrazioni e antirazzismo: un percorso nella Svizzera dei Trenta Gloriosi*, in InteRGRace (a cura di), *Visualità e (anti)razzismo*, Padova University Press, Padova 2018.

**La Barba, Morena; Sthor, Christian; Oris, Michel; Cattacin, Sandro (éds.)**

2013, *La migration italienne dans la Suisse d'après-guerre*, Antipodes, Lausanne.

**La Barba, Morena; Mayenfisch, Alex**

2009, *Accolti a braccia chiuse. Lavoratori immigrati nella Svizzera degli anni 70: lo sguardo di Alvaro Bizzarri*, cofanetto DVD con libretto, Les Amis d'Alvaro Bizzarri/TSR/AB.

**Lento, Mattia**

2017, *The Italian Diaspora, and the Impossibility of Home in Swiss Cinema*, «Comunicazioni sociali», a. XLIV, n. 2.

2018a, *Libertà è partecipazione. I cineclub dell'emigrazione italiana in Svizzera come spazi politici e pedagogici*, «Cinema e Storia», a. VII, n. 1.

2018b, *Emigrazione, maternità ed emancipazione ne "Il valore della donna è il suo silenzio"*, «Gender Sexuality Italy», a. V, n. 1.

2021, *Kino, Mut und Politik in der Schweiz im Zeitalter der Xenophobie*, «Cinema Jahrbuch», a. 66, n. 1.

**Leveratto, Jean-Marc**

2010, *Cinéma, spaghettis, classe ouvrière, immigration*, La Dispute, Paris.

**Leveratto, Jean-Marc; Jullier, Laurent**

2010, *Cinéphiles et cinéphilies*, Armand Colin, Paris.

**Leveratto, Jean-Marc;**

**Montebello, Fabrice**

2010, *Industrie culturelle et construction de l'ethnicité. Spectacle*

*cinématographique et qualité italienne dans le Pays-Haut Lorrain*, in Jean-Louis Tornatore (éd.), *L'invention de la Lorraine industrielle. Quêtes de reconnaissance, politiques de la mémoire*, Riveneuve, Paris.

**Moeschler, Olivier**

2006, *Les publics du cinéma en Suisse. Une étude sociologique*, Université de Lausanne, Lausanne.

**Montebello, Fabrice**

1997, *Spectacle cinématographique et classe ouvrière. Longwy 1944-1960*, Atelier National de Reproduction des Thèses, Lille.

2003, *Les deux peuples du cinéma : usages populaires du cinéma et images du public populaire*, «Mouvements», vol. 27-28, n. 3.

**Morin, Edgard**

1956, *Le Cinéma où l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, Minuit, Paris.

1957, *Les stars*, Le Seuil, Paris.

**Muscio, Giuliana**

2004, *Piccole Italie grandi schermi. Scambi cinematografici tra Italia e Stati Uniti 1895-1945*, Bulzoni, Roma.

**Noiriel, Gérard**

1984, *Longwy, Immigrés et prolétaires (1880-1980)*, Presses Universitaires de France, Paris.

2010, *Le massacre des Italiens, Aigues-Mortes, 17 août 1893*, Fayard, Paris.

**Ricciardi, Toni**

2018, *Breve storia dell'emigrazione italiana in Svizzera*, Donzelli, Roma.

**Rudolph, Sophie**

2013, *"C'era una volta in Svizzera" - "The Italians" in Swiss Cinema*, in Sabine Schrader, Daniel Winkler (a cura di), *The Cinemas of Italian Migration: European and Transatlantic Narratives*, Cambridge Scholar, Newcastle 2013.

**Sacchelli, Oreste**

2006, *Le Festival du film italien de Villerupt, entre "italianité" et cinéphilie*, Publications de l'Université du Luxembourg, Luxembourg.

**Scaffai, Niccolò;**

**Valsangiacomo, Nelly (a cura di)**

2018, *À l'italienne. Narrazioni dell'italianità dagli anni Ottanta a oggi*, Carocci, Roma.

**Scaglioni, Massimo (a cura di)**

2020, *Cinema Made in Italy - La circolazione internazionale dell'audiovisivo italiano*, Carocci, Roma.

**Schrader, Sabine; Winkler, Daniel**

2013, *The Cinemas of Italian Migration. European and Transatlantic Narratives*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge.

**Sorlin, Pierre**

1977, *Sociologie du cinéma*, Aubier, Paris.

1992, *Le mirage du public*, «Revue d'histoire moderne et contemporaine», n. 39, janvier-mars.

2015, *Introduction à une sociologie du cinéma*, Klincksieck, Paris.

**Sprio, Margherita**

2013, *Migrant Memories: Cultural History, Cinema and the Italian Post-War Diaspora in Britain*, Peter Lang, Bern.

**Steiger, Janet**

2005, *Media Reception Studies*, New York University Press, New York.

**Tröhler, Margrit**

2021, *Das Schweigen der Frauen brechen*, «Montage AV», a. XXX, n. 2.

**Zanier, Leonardo**

1969, *I cineclub delle Colonie per una cultura viva*, «Emigrazione Italiana», gennaio.

APPENDICI ALL'INTRODUZIONE / I

## INTERVISTA A LEONARDO ZANIER, FONDATORE DEI CINECLUB DELLE COLONIE LIBERE ITALIANE IN SVIZZERA

*Morena La Barba e Davide Zenier*

*Intervista con supporto video realizzata il 12 luglio 2014 nel domicilio privato di Leonardo Zanier a Riva San Vitale (Svizzera). Al momento dell'intervista, Zanier (1935-2017) aveva 79 anni. Durata totale: 115'.*

*Deposito: Archivi personali di Morena La Barba, Losanna, Svizzera.*

*L'intervista è stata realizzata nell'ambito del corso "Metodi audiovisivi per le scienze sociali" tenuto da Morena La Barba presso l'Université de Genève. In questa trascrizione si è scelto di rimanere il più possibile fedeli al parlato.*

