RESEARCH ONLINE

University of Wollongong
Research Online

Faculty of Arts - Papers (Archive)

Faculty of Law, Humanities and the Arts

2007

Liminarietà e temporalità nelle interpretazioni cinematografiche della diaspora italoaustraliana di Giorgio Mangiamele

Gaetano Rando
University of Wollongong, grando@uow.edu.au

Publication Details

Rando, G, Liminarietà e temporalità nelle interpretazioni cinematografiche della diaspora italoaustraliana di Giorgio Mangiamele, in Hagan, J and Rando, G (eds), La Diaspora italiana dopo la Seconda Guerra Mondiale. The Italian Diaspora after the Second World War, Bivongi [RC], International AM Edizioni, 2007, 119-132.

Research Online is the open access institutional repository for the University of Wollongong. For further information contact the UOW Library: research-pubs@uow.edu.au

RESEARCH ONLINE

Liminarietà e temporalità nelle interpretazioni cinematografiche della diaspora italoaustraliana di Giorgio Mangiamele[1]

Gaetano Rando

Università di Wollongong

Giorgio Mangiamele (Catania 1926 – Melbourne 2001) è emigrato in Australia nel 1952 con una spiccata passione per il cinema maturata in Italia[2] e il preciso obiettivo di fondare l'industria cinematografica australiana, visione chiaramente profetica anche se il suo contributo è stato poi ben poco riconosciuto nonostante la sua indiscutibile bravura come cineoperatore e regista, tant'è vero che è da considerarsi il fondatore del cinema d'arte in Australia. Difatti è *Clay* (1965), lungometraggio realizzato da Mangiamele che tratta l'intensa seppure infelice storia d'amore brevemente vissuta anche in senso esistenziale tra la scultrice Margot e il latitante Nick, ricercato per omicidio, il primo film australiano ad essere ammesso al festival del cinema di Cannes procurando così alla produzione cinematografica australiana un primo riconoscimento artistico a livello internazionale.[3]

Mangiamele è l'unico nome italiano riportato nel lavoro fondamentale di John Baxter sul cinema australiano.[4] Meno accogliente risultano i maggiori studi pubblicati successivamente dove Mangiamele risulta il grande assente anche se il Producers' and Directors' Guild of Victoria dedica alla sua memoria un annuale premio cinematografico. Tom O'Reagan[5] lo menziona brevemente a proposito di *Clay* tralasciando il resto del suo operato. Non viene affatto menzionato (come pure altri cineasti multiculturali) in Herd,[6] Stewart,[7] Dermody e Jacka,[8] Moran and O'Regan[9] o Murray.[10] Né appare nelle opere critiche più recenti che trattano il cinema multiculturale australiano quali Turner,[11] Stratton,[12] Collins e Davis[13] e Verhoeven[14] la quale riporta i titoli di due suoi film senza però fare ulteriori commenti. Anche se, come fa presente Turner, lo studio critico del cinema australiano ha ormai superato quel che Chris Berry ha definito 'a token nod in the direction of multiculturalism and aboriginality,'[15] Mangiamele rimane quasi del tutto escluso dalle opere canoniche sul cinema nazionale ad eccezione di pochissimi saggi critici sul suo operato. Una retrospettiva della sua

produzione cinematografica in Australia è avvenuta nell'ambito del First Italian Australian Film Festival tenuto a Sydney nel maggio del 2005, dove le proiezioni di *Clay*, *The Spag*, e *Ninety-Nine Percent* furono presentate dalla vedova Rosemary Mangiamele e dal Professor Gino Moliterno dell'Australian National University. Nel corso della tavola rotonda successiva alle proiezioni veniva fatta presente l'urgenza di una ricerca capillare su Mangiamele nel contesto dell'interprezione cinematografica dell'esperienza diasporica italoaustraliana, l'influenza del cinema europeo e la necessità di poter ricuperare e analizzare il materiale relativo al suo operato depositato in vari archivi. Tale riconoscimento è stato articolato non solo in Australia ma anche in Italia dove il 12 aprile 2005 a Catania gli è stata dedicata una rassegna organizzata dall'Associazione Lacunae e dalla cooperativa Officine, che ha presentato per la prima volta i film del cineasta nella sua città natale.

E' proprio nella città natale che inizia la sua carriera artistica. L'amico Franco Ferlito riferisce che Mangiamele dimostrava una viva passione per le materie artistiche e letterarie fin dai tempi del liceo – tant'è vero che nel periodo caotico successivo allo sbarco degli alleati in Sicilia mentre i suoi concittadini racimolavano generi alimentari Mangiamele portava a casa libri nonostante la delusione articolata dalla madre. Poi, in seguito all'emigrazione a Roma, viene a manifestarsi sempre più la passione per il cinema. Simpatizzante di sinistra, il lavoro di cineoperatore della polizia di stato nel contesto delle repressioni delle manifestazioni operaie del periodo scelbiano doveva procurargli non poche perplessità. Nonostante ciò la divisa gli permetteva di frequentare liberamente le sale cinematografiche romane tanto da alimentare la sua passione, anche se alla fine decidette di lasciare il lavoro sicuro per emigrare in Australia. Tra i motivi rilevanti a monte di tale decisione era la situazione sul posto di lavoro:

> tra i colleghi non c'era nessuno con cui parlare degli aspetti artistici ed estetici del cinema, di arte, di musica o di altro che gli interessava. Era anche un tipo molto sensibile e doveva filmare manifestazioni, fotografare cadaveri, impronte digitali ecc. Trovava tale lavoro molto limitante in quanto non gli dava la possibilità di esprimere la propria creatività.[16]

La decisione di emigrare in Australia pare scaturire in parte da queste perplessità, anche se un altro e non meno importante motivo era quello di voler andare in una terra lontana ed artisticamente vergine per poter realizzare il sogno di fare cinema — 'da giovane

aveva letto dell'Australia e della Nuova Guinea e trovava molto entusiasmante l'idea di andare in questo paese lontano.'[17] Sulla nave in viaggio per l'Australia svolse attività di fotografico per gli altri emigranti, fonte di guadagno e allo stesso tempo caso emblematico di documentazione e partecipazione ai momenti iniziali della diaspora.

Da questo apprendistato sui generis parte la formazione di Mangiamele cineasta, passione che gli rimane per tutta la vita, anche se non bisogna dimenticare l'attività capillare di fotografico che fino alla fine degli anni settanta svolge in seno alla collettività italoaustraliana di Melbourne documentandone matrimoni, battesimi ed altre occasioni.

Solo negli ultimi anni è stato pubblicato qualche studio critico sull'opera di Giorgio Mangiamene e qualche intervista con i familiari. In due saggi un po' incrociati Lampugnani[18] esamina come Mangiamele adopera l'immagine cinematografica per rappresentare la diaspora italoaustraliana degli anni cinquanta e i primi anni sessanta, esperienza caratterizzata dal rigetto e dall'alienazione, tralasciando purtroppo di collocare l'opera di Mangiamele nell'ambito della vita realmente vissuta dagli emigranti italiani in quel periodo. Un successivo saggio di Lampugniani in parte vi porre rimedio tramite l'analisi di *Ninety-Nine Percent* nel contesto degli stereotipi che nell'Australia degli anni cinquanta si avevano degli immigrati italiani proponendo la tesi che Mangiamele '[has] created an effective filmic language through the appropriation of the dominant prejudicial assimilationist discourse of the time and the construct of Pirandellian humorist situations that are socially disturbing.'[19] Tuccio,[20] facendo riferimento al lavoro teoretico di Gunew e Hage, propone un discorso sull'emarginazione di Mangiamele senza però collocare la sua analisi nel contesto specifico socioculturale. Fa anche riferimento al contributo innovativo di Mangiamele all'evoluzione di una cultura cinematografica australiana ma non specifica come e fino a che punto la poetica visiva e onirica di Mangiamele abbia influenzato alcuni film australiani degli anni settantaå.[21] Mangiamele viene anche menzionato in alcuni studi generici che esaminano l'influenza delle differenze culturali sul cinema australiano. Conomos,[22] ad esempio, considera la sua opera fondamentale per capire le rappresentazioni multiple dell'emigrante non angloceltico nel cinema australiano, anche

se poi non specifica in che modo e fino a che punto, le Castro fa presente che Mangiamele è da ritenersi il 'padre' di 'ethnic, migrant, multicultural or non-English speaking background (NESB) filmmakers' degli anni novanta e del presente e 'a unique figure in our national cinema.'[23] Le interviste a cura di Cutts,[24] Ditessa[25] e Tuccio[26] portano alla luce del materiale molto interessante anche se non prive di qualche raro errore di fatto o di interpretazione — Tuccio, ad esempio, non risulta del tutto precisa nel riportare i motivi per la scelta del tema del cortometraggio *Sapos* (1982).

Per ovvi limiti di tempo e di spazio si propone in questa sede di elaborare un solo aspetto dell'attività di Giorgio Mangiamele – quello della testimonianza cinematografica dell'emigrazione italiana a Melbourne degli anni cinquanta / inizio anni sessanta con particolare riferimento alle due versioni di *The Spag.* Si intende partire dalla base teorica proposta da Hamid Nacify[27] che presenta un discorso sulla rappresentazione cinematografica del significato esistenziale dell'esiliato/emigrante per cui il senso di perdita e di disorientamento provocato dalla transizione dal paese di origine a quello ospitante porta all'interpretazione della diaspora per il tramite di cronotopi chiusi[28] espressi per mezzo di immagini claustrofobi, ristretti nello spazio e nel tempo. Tale interpretazione costituisce una liminarietà di confine tra il vecchio mondo ed il nuovo in cui l'immagine cinematografica diventa spesso l'autobiografia della collettività disporica che si trova in uno stato di continuo flusso. Shohat and Stam, poi, fanno presente che come la narrativa

> films can create . . . 'chronotopes,' materialising time and space, mediating between the historical and the discursive, providing specific environments where historically specific constellations of power are made visible.[29]

E si potrebbe anche opportunamente aggiungere che viene reso visibile anche chi, come l'emigrante, sta al di fuori del potere in quanto 'relative powerlessness generates a constant struggle to create an elusive authentic representation.'[30] Tali proposte si possono collegare al concetto di 'spazio diasporico' elaborato da Homi Bhabha per cui l'emigrante, che transita continuamente sia in senso fisico sia in senso psicologico attraverso i confini del vecchio e del nuovo mondo, si trova ad occupare una terra di frontiera dove il tempo e lo spazio di un passato diverso viene a far parte del tessuto del

futuro con il conseguente scompiglio dei modi abituali del pensiero e dell'azione provocato dalle sfide presentate dalla nuova realtà.

E sono proprio queste sfide della nuova realtà ad ispirare la prima produzione cinematografica di Giorgio Mangiamele. Oltre a *Clay* e *Beyond Reason* (1970) Mangiamele conta al suo attivo sei film, prodotti tra il 1953 ed il 1970 nonché quattro documentari e un cortometraggio (*Sapos*) girati in Nuova Guinea e finanziati dal governo di quel paese prodotti alla fine degli anni settanta / inizio anni ottanta, produzioni che mettono ben in rilievo la bravura e maestria del cineasta. Le prime produzioni — *The Contract* (1953), *Unwanted* (ca 1957 ma purtroppo andato disperso), *The Brothers* (1958), *The Spag* (1961) e *Ninety-Nine Per cent* (1963) — trattano temi che riguardano l'emigrazione italiana in Australia degli anni cinquanta vista in tutta la sua contemporaneità ed immediatezza come parte integrale della condizione esistenziale dell'uomo moderno. Unico cineasta australiano ad occuparsi in quel periodo del fenomeno emigratorio — la prima produzione australiana *They're a weird mob* appare solamente nel 1966 e presenta un'impostazione del tutto diversa caratterizzata da notevole superficialità — Mangiamele riprende attraverso immagini claustrofobi talvolta molto potenti la realtà dell'esperienza italoaustraliana di quel periodo mettendo a fuoco la dislocazione, l'alienazione, la solitudine ed il richiamo del paese d'origine che costituisce l'esperienza dei suoi personaggi emblematici alle prese con la necessità di dover ambientarsi in una società per molti versi poco accogliente e in certi sensi xenofoba.

Il Contratto, di impostazione in parte neorealista, è rimasto incompiuto per carestia di mezzi finanziari in quanto manca la colonna sonora.[31] Il film tratta le difficoltà e la risultante angoscia affrontate da quattro Italiani fatti arrivati in Australia con passaggio assistito e con l'obbligo di dover accettare qualsiasi lavoro assegnato nei primi due anni di permanenza nel paese i quali una volta arrivati trovano che i lavori promessi non esistono perché l'Australia sta attraversando un breve periodo di recessione.[32] Anziché un futuro migliore, la realtà australiana mette i protagonisti nella necessità di dover lottare per la sopravvivenza anche se alla fine sembra che la loro condizione inizi a dare segni di miglioramento grazie all'interessamento dei compaesani, non degli Australiani.

Unwanted (soggetto di Bob Clarke, fotografia e regia di Mangiamele), a giudicare dalle testimonianze coeve, è stato girato in meno di due mesi ed è 'la semplice e dolorosa storia di un immigrato clandestino [John] che sbarca in Australia.'[33] Dopo aver trovato lavoro ed essersi inserito serenamente tra gli altri suoi connazionali conosce una giovane ed avvente australiana (Margaret) e sboccia un tenero idillio. L'idillio comunque è ostacolato dai genitori come pure dal pretendente australiano Bruce, personaggio *ocker* tutto birra e cavalli, il quale, una sera quando è più ubriaco del solito, minaccia i due con una rivoltella involontariamente ferendo Margaret e poi riesce a convincere la polizia che è stato John a sparare il colpo. Quale conseguenza John, la cui scarsa conoscenza dell'inglese non gli consente di difendersi, viene processato, dichiarato colpevole ed espulso dal paese. E' tuttavia un film a lieto fine equivocamente posto tra sogno e realtà. Quando la nave sta per salpare la porta della cabina di John si spalanca all'improvviso ed appare Margaret bella e sorridente pronta ad affrontare al suo fianco le incognite dell'avvenire. In occasione dell'esordio di *Unwanted* Mangiamele aveva dichiarato che

> stiamo cercando di creare un'industria cinematografica locale per le nuove esigenze della televisione australiana che per ora paga prezzi favolosi per scadenti pellicole importate dall'America e dall'Inghilterra sviluppando i talenti dei vecchi e dei Nuovi Australiani.[34]

Battersi per un'industria cinematografica autonoma a scapito del dominio da parte dei distributori americani era diventato per Mangiamele una vera missione.[35]

The Brothers prende in esame come il nuovo ambiente può mettere a dura prova valori tradizionali della cultura di origine, come i protagonisti possono ideare modi assai diversi di cavarsela nel nuovo paese e pone in rilievo critico il gretto materialismo della società australiana. Il fratello maggiore di Peter coglie l'occasione di appropriarsi di soldi appartenenti al datore di lavoro e rischia di finire nei guai. Peter (interpretato da Ettore Siracusa), umile venditore di giornali, nel tentativo di aiutarlo cerca a sua volta di appropriarsi dei soldi vinti da un Australiano ubriaco alle gare ippiche dopo un inseguimento dotato di notevole simbolismo, tentativo che però sfocia nel drammatico confronto sul denaro che anziché rendere le cose più facili 'only makes people worse than they are.' Quale risultato Peter non prende i soldi condannando così il fratello al

carcere.