**DOMANDA:** Per cominciare: come mai ha deciso di emigrare in Svizzera?

**RISPOSTA:** È una lunga vicenda... io prima ero emigrato in Marocco, perché lì c'erano altri del mio paese, come i capicantiere di una ditta che costruiva depositi per liquidi in cemento armato. Poi sono tornato in Italia, dove ho fatto per un anno il direttore di una scuola professionale del mio comune [...], e poi durante l'estate... sono venuto a Zurigo, perché questa ditta in Marocco era una ditta svizzera, e ho detto: «Posso venire tre mesi a lavorare da voi?». E loro hanno detto: «Ah sì, benissimo!». E son venuto su così, per fare esperienza. Poi sono tornato giù, e nel frattempo non ero più direttore, mi avevano silurato per ragioni politiche, però non avevano nominato un altro. Perciò dovevo fare lo stesso lavoro e non mi davano i soldi... per cui mi sono, giustamente, si potrebbe dire, arrabbiato, eh! Allora ho chiesto a 'sta ditta se mi riprendeva, se mi prendeva proprio in pianta stabile. Han detto di sì, e son rimasto qua fino al 1970, quindi dal '60... o '57, al '70 e... insomma, non è che mi trovavo male: pagavano bene, era un bel lavoro, facevo il progettista, il calcolatore del cemento armato. I primi due anni, per ragioni di quote, ero stagionale, però era una finzione, non è che ero stagionale dal punto di vista del lavoro. E poi sono rimasto lì dieci anni con loro [...] anche se poi, nelle *fiches*<sup>1</sup>, quando le hanno date, ho letto che la Polizia è andata da loro e ha detto: «Sapete che questo è comunista?» E loro hanno risposto: «Sì, sì – E lo tenete lo stesso? – Ah, dissero, noi lo teniamo per addestrarlo a diventare direttore». [...]

<sup>1</sup> La Polizia politica, sezione della Polizia federale svizzera, durante la Guerra fredda schedò centinaia di migliaia di persone e di organizzazioni, in nome della protezione dello Stato. Lo scandalo delle schedature (*fiches*) emerse nel 1989: Leonardo Zanier scoprì allora di essere stato schedato.



Fig. 1 - Fotogramma dal video dell'intervista a Leonardo Zanier (2015).

**D:** Come lavoratore in Svizzera, prima di entrare nelle Colonie libere, cosa faceva durante il tempo libero?

**R:** Ah beh, io i primi anni ho vissuto la Svizzera nei suoi momenti ludici, culturali. Andavo all'*Odeon*, al *Select* di Zurigo, vedevo un sacco di gente, ho conosciuto tantissima gente che lavorava all'università, quelli della Contraves, la fabbrica di missili, che erano tutti ingegneri, molti erano romani, e poi altri studenti universitari del Politecnico. Avevamo addirittura fatto la rivista quadrilingue che si chiamava «Le jus», che vuol dire il succo, il sugo, la spremuta, insomma l'essenza massima del gusto. Abbiamo fatto diversi numeri, li ho tutti ancora, ed era ciclostilata, ma era bella, fatta da un grafico russo. Ognuno di noi scriveva delle cose. Dopo l'esposizione di Bruxelles, avevo fondato l'associazione che si chiamava *Jeunesse universelle*, pensa tu che piccole ambizioni eh? Però eravamo molto impegnati. Per esempio ogni settimana uno di noi faceva la relazione o sulle cose che studiava o sulle cose che vedeva. E poi si discuteva. Io mi ricordo che avevo fatto una relazione su un film italiano di Fellini, ma altri facevano relazioni sui quanti, sulla fisica, sulla biologia... eravamo un bel gruppo... però poi andavamo ai night, andavamo a ballare, curavamo molto la diversità. Così quasi per dieci anni ecco quello che facevo, senza problemi e senza rimorsi, eh!

**D: Nelle Colonie libere com'è evoluta nel tempo la partecipazione di donne, uomini, bambini?**

R: Non so... L'ho scritto qua e là come sono entrato io, ma sono entrato così, abbastanza, non per caso, ma insomma... Perché, a un certo punto, avevo deciso di fare un'inchiesta, ma giornalistica, non sociologica, sulla formazione degli immigrati in Svizzera. E allora sono andato a Oerlikon<sup>2</sup> dove c'era l'ALEF<sup>3</sup>, mi pare che si chiamasse così. Lì facevano i corsi, corsi molto interessanti, facevano dei manuali di disegno meccanico, disegno edile... e c'erano dei giovanotti senza mestiere che seguivano questi corsi. Lì c'è stato un tipo molto abile, che si chiamava Dante Peri<sup>4</sup>, che ha capito subito come potevo interagire con loro. Mi ha detto, era forse la verità ma... mi ha detto: «Stasera un insegnante è ammalato, non potresti fare la supplenza?». Dopo, da lì... insomma, mi hanno incastrato. In una riunione del Consiglio, del... come si chiamava... quello che gestiva la Federazione delle Colonie libere, sono uscito responsabile culturale, ecco. Sono stati bravi, insomma, io non è che ho resistito più di tanto alla cosa. Tutto sommato mi interessava entrare dentro un movimento così.

**D: E cosa faceva dentro la commissione culturale?**

R: Ma insomma, prima ho cercato di capire cosa facevano gli altri. Ho fatto l'inventario di chi fa che cosa, in che settori, e ho cercato di coordinare quelli che erano dei pezzettini di formazione professionale. E poi ho cercato di capire come costruire un programma culturale robusto, che portasse a definire parole linguaggi, ideologia, politica. E da lì a un certo punto, non per caso ma perché c'è un percorso abbastanza preciso, è venuto fuori il discorso del cineclub, come strumento maggiore di politica culturale. La cosa ha avuto un grande sviluppo, un grande successo, anche perché non è che abbiamo messo in piedi i cineclub e basta. Abbiamo fatto dei corsi di formazione per animatori di cineclub, c'era quindi chi animava la discussione, che faceva venir fuori gli elementi interessanti di quel che si era visto. Questo assieme all'Umanitaria<sup>5</sup> e all'ARCI<sup>6</sup>, ma soprattutto, fisicamente, all'Umanitaria. [...]

**D: Come mai proprio i cineclub e non continuare con i giornali?**

R: Il giornale<sup>7</sup> non è stato sospeso, c'era, anzi! Era anche lo strumento in cui tutte le notizie, le riflessioni sull'animazione culturale venivano pubblicate,

<sup>2</sup> Oerlikon è un quartiere settentrionale di Zurigo, caratterizzato da una storica vocazione industriale.

<sup>3</sup> Si tratta invece dell'ALEI (Associazione Italiana Lavoratori Italiani) a cui Zanier fa riferimento in una precedente intervista, contenuta nel film *Le associazioni italiane in Svizzera* (2007) di Morena La Barba.

<sup>4</sup> Nel secondo dopoguerra, Dante Peri (1910-2002) fu uno dei primi leader della rifondazione della Federazione delle Colonie libere italiane in Svizzera.

<sup>5</sup> La Società umanitaria, fondata nel 1893, è un importante istituto filantropico milanese, specializzato nella formazione e animazione culturale.

<sup>6</sup> Si fa riferimento all'Associazione Ricreativa e Culturale Italiana, legata ai partiti di sinistra, fondata nel 1957 da Arrigo Diodati.