Ninety-Nine Per cent, unica commedia prodotta da Mangiamele che ricorda in certi sensi l'umorismo pirandelliano, tratta la vicenda di Pino un emigrante italiano vedovo, grasso e basso, il quale decide di risposarsi quando il preside della scuola del figlio lo accusa di non poter badare al ragazzo in modo appropriato. Data la carestia in quel periodo di donne disposte a sposare un Italiano (tema ripreso poi brillantemente in *Bello onesto emigrato in Australia sposerebbe compaesana illibata* di Luigi Zampa), Pino si rivolge ad un'agenzia matrimoniale e viene assicurato dal gestore che ha una probabilità del 99% di trovare una bella bionda. Quando però prende contatto con la donna segnalata dall'agenzia, viene crudelmente deriso, nonostante il suo carattere fondamentalmente simpatico, e non resta che il figlio a consolarlo.

The Spag è stato prodotto in due versioni ed inizia un discorso sulla possibilità di fratellanza tra Australiani ed emigranti di origine non angloceltica, bloccata però dalla presenza di elementi che respingono ed escludono l'emigrante negandogli la possibilità di integrazione in seno alla società australiana tant'è vero che entrambe le versioni concludono con la morte del protagonista, significativamente simbolica di esclusione totale.

Nella prima versione del film il protagonista Giovanni / Johnny, un giovane meccanico italiano emigrato recentemente in Australia, viene sottoposto ad ingiurie e discriminazioni sul posto di lavoro e alla fine muore per salvare un ragazzo australiano, nipotino della padrona di casa (proprio colui che lo aveva a più riprese deriso), che sta per essere investito da un automobilista ubriaco. Per l'emigrante CALD (nel contesto australiano CALD significa 'culturally and linguistically diverse' - culturalmente e linguisticamenbte diverso dal *mainstream* angloceltico), difatti, non c'è né comprensione né accettazione né giustizia, né l'Australia si rivela paese del *fair go*. Gli operai australiani lo deridono perché è emigrante, perché non parla inglese, perché risparmia tutto lo stipendio per comprare 'a great big house' (in realtà ha anche la vecchia madre in Italia da mantenere), perché mangia sempre spaghetti. Anche se Giovanni, nonostante la scarsissima conoscenza dell'inglese, si rivela un operaio molto

bravo tanto che il datore di lavoro lo mette ben presto in una posizione superiore rispetto ai colleghi australiani. Viene, però, licenziato in tronco quando reagisce alle angherie - il colmo avviene quando la gavetta di spaghetti è buttata a terra - di uno degli operai che lo odia in quanto ritiene che Giovanni abbia rubato il suo posto e non è in grado di poter fornire le debite spiegazioni. Difatti un'immagine particolarmente potente del film è la ripresa di Giovanni licenziato che si allontana, figura che in un certo senso ricorda la Gelsomina felliniana di *La Strada,* con i pantaloni corti e rassegnazione senza speranza. Anche se rinuncia in disperazione alle lezioni d'inglese perché troppo difficili, Giovanni è disposto ad integrarsi come può – è obbediente ed osservante sul posto di lavoro, dona una sterlina (nonostante la volontà di risparmio) alla crocerossina che chiede soldi per l'ospedale quando gli operai australiani si rifiutano. Ciononostante i pochissimi Australiani che sembrano disposti a tendere una mano d'aiuto, come la maestra d'inglese, lo fanno in modo superficiale e sbrigativo.

La seconda versione, quella che poi viene proiettata al pubblico, è il racconto dei tentativi del ragazzo Giovannino / Tony, umile venditore di giornali, di racimolare soldi per cercare di aiutare la madre quando il padre muore all'improvviso. La madre vuole tornare in Italia anche se lui non è del tutto convinto della proposta del ritorno in quanto ha stretto amicizia con il giovane operaio australiano John il quale gli insegna l'inglese e con altri del quartiere tra cui il vecchio padrone di casa Mr. James, provetto suonatore di pianoforte, personaggio emblematico dell'australiano colto. La vita di Giovannino comunque è resa assai difficile da tre ragazzi australiani, personaggi tipo tra *ocker* e teppismo, i quali, nonostante i tentativi di John di proteggerlo, lo sottopongono a continue angherie, ingiurie e percosse chiamandolo 'dago kid' e buttando a terra la gavetta con gli spaghetti che la madre gli aveva dato per pranzo in una scena visualmente suggestiva in cui Giovannino sta dividendo gli spaghetti con un cane affamato. Proprio quando arrivano i biglietti per il ritorno in Italia Giovannino, nel tentativo di evadere dai suoi aguzzini, è investito da un automezzo alla guida di un australiano ubriaco e muore.