<sup>7</sup> Si fa riferimento al giornale «Emigrazione italiana», che era l'organo della Federazione delle Colonie libere italiane in Svizzera.

esaltate, diffuse... però, ecco, i cineclub si rivelarono uno strumento di grande efficacia nella comunicazione, nell'imparare a parlare, a dirigere un dibattito, a tirar fuori le contraddizioni, i fatti salienti di una descrizione.

**D: Come mai era così importante questa formazione?**

R: Mah, secondo me sarebbe importante anche adesso e anche per tutti, nel senso che la televisione non ha sostituito il dibattito, non ha sostituito le relazioni culturali tra le persone. In fondo è un fatto abbastanza passivo. Certo ha tolto interesse, questo è probabile, forse sicuro. Però, quell'iniziativa lì che a un certo punto si è spenta per ragioni che nessuno ha mai analizzato, ma insomma io non c'ero più in Svizzera, potrebbe essere ripresa in chissà quanti altri posti. Anche se c'è un film di Moretti che dice: «Il dibattito no!» eh, che è bellissimo. È subentrato un rigetto di questa cosa.

**D: Come mai, secondo lei, non si organizzano più delle iniziative così?**

R: Ecco, io non ho competenze sufficienti per darti un giudizio, ma appunto perché si è spostato... si è spostato il luogo, i luoghi dove la gente si confronta. Però quello potrebbe, anzi dovrebbe essere un luogo ancora importante. Forse ci sono, io non so se ci sono ancora cineclub in giro. Voi che dite, ci saranno<sup>8</sup>?

**D: Quindi all'interno delle Colonie libere i cineclub erano importanti?**

R: E beh, son stati importanti. Da quel che leggo, da quel che scrivete voi, mi sembra più importanti di quel che pensavo fossero. Effettivamente, al di là del successo, in fondo erano un elemento di strategia nel coinvolgimento, nella capacità di animare le persone, di dar loro degli strumenti, ma anche nella capacità di contrattare. Insomma, quando tu arrivi a saper discutere bene, sai anche contrattare, e quindi diventi un fattore, un elemento di mediazione politica.

**D: I cineclub erano un po' come le vetrine delle Colonie libere?**

R: Ma non so se quella volta furono vissute così. C'erano, non potevano negarlo. Non c'era un grande entusiasmo, per alcuni sembrava una stranezza, una cosa superficiale. Dicevano: «Ma cosa si inventa quello là?». Però dopo un po' erano diventati talmente forti, autoportanti diciamo, con una parola di statica, che diventavano inaffondabili. Finché son stati nel momento forte. Credo che hanno colpito nell'immaginario anche gente che aveva una concezione dei valori culturali un po' più attardata, un po' più chiusa. Hanno capito vedendo i film, e vedendo cosa succedeva in queste discussioni, hanno capito che era un fatto importante.

**D: Dopo la proiezione al cineclub, di solito si usciva a mangiare, ci si ritrovava?**

R: Mah, dipende dalle situazioni. Si faceva in tanti posti, anche i più improbabili. Ci sono delle schede della polizia<sup>9</sup> che dicono: «Escono da lì, vanno là... e poi proiettano un film». In fondo, la polizia andava via, non guardava ciò che si

<sup>8</sup> Anche se il movimento dei cineclub delle Colonie libere si è esaurito all'inizio degli anni Ottanta, abbiamo riscontrato la nascita di iniziative culturali legate al cinema in diverse e più recenti ondate migratorie italiane in Svizzera.

<sup>9</sup> Si fa riferimento alle schede della Polizia politica (vedi nota 2).

proiettava, cosa succedeva dopo. Probabilmente han deciso che era una roba senza interesse e hanno smesso con la sorveglianza. C'erano dei ristoranti grandi, adeguati, dove si poteva andare, c'era delle volte alla Casa d'Italia, altre volte alla Gewerbeschule<sup>10</sup>, la Kunstgewerbeschule<sup>11</sup>. A un certo punto dovevi andar via, che avevi degli orari, i bidelli smettevano e andavi a discutere in un altro posto. E non era una meraviglia, perché si rompeva la tensione... insomma, c'erano le cose più incredibili, c'era di tutto, il posto adatto, il posto meno adatto, a seconda...

**D: E c'era molta gente che veniva a queste riunioni dopo il film?**

R: Eh, erano tanti, cioè all'inizio tanti, poi c'è stato un calo e poi c'è stata la ripresa. E venivano, sì. Seguivano, erano interessati a vedere cosa succedeva, di cosa si discuteva.

**D: Venivano anche con le mogli e con le famiglie, quelli che le avevano?**

R: Ah! C'erano anche i bambini che facevano un gran casino. Sì, sì, era bellissimo! Venivano anche le mogli, che di solito alle Colonie libere non le portava nessuno, non si sentivano autorizzate. Invece ai cineclub, dicevano al marito: «Voglio venire anch'io», e diventava difficile dire di no.

**D: C'erano anche delle proiezioni fatte apposta per i bambini o per le mogli?**

R: No, ecco quello non so, non credo. Queste attenzioni sono venute dopo, nell'ECAP<sup>12</sup>, quando si sono costruiti gli asili per le madri che imparavano il tedesco, che sennò non potevano venire. Ma lì no, lì era di sera, e di solito i bambini non li portavano perché diventava un problema. Ma alle volte sì... [...]

**D: Le altre associazioni italiane che c'erano in Svizzera, come quella dei siciliani, ecc., non davano a volte dei film?**

R: Non so, c'era pochissimo di iniziative culturali, erano piuttosto basate su incontri clientelari, su esportazioni di prodotti. Questo mi sembra... ma non vorrei essere troppo cattivo. Sì, facevano delle cose ma non c'era dietro la politica culturale... mi sembra. Non so, voi che impressione avete?

**D: Nei cineclub c'erano anche filmati per imparare un lavoro o cose del genere?**

R: No, [...] non erano filmati, erano *filmine*, ecco quello sì. Una l'abbiamo fatta noi con l'Umanitaria ed era sulla scuola, ed era tutto un ragionamento scuola svizzera sì, scuola svizzera no, discriminazione di classe, cosa vuol dire, assistenza ai figli, cosa vuol dire. È servito moltissimo. Sono state fatte centinaia di assemblee in tutti i posti e da lì poi sono nati i Comitati dei genitori per fare i ricorsi quando i figli venivano trattati su binari strani... discriminati... poi c'era un'altra *filmina* della FIOM, il sindacato dei metalmeccanici italiani, che noi

<sup>10</sup> La Scuola commerciale di Zurigo.

<sup>11</sup> La Scuola delle Arti applicate di Zurigo.

<sup>12</sup> L'ECAP (Ente Confederale Addestramento Professionale) nacque nel 1970 a Zurigo, con il sostegno del sindacato italiano CGIL, per promuovere la formazione degli adulti; Zanier fu uno dei fondatori e ne ricoprì per primo il ruolo di direttore. Oggi l'ECAP dispone di nove sedi regionali in tutta la Svizzera.

abbiamo riprodotto, abbiamo ristampato, ed era sulla salute negli ambienti di lavoro, cioè come si fa in modo di avere una protezione dalla nocività, ecco, perché tutti gli ambienti di lavoro sono nocivi. Allora come fai a contrattare... Questo l'abbiamo fatto anche in tantissime assemblee, anche coi sindacati svizzeri dei metalmeccanici. Era stato anche un grosso lavoro, proprio di formazione di massa, di migliaia di persone. Quello della scuola ancora di più, è stato fatto dappertutto tantissime volte. Insomma, era non proprio un fatto diretto da cineclub, ma era più puntato sull'ECAP, perché all'ECAP serviva fare formazione sindacale ma anche di sicurezza sul lavoro. Quello sulla scuola era stato fatto assieme alle Colonie, con le Colonie, mentre l'altro era più per le assemblee sindacali, per le riunioni sindacali. Però fu fatto anche in qualche Colonia. [...]

**D: Tra le varie proiezioni dei cineclub ce n'è una che le è piaciuta particolarmente? O che l'ha colpita di più?**

R: Non saprei! Un regista svizzero che piace tantissimo è Ammann, Peter Ammann, che ha fatto *Il treno rosso* (1972) e... un sacco di roba. Io l'ho conosciuto molto bene, lui veniva volentieri ai nostri incontri, era importante non solo vedere come i cineasti italiani pensano l'emigrazione, ma anche che cosa i cineasti svizzeri pensano dell'emigrazione, e di quello che gli svizzeri pensano rispetto all'immigrazione, e rispetto ai rapporti tra di loro. Ecco, questo mi aveva fatto impressione. E poi anche *Siamo italiani* (1964) di [Alexander J.] Seiler. Però, ecco, poi con lui ho avuto una discussione perché poi ha fatto un film<sup>13</sup>, non so quanti anni dopo, trenta, quaranta, sugli italiani che rientrano, comunque su come sono messi i rapporti tra emigrazione e zona d'origine. E c'è delle cose interessanti, 'ste ville fatte in Calabria con degli arredamenti spaventosi, che lui giustamente fa a colori, e fanno proprio impressione, cioè proprio tutto un kitsch pazzesco, ideologie, incredibili. Però quello che ho discusso con lui è che lui torna in Italia molti anni dopo e non vede, pur entrando nelle fabbriche, che ci sono gli immigrati, cioè dal Sud del mondo. Cioè gli emigrati italiani in parte tornano, però nel frattempo... e lui non li vede, non li mostra. Sicuramente lì erano già evidenti. Io gliel'ho detto e lui si è incazzato. Pazienza, ma è strano, non so, non li ha visti o comunque non li mostra. Sarebbe stato interessante quest'aggancio, [...] anche perché gli emigrati hanno verso gli immigrati una sensazione quasi xenofoba, preoccupante. Una volta ho trovato un veneto al Consolato che mi ha detto: «Eh, ma adesso in Italia l'è tutto un casin», e ma dico: «Perché tu quando sei andato via...?». E lui dice: «Ma noi venivamo per lavorare», eh ma questi qua vengono per giocare? Ci sarà tutto, ci sarà droga, tutto, però c'era tutto anche nell'emigrazione italiana, dell'Ottocento, del Novecento. Certo la maggioranza veniva per lavorare, la stragrande maggioranza. Ecco però, questo ha reagito in questo modo incredibile. Io lo conoscevo, era un compagno, torna in Italia e si fa travolgere... non mette in relazione la sua epoca con questa. Ecco, come Seiler.

<sup>13</sup> *Il vento di settembre* (2002).

**D: E Seiler che cosa le aveva risposto, quando lei gli aveva chiesto perché non ha fatto vedere gli immigrati in Italia?**

R: Ha reagito male, non ho capito. Io ho cercato di dirglielo con cautela, ma invece lui ha reagito come se io avessi scoperto una vera falla, che ne so! Lui non ha reagito bene, era risentito, come se non avessi chiarito, che ne so io... insomma, è stata la meccanica strana. [...]

**D: Ha visto anche dei film di Alvaro Bizzarri?**

R: E beh, certo, li ho visti tutti, credo tutti, sì, sì. Tra l'altro ho un ricordo divertente, che a un certo punto, quando lui fa *Lo stagionale* (1970/1973), mentre vengono costruite delle grandi manifestazioni a Berna davanti all'ambasciata, alla piazza federale, contro lo Statuto [degli stagionali]... a un certo punto, non so se ho capito male o si è lasciato sfuggire un elemento di orgoglio, ma sembrava quasi che non era il film a riprendere 'ste robe, ma che 'ste robe erano state fatte per fare il film. Cioè che il film aveva prodotto 'sta cosa. Una roba così, non proprio esplicita però era divertente, no? Il fatto che lui non solo si sentisse uno che documentava, ma era uno che stava costruendo le contraddizioni. Che è un'altra cosa. Le contraddizioni non esplodono perché fai un film, ma se tu fai un film sulle contraddizioni va benissimo, ecco. Non so se lui si ricorda, se ha colto, però c'è stato [...].

**D: E lei non ha mai pensato di fare un film?**

R: No, no. Io mi son limitato, se si può dire, a scrivere. Sì, ho scritto tanto, abbastanza... addirittura, io sono stato proprietario di tre o quattro macchine di fotografia e non le ho mai usate, ma mai! Una cosa stranissima. Anche se son tante le immagini che vorrei fissare. Alle volte ho detto agli amici fotografi: fammi questo, fammi quell'altro... per esempio, non so, Pasolini ha fatto una *pièce* di teatro che si chiama *I Turcs tal Friúl*, che sono le invasioni turche, che poi sono bosniaci, non sono turchi, ma insomma, era l'impero ottomano, venivan lì, spaccavan tutto e io volevo (una battutaccia) che i cessi che sono senza contorno si chiamano cessi "alla turca". E in friulano si dice gli *sturchis*. Allora ho detto a un amico fotografo: «Fotografa tutti i cessi senza sostegno che facciamo una cosa» ma non è che... potrebbe anche essere divertente no? E magari anche interessante no? Non è che ho abbandonato il progetto ma insomma questo qua non ha mai fatto le foto... e neanche io... quello potrebbe essere una cosa mica male, *I Turcs tal Friúl*. No ma ecco... non ho mai pensato di fare un film. Cioè, non mi sono mai avvicinato abbastanza, anche se ho conosciuto registi e gente che lavorava nel cinema, però mi sembrava un'altra cosa con cui io non c'entravo.