Secondo Lampugnani questa seconda versione dello *Spag*

> can be read on two levels: on the one hand the mimetic appraisal of the migrant's encounters with persecution, xenophobia or at best an

> apparent and superficial attitude of tolerance and, on the nosographical plane, the dream-like phantasy sequence of acceptance (and remorse) following the protagonist's death which may be identified with a conscious obsessive yearning for fulfillment on the biographical plane.[36]

Ma si tratta veramente di *acceptance*? Sia Giovanni che Tony sono in ultima analisi esclusi definitivamente per mezzo della morte. Il corpo di Giovanni è lasciato solo sul selciato mentre è solo John ad occuparsi del corpo ormai senza vita di Tony. In entrambe le versioni Mangiamele propone la tesi della comune fratellanza tra i popoli uniti da un'umanità universale che accetta tutti nonostante le differenze di razza, di cultura e di lingua – si veda il commento a voce nella scena finale della prima versione dello *Spag:*

> . . . he wasn't a useless man, He had much to live for . . . You call him a dago but he was a simple migrant. A man like you are a man and whom nobody tried to understand or give a helping hand, only because he couldn't speak your own language. Yes, he had much to live for like every human being.

Tale fratellanza è comunque irrealizzabile nella temporalità di inizio anni sessanta a cui fa riferimento il film - non a caso appare a distanza di soli cinque anni l'antitetico *They're a Weird Mob* che riscontra molto successo con il suo proponimento di assimilazione facile ed istantanea. Per Mangiamele l'assimilazione comporta un tragitto difficile e complesso. A Tony (seconda versione) dispiace quando arrivano i biglietti per il ritorno in Italia voluto dalla madre. Sembra ben più disposto ad integrarsi rispetto a Giovanni (prima versione) per il quale inserirsi è impossibile (si veda la scena con la maestra d'inglese) in quanto si sente respinto dagli Australiani che non considerano la sua umanità uguale alla loro, situazione che smentisce il mito della famigerata 'uguaglianza' australiana.

Risulta motivo di perplessità che nel suo saggio Lampugniani non abbia preso in considerazione la prima versione dello *Spag.* Anche se questa prima versione presenta una denuncia ben più articolata nei confronti della società australiana e il suo netto rifiuto di accettare chi è 'diverso' laddove la seconda risulta in un certo senso un po' conciliante e speranzosa, esistono tuttavia dei nessi ben precisi tra le due versioni - ad esempio, nell'impiego dei primi piani (tecnica del resto riscontrabile nelle altre opere cinematografiche di Mangiamele), nelle immagini della temporalità e degli spazi spesso

claustrofobi, nelle barriere fisiche e psicologici che impediscono all'emigrante CALD di far parte della società australiana.

In entrambe le versioni la temporalità viene espressa tramite un forte senso di provvisorietà. Per Giovanni il lavoro è provvisorio – è licenziato con molta facilità – come pure la frequenza del corso di lingua inglese – non pare che ci sia un vero aiuto a superare le difficoltà di apprendimento (anche tenuto presente che Giovanni probabilmente possiede una scolarizzazione minima in italiano) – e la stanzetta presa in affitto sembra transitoria in senso temporale. Anche per Tony il soggiorno australiano è caratterizzato da un senso di transitorietà dal momento che verrà concesso il rimpatrio nonostante il desiderio di Tony di restare in Australia come pure sembra provvisoria la sua attività di venditore di giornali visto le angherie da parte dei tre teppisti. In ultima analisi comunque il senso di provvisorietà viene fortemente marcato dalla gettata a terra degli spaghetti, momento che preannuncia i protagonisti travolti ed uccisi dal furgoncino, personaggi destinati a restare in Australia solo per un periodo molto breve quasi fosse un luogo di transizione verso l'ultimo mistero della vita.

Anche lo spazio liminale (cioè di confine) viene espresso in modo assai simile nelle due versioni. Nell'ambiente chiuso dell'officina gli operai australiani cercano di evitare il più possibile Giovanni il quale è segregato in un angolo nei periodi di riposo – gli sta vicino solo un operaio di origine italiana. La stanzetta in affitto occupata da Giovanni propone forte immagini di claustrofobia e di isolamento, misero e incerto rifugio dalle ostilità articolate dalla padrona di casa, dal ragazzino, dagli operai. Gli unici contatti positivi, peraltro brevissimi, che Giovanni ha con il prossimo sono con la maestra di inglese, la quale assume un atteggiamento piuttosto condiscendente, e con la crocerossina. Pure per la madre nella seconda versione, la quale dopo la morte del marito vuole solo tornare in Italia, gli ambienti sono confinanti e claustrofobi – sempre rinchiusa tra quattro mura senza contatti con gli Australiani. Per Tony vi è in apparenza una dimensione diversa. Lo spazio aperto sugli scalini davanti al portone di casa presenta un elemento positivo in quanto è lì che parla con l'amico John il quale gli impartisce lezioni d'inglese. Tony ha inoltre lo spazio libero delle strade di Carlton dove svolge la sua attività e dove può osservare ed avere dei contatti con gli Australiani.

Questo spazio in apparenza libero è però inquinato dalla presenza dei tre teppisti (*bodgies*) e le minacce, inseguimenti e percosse a cui lo sottopongono come pure da altre barriere che lo separono da una piena partecipazione alla società australiana – le vetrine dei negozi, la grata della finestra dell'abitazione del vecchio signor James, che nonostante i segni di amicizia verso Tony, osserva tuttavia un certo distacco (non lo invita mai ad entrare in casa). Ma forse lo spazio liminale più potente è il cortiletto dell'officina nella prima versione e la strada nella seconda dove vengono gettati a terra gli spaghetti, segno marcatamente simbolico che 'voi qui non avete diritto di appartenenza.'