**D: Come mai?**

R: E che ne so, non lo so proprio. Tu dici: «Io il mondo lo descrivo altrimenti e mi basta, perché devi andarti a inventare altra roba?» Insomma, cose che sono abbastanza estranee come tecnologia, non mi sono mai avvicinato, però ho sempre lavorato con chi adopera questi strumenti. [...]

**D: C'erano anche molti svizzeri nei cineclub?**

R: Ma venivano, sì. Tra l'altro, una delle prime cose, è che io mi sono iscritto al cineclub di Zurigo, che era già la storia, organizzatissimo, aveva tantissimi soci e facevano i film... di una classicità totale. Li facevano al Kunstgewerbemuseum<sup>14</sup> e io ci andavo. E dopo abbiamo fatto in modo che loro anche venissero da noi, insomma di creare una fase di interscambio che... ha funzionato in parte.

**D: Pensa che fosse utile, come interscambio?**

R: Questo ero l'obiettivo... e anche quello di stabilire contatti con la realtà svizzera. [...]

**D: Pensa che i vari cineclub, grazie anche alla partecipazione degli svizzeri, abbiano permesso di cambiare l'idea che c'era sugli stranieri?**

R: Questo non lo so, la controprova non c'è. Se non ci fossero stati i cineclub, avrebbe vinto prima Blocher<sup>15</sup>? Però il fatto che non ci siano più, a Blocher semplifica il discorso. Probabilmente bisognerebbe rifarli, cioè fare una grande, larga, base di discussione. Perché gli italiani rispetto a Blocher non sono Blocher-resistenti, sono Blocher-indifferenti. No? E il fatto che sia diventato il primo partito significa che Schwarzenbach<sup>16</sup> in fondo ha vinto. Non subito, ma dopo vent'anni circa, anzi di più: 1970, più trenta, più quindici, insomma, quarantacinque anni dopo.

<sup>14</sup> È il Museo delle Arti e dei Mestieri di Zurigo.

<sup>15</sup> Christoph Blocher è un imprenditore e leader politico svizzero che ha sostenuto diverse iniziative anti-stranieri, tra cui quella del 2014 «contro l'immigrazione di massa», risultata vittoriosa.

<sup>16</sup> James Schwarzenbach (1911-94) è stato un imprenditore e politico svizzero, leader di un movimento di destra che nel 1970 lanciò un referendum popolare, poi rigettato alle urne, contro «l'inforestierimento» della Svizzera e per la riduzione del tasso di presenza degli stranieri.

APPENDICI ALL'INTRODUZIONE / II

## INTERVISTA A BRUNO CANNELLOTTO, EX DIRIGENTE DELLA FEDERAZIONE DELLE COLONIE LIBERE ITALIANE IN SVIZZERA E ANIMATORE DI CINECLUB

*Mattia Lento e Manuela Ruggeri*

*Intervista effettuata il 13 marzo 2013 da Mattia Lento in collaborazione con Manuela Ruggeri su supporto video presso il Punto d'Incontro di Zurigo (Josefstrasse 102, 8005). Durata totale: 45' ca. Deposito: Archivi personali di Mattia Lento, Zurigo, Svizzera.*

*L'intervista si è svolta sotto forma di chiacchierata amichevole. Le domande sono state per questo riscritte a posteriori e non seguono fedelmente la traccia della videointervista, mentre le risposte riproducono fedelmente il parlato di Cannellotto.*

**DOMANDA:** Bruno Cannellotto, per cominciare, quale è stato il tuo percorso migratorio e politico?

**RISPOSTA:** Sono nato nel 1938<sup>1</sup>, mi pare ci fosse la guerra di Adua, in Africa, la guerra di Mussolini. Una famiglia di operai, mia madre è stata mondina, mio padre mille mestieri. La venuta in Svizzera è stata nel '57. Prima avevo frequentato le scuole elementari con un anno di anticipo, finite con un anno di anticipo. La guerra aveva fatto quel miracolo. Poi ho fatto la scuola secondaria, una volta era di avviamento professionale: tre anni. Prima degli esami, un mese prima degli esami, mio padre, in un incidente stradale, è morto e praticamente si è chiusa la possibilità di studiare, di fare qualche cosa. Tra le idee, abbastanza confuse, vi dirò, tra le idee c'era quella della pittura. Volevo diventare pittore e avevo delle caratteristiche, almeno così nella scuola secondaria l'insegnante mi diceva. E poi è saltato tutto. Dei parenti che erano già in Svizzera mi hanno portato un contratto di lavoro stagionale perché han pensato che era giusto così. Loro erano già qui. Qui avevo una sorella più anziana di me, una più giovane di me di undici anni. Nel '57, avevo diciott'anni, non ne avevo ancora compiuti diciannove, sono venuto in Svizzera ed ero sotto contratto. Era il primo marzo del 1957, a Zurigo nevicava ed era molto strano rispetto alle nostre abitudini. Comunque mi sono adattato molto bene, anche nel lavoro. Ho dovuto imparare a fare i lavori dell'edilizia, un po' pesanti per la mia età e per il fatto che non

<sup>1</sup> Cannellotto è nato a Ronchis (Udine). Nel gennaio 2005 il presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi, in occasione della festa del Tricolore, gli ha conferito l'onorificenza dell'Ordine della Stella della Solidarietà Italiana, nominandolo cavaliere.

*Fig. 1 - Bruno Cannellotto nel 1957 con la prima copia de «l'Unità» che riuscì a fare arrivare a Wallisellen (Canton Zurigo) poco dopo essere approdato in Svizzera. La copia era destinata a un luogo di ritrovo di emigranti italiani. Foto da [www.ipac.regione.fvg.it](http://www.ipac.regione.fvg.it)*



avevo mai praticato quei lavori. Insomma, tutto sommato è andata bene. Nello stesso anno con gli amici, i parenti e i paesani, ho fondato, cioè ho messo insieme, un gruppo del Partito comunista italiano. Le tessere me le avevano mandate dal mio paese, Ronchis, nel basso Friuli, e ci riunivamo abbastanza spesso.

[...]

Sono entrato in contatto con le Colonie libere, nel 1964-65 mi hanno anche eletto presidente della Colonia libera di Zurigo. Abbiamo fatto delle cose importanti, nella Colonia di Zurigo.

Oltre alla politica, la cinghia di trasmissione del Partito dentro l'associazione delle Colonie libere, anche vere e proprie attività. Per esempio, abbiamo fatto quando c'è stata l'alluvione di Firenze<sup>2</sup>, abbiamo fatto qualcosa con Alfredo Pollitzer<sup>3</sup>. Poi, tra l'altro, abbiamo fatto una raccolta di sangue tramite l'Avis<sup>4</sup> per donare agli ospedali svizzeri, come riconoscenza per l'aiuto che avevano dato a quella iniziativa. Sono entrato nelle Colonie libere, sono diventato presidente, poi anche nella Federazione delle Colonie libere come responsabile culturale. Erano gli anni di grandi discussioni, gli anni dopo il '65 ci sono stati i primi avvertimenti dell'ondata xenofoba a Zurigo: un profumiere di Zurigo ha cominciato a lanciare appelli alle invasioni barbariche, eccetera. Praticamente è nato un movimento anti-italiano<sup>5</sup>.

[...]

Schwarzenbach<sup>6</sup> è venuto successivamente, in modo molto più organizzato e più organico, e ha dato filo da torcere non solo alla gente, agli stranieri, ma ha dato filo da torcere anche ai partiti di sinistra, come il Partito del Lavoro, e ai sindacati. Perché anche nel movimento sindacale non c'era unanimità a combattere questo movimento. Cioè, si riconosceva di fatto che questa ondata di lavoratori stranieri poneva dei problemi agli operai svizzeri. [...]

<sup>2</sup> Come noto, l'alluvione di Firenze risale al 4 novembre 1966.

<sup>3</sup> Alfredo Pollitzer fu una delle personalità più attive all'interno del movimento dei cineclub.

<sup>4</sup> L'Associazione Volontari Italiani del Sangue, fondata a Milano nel 1927, opera sia in Italia sia in Svizzera.

<sup>5</sup> Si tratta dello Schweizerische überparteiliche Bewegung zur Verstärkung der Volksrechte und der direkten Demokratie, noto anche come "Partito anti-italiano", fondato dal commerciante di profumi Albert Stocker nel 1963.

<sup>6</sup> James Schwarzenbach (1911-1994), imprenditore e uomo politico, è passato alla storia come il principale sostenitore di un'iniziativa xenofoba che prevedeva una forte limitazione del numero di stranieri in Svizzera. La cosiddetta "iniziativa Schwarzenbach" venne respinta di misura nel 1970, dopo un vivace dibattito nell'opinione pubblica.

**D: Parliamo della nascita del movimento dei cineclub delle colonie libere...**

Ma sono nate proprio delle esigenze, cioè di gente come me, non acculturata, di gente che non aveva frequentato molte scuole o addirittura nessuna scuola. [...] In una società avanzata come quella svizzera, pretendevano di potere stare al gioco del ragionamento, della cultura, cioè essere artefici di qualcosa di diverso di quello che era prima, non isolarsi. E sono nate parecchie necessità: la lettura, mettere da parte i libri e avere uno scaffale per mettere i libri, utilizzare quel poco che era utilizzabile dalla biblioteca della Casa d'Italia che era una catastrofe, che non è mai stata efficiente, non ha mai prodotto più di tanto. E poi, all'inizio e a metà degli anni Sessanta, si dice ci siano delle cifre, dovete pensare che oltre il 50% di quelli che usufruivano o frequentavano i cinema erano italiani: cioè l'italiano che andava al cinema la domenica pomeriggio o il sabato pomeriggio quando non lavorava, andava al cinema perché non c'erano altri divertimenti. Il ballo alla Casa d'Italia, forse, ma non c'erano altri svaghi, il cinema era una cosa molto importante per gli italiani. E difatti non solo han fatto affari con i film italiani, ma hanno conquistato anche una parte del pubblico svizzero, cioè c'erano cinema che proiettavano in continuazione tutte le novità del cinema italiano, con tanti svizzeri che frequentavano i film di Fellini, di Olmi... erano personaggi molto importanti per la cultura di Zurigo, non degli italiani di Zurigo.

Poi siamo venuti in contatto, tramite un po' Leo Zanier e Franco Beltrametti<sup>7</sup>, che era un amico loro, con il film club zurighese, di Zurigo. Uno degli attivisti di questo club, quello che sceglieva i film e faceva i programmi, si chiamava Frapolli, lavorava alla cineteca della televisione svizzera, credo, se ricordo bene, e tramite lui ci siamo iscritti al cineclub zurighese e abbiamo avuto contatto con le prime discussioni del film, anche se ti devo dire che quando ero in Italia, nella FGCI<sup>8</sup> già proiettavamo dei film. [...]

Abbiamo sentito la necessità, visto la discussione, eccetera eccetera. Ci siamo messi alla prova, per vedere effettivamente se riuscivamo. Abbiamo cominciato a dire di organizzarci in un club. Abbiamo scelto un nome e mi ricordo che le prime tessere... il modello di tessera l'ho fatto io: l'ho fatto stampare io in bianco e nero.

[...]

Poi abbiamo cominciato a comprare un vecchio apparecchio di 16 millimetri e proiettare documentari e film in 16 millimetri con discussioni e poi è nata l'idea come Federazione delle Colonie libere: visto che l'esperienza zurighese funzionava, la Federazione delle Colonie libere ha detto: se questa roba funziona qua, funzionerà anche un po' dappertutto. Nel cantone di Zurigo sono nate subito perché c'erano gli stessi interessi.

<sup>7</sup> Franco Beltrametti (1937-1995), scrittore e artista ticinese, è considerato tra i maggiori autori svizzeri della Beat Generation.

<sup>8</sup> La Federazione Giovanile Comunista Italiana, guidata nei primi anni Cinquanta da Enrico Berlinguer.

**D: Come eravate organizzati?**

Avevamo la struttura organizzativa che era la Colonia libera del posto, in più c'era un comitato regionale. Qui avevamo due comitati regionali, quello del basso zurighese e quello dell'alto zurighese. Lì si sono sviluppate Winterthur, Rüti, Meilen, si sono sviluppate attività anche attorno ai cineclub. Forse non era nato subito il circolo, ma andavamo col proiettore a proiettare dei film lì, quando c'erano le assemblee della colonia, prima o dopo l'assemblea si proiettava il film, si discuteva sempre con l'intento poi di far nascere una struttura. E poi, se ricordo bene, una trentina di cineclub sono nati nelle Colonie libere. [...]