The Spag è la penultima produzione a tema diasporico di Mangiamene il quale dopo *99 per cent* decide di seguire ben altri pur altrettanto validi orientamenti nel tentativo di affermarsi nel filone *mainstream* del cinema australiano – Scott Murray ritiene che *Beyond Reason* (1970) 'with its sexual and thriller aspects . . . is Mangiamele's most mainstream work.'[37] La tematica della diaspora italoaustraliana (eccezion fatta per *They're a weird mob*) sarà ripresa solo verso la fine degli anni settanta con una nuova ondata di registi italoaustraliani – tra cui Ettore Siracusa il quale era esordito nel cinema collaborando con Mangiamele e Monica Pellizzari la quale all'inizio della sua carriera si era rivolta a Mangiamele per consigli ed aiuti[38] – registri che hanno dato vita ad un corpus ben consistente di cinema italoaustraliano che rientra nell'ambito alternativo della cultura cinematografica australiana e presenta una visione dall'interno dell'esperienza diasporica italoaustraliana come pure una visione dalla periferia della società australiana.[39]

Nonostante il successo di *Clay* al Festival di Cannes, offerte di lavoro in Europa e il riconoscimento da parte del governo del PNG che a fine anni settanta lo invita a girare una serie di film in quel paese ed a formare il personale indigeno dell'unità cinematografica nazionale (il PNG Office of Information), Mangiamele è rimasto persona non grata con le istituzioni australiane del settore (particolarmente Film Victoria[40]) ed è stato poco considerato dalla critica. Sarà in parte perché nella prima produzione cinematografica Mangiamele aveva demolito tanti miti (uguaglianza, tolleranza, *fair play*) a cui facevano capo il senso di identità e l'immagine che in quel

periodo si proponeva dell'Australia del *mainstream*? E' difatti interessante notare che l'interpretazione negativa quanto realistica dell'esperienza migratoria diramata da Mangiamele veniva creata proprio nel periodo in cui gli enti governativi australiani e italiani diramavano una rosea e serrata propaganda delle ottime possibilità offerte dall'Australia. La narrativa diasporica di Mangiamele propone quindi una prospettiva controdiscorsiva che pone in dubbio il costrutto propagandistico dell'Australia come paradiso terrestre e terra promessa e che in pari tempo implicitamente contesta nozioni dominanti di storia e di nazione. Non a caso l'unica opera di Mangiamele a cui fa brevissimo cenno lo studio di O'Reagan sull'*Australian National Cinema*[41] è *Clay*, anche se nel trattare la problematica socialdiasporica nel cinema australiano lo stesso O'Reagan dedica un certo spazio ad altri registi italoaustraliani quali Fabio Cavadini e Monica Pellizzari ignorando del tutto il ruolo pionieristico svolto da Mangiamele.

Un altro fattore determinante di questa emarginazione si riscontra forse in un'osservazione di Hamid Nacify il quale fa presente che

> Diaspora, exile and ethnicity are not steady states; rather, they are fluid processes that under certain circumstances may transform into one another and beyond. There is no direct and predetermined progression from exile to ethnicity, although dominant ideological and economic apparatuses tend to favor an assimilationist trajectory.[42]

Ma nell'emarginazione di Mangiamele vi è anche un terzo fattore da collegare all'ambiente socioculturale dell'Australia della seconda metà del Novecento. Scott Murray ritiene che

> In vibrant film cultures, filmmakers of all ages and cultures work together, the young gaining immeasurably from associating with the experienced and differently orientated. Australia was too ageist, too narrow in its view about what sort of films ought to be made, for there to be space for a sensitive, inventive, deeply-passionate filmmaker like Mangiamele.[43]

Mangiamele, difatti, aveva proposto in Australia un importante panorama modernista paneuropeo e un'impostazione che comprendeva, come fa presente Quentin Turnour, 'allegorical narrative, the Symbolist image and the filmed dream,'[44] impostazioni chiaramente non apprezzate nell'Australia degli anni cinquanta-sessanta e ancora ben poco apprezzate al giorno d'oggi.

E può anche darsi che lo stile cinematografico di Mangiamele sia stato percepito come antagonistico nei confronti della cultura cinematografica del *mainstream* in quanto 'by its artisanal and collective mode of production, its subversion of the conventions of storytelling. . . [accented cinema] critiques the dominant culture . . . [it] is not only a minority cinema but a minor cinema'.[45] Laddove film come *They're a weird mob* e *Looking for Alibrandi* presentano una veduta dall'esterno dell'esperienza diasporica di gruppi non angloceltici, la produzione cinematografica italoaustraliana, e in primo luogo quella di Mangiamele, può considerarsi una testimonianza capillare e significativa proveniente dall'interno di questa esperienza e in quanto tale propone un'impostazione controdiscorsiva agli usi pubblici della storia. Anche se i cineasta 'etnici' non propongono nel contesto australiano agende politiche radicali ben spesso presentano una visione politica di interiorità (*interiority politics*) della società australiana assente in altre sedi (e tanto più nel periodo in cui operava Mangiamele). I film da loro prodotti sono testi ed oggetti culturali con funzione discorsiva in seno alla società e in quanto tali creano uno spazio espressivo per i gruppi minoritari e la loro interazione con il *mainstream* in determinati tempi e luoghi. Si può pertanto ritenere che lo *Spag* ne costituisca un esempio emblematico pionieristico.

Il ruolo di Mangiamele cineasta andrebbe anche collegato alla sua esperienza di vita che presenta un continuo senso di liminarietà e temporalità in quanto egli non solo documenta la diaspora, ma la vive di propria pelle anche dopo aver cessato di trattare tale tematica nel suo cinema. Tra i molti necrologi apparsi dopo la morte vi è quello di Pino Bosi il quale si chiede

> se un giorno qualcuno istituirà un premio cinematografico 'Giorgio Mangiamele.' Se non la *famiglia* dei cinema australiano, forse la collettività italiana . . . ma lo dubito. Le società italo-questo o italo-quello che si costituiscono o ricostituiscono all'estero non hanno una memoria collettiva.[46]

Se dell'esperienza diasporica italoaustraliana rimarrà una memoria collettiva sarà merito anche delle testimonianze uniche create da Giorgio Mangiamele.

Note

[1]Relazione presentata all'International conference on the postwar Italian Diaspora, AM International / Regione Calabria, Bivongi, 17 - 19 novembre 2006.
Sentiti ringraziamenti alla signora Rosemary Mangiamele in particolare, all'Architetto Franco Ferlito, Gino Moliterno, Quentin Turnour, Ettore Siracusa, Robert Garlick, Nigel Buesst, George Dixon, The National Film and Sound Archives (Canberra e Melbourne) e l'Italian Historical Society (Carlton) per aver molto agevolato la ricerca tramite colloqui e consultazione di materiali riguardanti Giorgio Mangiamele.
Si ringrazia inoltre la Faculty of Arts dell'Università of Wollongong per la concessione di un periodo sabbatico da poter dedicare alla presente ricerca.

[2] Colloquio con Franco Ferlito, Roma, 13 gennaio 2006.

[3] Una decina di anni prima *Jedda* era stato portato a Cannes ma non era stato ammesso in competitizione.

[4] Baxter, John. *The Australian Cinema.* Angus and Robertson, Sydney, 1970.

[5] O'Reagan, Tom. *Australian National Cinema*. Routledge, Londra e New York, 1996.

[6] Herd, Nick. *Independent Filmmaking in Australia 1960-1980*, Australian Film and Television School, North Ryde [NSW], 1983.

[7] Stewart, John. *An Encyclopaedia of Australian Film*, Reed Books, Frenchs Forest [NSW], 1984.

[8] Dermody, Susan and Jacka, Elizabeth. *The Screening of Australia, vol 1: Anatomy of a Film Industry*, Currency Press, Sydney, 1987; Dermody, Susan and Jacka, Elizabeth. *The Screening of Australia, vol 2: Anatomy of a National Cinema*, Currency Press, Sydney, 1988.

[9] Moran, Albert and O'Regan, Tom (eds.). *The Australian Screen*, Penguin, Ringwood [Vic], 1989.

[10] Murray, Scott (ed.). *Australian Cinema*, Allen & Unwin in association with the Australian Film Commission, St Leonards [NSW], 1994.

[11] Turner, Graeme. *Making It National: Nationalism and Australian Popular Culture*, Allen & Unwin Sydney, (1994).

[12] Stratton, Jon. *Race Daze: Australia in Identity Crisis*, Pluto Press, Annandale [NSW], 1998.

[13] Collins, Felicity and Davis, Therese. *Australian Cinema After Mabo*, Cambridge University Press, Cambridge / Port Melbourne, c2004.

[14] Verhoeven, Deb (ed.). *Twin peeks: Australian and New Zealand feature films,* Damned, Melbourne, 1999.

[15] In Turner, *op. cit.,* p.126.

[16] Comunicazione di posta elettronica della signora Rosemary Mangiamele, 11 settembre 2006.

[17] Comunicazione di posta elettronica della signora Rosemary Mangiamele, 11 settembre 2006.

[18] Lampugnani, Raffaele. 'Envisioning the Italian Migrant Experience Down Under: Giorgio Mangiamele, Poet of the Image,' *Italian Historical Society Journal,* 10:1 (gennaio-giugno 2002), pp. 16-24; e Lampugnani, Raffaele. 'Depicting the Italo-Australian migrant experience Down Under: Images of estrangement in the cinema of Giorgio Mangiamele' in Rita Wilson and Susanna Scarparo (a cura di), *Studi d'Italianistica nell'Africa australe / Italian Studies in Southern Africa,* Special issue – Representing Italian diasporas in Australia: new Perspectives, Vol. 18, No. 1 (2005), pp. 52-66.

[19] Lampugnani, Raffaele. 'Comedy and Humour, Stereotypes and the Italian Migrant in Mangiamele's Ninety Nine Percent', *Fulgor*, 3 (1), dicembre 2006, pp.11-24.