Abbiamo visto che c'era una Federazione dei Cineclub italiana. Abbiamo scritto, abbiamo preso contatti, abbiamo posto il nostro problema... siamo stati accettati come interlocutori e abbiamo avviato delle attività comuni. Poi, appunto, tramite loro siamo arrivati a capire che c'era anche un posto gestito dall'Umanitaria<sup>9</sup>, dove questi corsi di animatori di cinema venivano frequentati da iscritti ai cineclub italiani. Ma siamo stati anche delegati. Noi avevamo una partecipazione, un'adesione alla Federazione dei Circoli del cinema<sup>10</sup> e, in più, avevamo dei delegati che andavano ai congressi della Federazione. [...]

**D: Come riuscite a procurarvi le pellicole?**

R: Noi avevamo una grande necessità di film italiani, abbiamo sondato tutte le possibilità e abbiamo scoperto che c'era la centrale del film dei sindacati, alla centrale sindacale avevano una ventina di film, una ventina di film italiani che noi abbiamo utilizzato, ma che io utilizzavo anche nel sindacato, perché anche nel sindacato proiettavamo film in tedesco per gli iscritti. Poi, dopo il mio arrivo, lo abbiamo fatto anche per i sindacalisti, anche film in italiano. E poi c'era la Nordisk, che aveva una casa distributrice, che aveva film e ci passava qualcosa ogni tanto, qualche film a pagamento ridotto. Poi c'era la necessità, cioè si animava come si poteva sulla brutta copia, sulla bella copia di quello che avevamo visto nel cineclub zurighese. E poi, appunto, dicevo, i contatti con la Federazione italiana dei Circoli del Cinema siamo arrivati all'Umanitaria, tramite Filippo De Santis<sup>11</sup>. [...]

Per qualificare la nostra presenza, abbiamo messo nella bacheca dell'università dei volantini delle attività che facevamo nella Colonia libera e nel cineclub. Una sera sono capitati in cinque, studenti italiani, tra i quali c'era Pollitzer, ma c'era anche un Visconti, della famiglia Visconti di Milano. Mi sembra.

[...] Pollitzer poi è rimasto fedele, ha garantito la sua presenza ancora per parecchio tempo, ci ha aiutato a costruire questa struttura di cineclub della Federazione delle Colonie libere. Io ero stato per un periodo anche il responsabile della Commissione culturale: era tutto dire, uno che non aveva fatto le scuole...

<sup>9</sup> La Società umanitaria, fondata nel 1893, è un importante istituto filantropico milanese, specializzato nella formazione e nell'animazione culturale.

<sup>10</sup> La Federazione italiana dei Circoli del cinema, fondata nel 1947.

<sup>11</sup> Su Filippo Maria De Santis rimandiamo all'introduzione del presente numero e alla bibliografia relativa.



*Fig. 2 -  
Bruno Cannellotto.  
Fotogramma tratto  
dalla videointervista.*

Immaginavamo però un tipo di cultura molto “operaistica”, cioè molto legata alle problematiche del lavoro, alla difesa degli interessi delle donne, cioè l’orientamento, soprattutto quello. Le necessità di capire di più del cinema sono nate più tardi, quando abbiamo conosciuto Maria Filippo De Santis, che si è reso disponibile anche a venire più di una volta in Svizzera a fare dei seminari assieme a noi. [...]

**D: Ma cosa faceva esattamente un animatore?**

Innanzitutto [il compito dell’animatore] era quello di far parlare tutti quelli che erano presenti, che hanno presenziato [...], perché di solito si arrivava a far parlare soltanto quelli che erano più predisposti a parlare, cioè che sapevano tutto, che davano interpretazioni che non sempre coincidevano magari con tutta la sala, però quelli che più erano abituati a parlare in pubblico, eccetera eccetera. E noi vedevamo che poteva essere molto pericoloso. Alcuni hanno visto che questo poteva essere pericoloso, che parlassero sempre gli stessi. Succedeva già nelle Colonie, succedeva già nel Partito, succedeva già nel sindacato, cioè di allargare la partecipazione della gente e dare la possibilità a tutti di esprimersi. Anche concetti molto semplici e mai fare in modo di farli sentire qualche cosa di non utile alla discussione generale che organizzavamo. Soprattutto quello: che tutti parlassero, dicessero qualche cosa e poi vedere alla fine, se riuscivamo a non dare una conclusione unanime al coro, ma vedere se le

interpretazioni avevano arricchito il bagaglio di chi aveva partecipato alla discussione. E poi si è visto nel tempo, cioè che quelli che sono rimasti più fedeli e più presenti erano quelli che avevano capito questo meccanismo, cioè che non sovrastavano la platea, ma cercavano di animare. Poi, con Maria Filippo De Santis abbiamo capito che l'impostazione era più o meno giusta, ma anche lui ha tratto profitto dalle cose che dicevamo noi nella nostra semplicità, senza grandi esperti di cinema, senza aver studiato minimamente, seguito tutte le teorie, eccetera [...]. Cioè avevamo una specie di autonomia, una cosa nostra, una sensibilità nostra di italiani all'estero che guardavano un film italiano di avvenimenti tipicamente italiani però, in un contesto che era molto diverso da quello dell'Italia, anche se noi non avevamo grandi agganci nella realtà svizzera all'infuori del posto di lavoro.

[...]

Ma io penso che tutti quei documentari, soprattutto documentari, e film che non avevano avuto l'opportunità di essere oggetto della critica dei grandi pensatori italiani che scrivevano sui giornali le critiche cinematografiche erano quelli che secondo me esaltavano di più i partecipanti, perché si sentivano responsabilizzati a dire delle cose che non avevano letto da qualche parte, cioè suggestionati da quello che aveva scritto il critico de «l'Unità» o dell'«Avanti!», perché diffondevamo anche questi giornali.

[...]

Quando leggevo queste critiche e poi proiettavamo lo stesso film che era oggetto della critica, mettiamo, di Argentieri, io ero condizionato da quello che avevo letto nella critica rispetto a una discussione sul film di Bizzarri, che non aveva avuto ancora l'onore di essere criticato da grandi e famosi personaggi della cultura italiana.