[20] Tuccio, Silvana. 'Giorgio Mangiamele: l'autore in/visibile' in Silvana Tuccio (ed.), *Sguardi australiani. Idee, immaginari e cinema degli antipodi,* Le Mani, Genova, 2005, pp. 99-109.

[21] Tuccio, *op. cit.,* pp. 107, 108.

[22] Conomos, John. 'Cultural Difference and Ethnicity in Australian Cinema,' *Cinema Papers,* 90, 1992, p.12.

[23] Castro, Alex. 'A Profile of Giorgio Mangiamele,' *Senses of Cinema* 4 (marzo 2000), pp.1,3.

[24] Cutts, Graeme. 'Giorgio Mangiamele.' *Cinema Papers,* 90, 1992, p17.

[25] Ditessa, Rob. 'Mangiamele's last interview,' *Italy Down Under,* 6, 2001, p.80.

[26] Tuccio, Silvana. 'Cinema agli antipodi. Conversazione con Claudia Mangiamele' in Silvana Tuccio (ed.), *Sguardi australiani. Idee, immaginari e cinema degli antipodi,* Le Mani, Genova, 2005, pp. 174-186.

[27] Nacify, Hamid. *Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking.* Princeton University Press, Princeton, 2001.

[28] Secondo Bakhtin il cronotopo costituisce la matrice dove si incontrano le sequenze principali del tempo e dello spazio di un'opera artistica - cioè dove si creano i dialoghi, gli incontri, gli avvenimenti, dove vengono rivelate le idee e le passioni dei protagonisti. La teoria bakhtiniana del cronotopo si basa sull'idea che le dimensioni spaziali e temporali sono inseprabali nell'ambito dell'opera letteraria quanto lo sono nell'ambito della teoria della relatività di Einstein.

[29] Shohat, Ella and Stam, Robert. 'Introduction' in E. Shohat and R. Stam (a cura di) *Multicultutalism, Postcoloniality and Transnational Media,* Rutgers University Press, New Brunswick, 2003, p. 10.

[30] Ibid.

[31] Le origini delle colonne sonore che si trovano in alcune copie di *Il Contratto* risultano alquanto imprecisabili. La signora Rosemary Mangiamele (comunicazioni di posta elettronica del 17 settembre 2006 e del 12 febbraio 2007) ha reso noto che una colonna sonora fu inserita quanto il film venne proiettato alla retrospettiva organizzata dall'ACMI (Australian Centre for the Moving Image) dopo la morte di Mangiamele nel 2001 – 'There was no soundtrack on the [copy of the] film for the screening, and I asked Virgilio Marciano to compile an audio tape of Italian music which accompanied the screening of the film, so the audience was not sitting in silence for the 93 minutes.' Comunque nella copia riperibile presso l'archivio NFSA di Canberra si riscontra una colonna sonora parziale costitutia da Mangiamele che canta canzoni d'epoca e recita brani dell'*Inferno* di Dante. Secondo Quentin Turnour 'what we can hear was no more than a guide track, rather than a final attempt. I can image that having some sort of sound - any sort - on the print may also reflect a trial printing with film sound in local labs - another hurdle he couldn't overcome in that time and place and that this was partly due to the fact that at the time Australian post-dubbing facilities were not up to Italian studio standards' (Comunicazione di posta elettronica della signora Rosemary Mangiamele, 12 febbraio 2007).

[32] Si veda Castles, Stephen e Vasta, Ellie. 'L'emigrazione italiana in Australia' in Stephen Castles - Caroline Alcorso - Gaetano Rando - Ellie Vasta (a cura di), *Italo-australiani La popolazione di origine italiana in Australia.* Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 1992, p. 105.

[33]'L'Indesiderato,' *La Rivista italiana,* Melbourne, 20 maggio 1957 — manca il numero della pagina sulla fotocopia.

[34] *La Rivista italiana,* 20 maggio 1957.

[35] Comunicazione di posta elettronica della signora Rosemary Mangiamele, 11 settembre 2006.

[36] Lampugnani, 'Depicting the Italo-Australian migrant experience Down Under,' p. 59.

[37] Murray, Scott. 'Giorgio Mangiamele – Passionate Filmmaker,' *The Age,* 22 May, 2001.

[38] Comunicazione di posta elettronica della signora Rosemary Mangiamele, 17 settembre 2006.

[39] Si veda Rando, Gaetano. *Emigrazione e letteratura Il caso italoaustraliano*. Luigi Pellegrini Editore, Cosenza, 2004, pp. 206-226; e Rando, Gaetano. 'Mezzo secolo di cinema italoaustraliano: una prima retrospettiva,' *Altreitalie,* 30 (gennaio-giugno 2005), pp. 160-166.

[40] Si veda il programma *Vox Populi* trasmesso dall'SBS TV il 7 agosto 1994.

[41] O'Reagan, *op. cit.*

[42] Nacify, *op. cit.,* p. 17.

[43] Murray, *op. cit.*

[44] Turnour, Quentin. 'Giorgio,' *Senses of Cinema* 14 (June 2001), p.4.

[45] Nacify, *op. cit.,* p. 26.

[46] Bosi, Pino. 'Giorgio Mangiamele,' saggio inedito, 2001. Mangiamele Family Archive.