APPENDICI ALL'INTRODUZIONE / III

## TRASCRIZIONE DEL SERVIZIO DELLA TRASMISSIONE ANTENNE DEL 18 DICEMBRE 1964 (SCHWEIZER RADIO UND FERNSEHEN)

*A cura di Mattia Lento*

---

*Archivio digitale FARO SRF (Schweizer Radio und Fernsehen)*

*Autore: Egon Becker*

*Durata: 3'38''*

*Titolo d'archiviazione: Kinogewerbe*

*Lingua: tedesco standard per la voce narrante e dialetto svizzero tedesco per gli intervistati (nella trascrizione delle interviste si è deciso di utilizzare comunque il tedesco standard).*

*Il servizio è disponibile anche in rete in territorio svizzero al seguente link:  
<https://www.srf.ch/play/tv/antenne/video/antenne-vom-18-12-1964?urn=urn:srf:video:9a3bfb02-f933-4e0f-8975-9b799426d81f>*

**[ERZÄHLSTIMME]:** *Parlato italiano, italienisch gesprochen, dieses Aushängeschild hat das Lichtspieltheatergewerbe in der Schweiz bis heute vor Schliessungen bewahrt. Jetzt fürchtet die Branche, ein Abwandern der italienischen Gastarbeiter, müsste automatisch doch noch zur Schliessung zahlreicher Kinos führen. Das Kinogewerbe erlebt durch die Anziehung moderner Unterhaltungsmedien, die Einführung des Fernsehens und das Einsetzen der Massomotorisierung empfindliche Besuchereinbussen. Das Schweizer Publikum, das früher durchschnittlich rund sieben Mal im Jahr ins Kino ging, erschien immer spärlicher. Der Zufall wollte es, dass just zu diesem Zeitpunkt die Invasion der italienischen Gastarbeiter begann. Und diese ihre Gewohnheit, rund fünfzehnmal im Jahr ins Kino zu gehen, in die Schweiz mitbrachten. Über Notwendigkeit und Erfolg der Umstellung auf italienische und italienisch gesprochene Streifen liessen wir uns von einigen der Interessierten berichten. Der Besitzer dieses Zürcher Kleinkinos sagte uns:*

**[BESITZER KINO ROLAND]:** *«Wir sind das erste Kino, wo italienische Filme hier in Zürich eingeführt haben; es ist schon seit zirka 10 bis 15 Jahren, dass mein Vater das gemacht hat. Wir waren gezwungen, italienische Filme zu zeigen, da das Kinogewerbe ziemlich stark zurückgegangen ist. Und das war für uns einen Versuch und es hat sich gelohnt. Wir können unsere Existenz weiterführen».*

[ERZÄHLSTIMME]: Gewiss, die Premieren-Kinos in den Stadtzentren können sich dank Spitzenprogrammen noch immer auch ohne italienische Filme halten. Der Direktor dieses Grosskinos in einem Industrieviertel aber sagt:

[DIREKTOR KINO FORUM]: «Seitdem wir italienische Filme zeigen, haben wir einen sehr guten Besuch. Wenn diese Italiener aus der Schweiz fortgingen, ist damit zu rechnen, dass wir einen sehr hohen Verlust haben werden.»

[ERZÄHLSTIMME]: Ähnlich hört sich der Kommentar des Geschäftsführers in diesem Stadtkino an:

[GESCHÄFTSFÜHRER KINO ROXY]: «Wir merken bereits, dass unser italienisches Publikum langsam an Ferienreisen nach Italien denkt. Die Kinobesucherzahl hat bereits abgenommen und wird gegen Weihnachten noch mehr abnehmen. D.h. so zirka 30 % werden wir wohl weniger haben, denn der Italiener ist sich gewohnt, mindestens zwei Mal in der Woche ins Kino zu gehen. Und dieser Ausfall wird uns nicht vom Schweizer Publikum ersetzt.

[ERZÄHLSTIMME]: Den endgültig letzten Spieltag müssen jetzt zumindest etwa ein Drittel aller Kinos in den Städten und Dörfern der Schweiz befürchten. Die italienischen Gäste kommen nicht zuletzt aus Heimweh, um heimatlichen Landschaften wenigstens im Film zu sehen und heimatliche Klänge und Dialekte zu hören. Wenn sie gehen – für manches Kino würde es bedeuten, dass es doch noch und wohl für immer schliessen müsste.

**TRADUZIONE ITALIANA**

**[VOCE NARRANTE]:** *Parlato italiano*, questo avviso fino a oggi ha evitato la chiusura degli esercizi cinematografici in Svizzera. Ora il settore teme la fuga di lavoratori ospiti italiani. Questo porterebbe automaticamente alla chiusura di numerose sale cinematografiche. Gli esercenti cinematografici hanno subito notevoli perdite di pubblico a causa dei moderni mezzi di intrattenimento, dell'introduzione della televisione e della motorizzazione di massa. Il pubblico svizzero, che in passato andava al cinema in media sette volte all'anno, è diventato sempre più scarso. Il caso ha voluto che proprio in quel periodo iniziasse l'invasione dei lavoratori ospiti italiani. E questi hanno portato in Svizzera la loro abitudine di andare al cinema circa quindici volte all'anno. La necessità e il successo del passaggio ai film italiani e in lingua italiana ci sono stati raccontati da alcuni addetti ai lavori. Il proprietario di questo piccolo cinema di Zurigo ha dichiarato ai nostri microfoni:

**[PROPRIETARIO DEL CINEMA ROLAND]:** «Siamo la prima sala cinematografica ad avere introdotto film italiani qui a Zurigo; è da circa 10-15 anni che mio padre si occupa di questo. Ci siamo trovati costretti a proiettare film italiani perché il pubblico delle sale cinematografiche è diminuito parecchio. È stata una prova per noi e ha dato i suoi frutti. È la ragione per cui possiamo continuare a esistere».

**[VOCE NARRANTE]:** I cinema dei centri urbani che programmano prime visioni possono ancora resistere senza i film italiani, grazie a una programmazione di alto livello. Ma il direttore di un grande cinema in un quartiere industriale dice:

**[DIRETTORE CINEMA FORUM]:** «Da quando proiettiamo film italiani, abbiamo un'ottima affluenza. Se questi italiani dovessero lasciare la Svizzera, potremmo subire perdite molto significative».

**[VOCE NARRANTE]:** Il commento del direttore di questo cinema cittadino è simile:

**[GESTORE DEL ROXY]:** «Stiamo già notando che il nostro pubblico italiano comincia a pensare alle ferie in Italia. L'affluenza al cinema è già diminuita e diminuirà ancora di più verso Natale. Questo significa che avremo un calo di pubblico del 30%, perché gli italiani sono abituati ad andare al cinema almeno due volte a settimana. Questa perdita non sarà coperta dal pubblico svizzero».

**[VOCE NARRANTE]:** L'ultimo giorno di attività è uno spauracchio per almeno un terzo delle sale delle città e dei villaggi della Svizzera. Gli spettatori italiani vengono non solo per nostalgia di casa, ma anche per vedere il film e sentire i suoni e i dialetti locali. Se dovessero andarsene, per molti cinema significherebbe la chiusura definitiva.