



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
Main Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2018

Emigrazione, maternità ed emancipazione ne Il valore della donna è il suo silenzio

Lento, Mattia

Abstract: This paper aims at analyzing Gertrud Pinkus's docu-fiction *Il valore della donna è il suo silenzio* (1980), a Swiss and German coproduction, its genesis, and its circulation amongst Italian migrant women in Switzerland. Pinkus's film is one of the few works of the twentieth century that deals with Italian emigration from a gendered perspective. It tells the story of a woman who emigrates from the South of Italy to the city of Frankfurt. The analysis of the film focuses on the family life of the female protagonist and her motherhood; the analysis of its circulation builds on the political aspect of its reception. The author supports this analysis with a methodology taken from so-called new film history, with an historical contextualization and reference to gender studies.

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-165834>

Journal Article

Published Version



The following work is licensed under a Creative Commons: Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported (CC BY-NC-ND 3.0) License.

Originally published at:

Lento, Mattia (2018). *Emigrazione, maternità ed emancipazione ne Il valore della donna è il suo silenzio*. GSI: Gender, Sexuality, Italy, (5):56-79.



<http://www.gendersexualityitaly.com>

g/s/i is an annual peer-reviewed journal which publishes research on gendered identities and the ways they intersect with and produce Italian politics, culture, and society by way of a variety of cultural productions, discourses, and practices spanning historical, social, and geopolitical boundaries.

Title: Emigrazione, maternità ed emancipazione ne *Il valore della donna è il suo silenzio*

Journal Issue: gender/sexuality/italy, 5 (2018)

Author: Mattia Lento

Publication date: August 2018

Publication info: gender/sexuality/italy, “Themed Section”

Permalink: <http://www.gendersexualityitaly.com/4-emigrazione-maternita-ed-emancipazione-ne-il-valore-della-donna-e-il-suo-silenzio/>

Author Bio: Mattia Lento is Advanced Postdoc Mobility Fellow at the Swiss National Science Foundation (SNSF) and Visiting Researcher at the University of Lausanne. He holds a double PhD in Film Studies from the University of Zurich and the University of Milan. His main research interests include the relationship between Italian diaspora and international cinema. He has published academic articles and book chapters in English, German and Italian. His PhD thesis was published in 2017 by ETS. He has taught courses on film experience, film acting, and transnational cinema at the Universities of Zurich, Westminster, Innsbruck and Lausanne. He works also as a freelance journalist and film critic for the Italian Swiss Radio (RSI/SRG-SSR) and for the journal *filmexplorer.ch*.

Abstract: This paper aims at analyzing Gertrud Pinkus’s docu-fiction *Il valore della donna è il suo silenzio* (1980), a Swiss and German coproduction, its genesis, and its circulation amongst Italian migrant women in Switzerland. Pinkus’s film is one of the few works of the twentieth century that deals with Italian emigration from a gendered perspective. It tells the story of a woman who emigrates from the South of Italy to the city of Frankfurt. The analysis of the film focuses on the family life of the female protagonist and her motherhood; the analysis of its circulation builds on the political aspect of its reception. The author supports this analysis with a methodology taken from so-called new film history, with an historical contextualization and reference to gender studies.

Keywords: Italian diaspora, Swiss cinema, film audience, intersectionality, women history.

Copyright information

g/s/i is published online and is an open-access journal. All content, including multimedia files, is freely available without charge to the user or his/her institution and is published according to the Creative Commons License, which does not allow commercial use of published work or its manipulation in derivative forms. Content can be downloaded and cited as specified by the author/s. **However, the Editorial Board recommends providing the link to the article (not sharing the PDF) so that the author/s can receive credit for each access to his/her work, which is only published online.**



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/)

Emigrazione, maternità ed emancipazione ne *Il valore della donna è il suo silenzio*¹

MATTIA LENTO

Introduzione

Un primo piano di una donna con la testa appoggiata a un tavolo, interni domestici, poveri e spogli, scene di famiglia, fotografie di lunghi corridoi anonimi e di una donna in un letto d'ospedale. Queste immagini fisse sono accompagnate da un commento:

Nel quartiere dove abito vivono anche tanti stranieri. Se vedo le donne facendo la spesa, rimango colpita dalla loro allegria. Scambiamo quattro chiacchiere, ma subito dopo si ritirano dietro le loro tendine ed io dietro le mie. Finché un giorno un vicino di casa, un italiano del sud, mi ha pregato di trovare un orfanotrofio per i suoi figli, perché sua moglie era stata ricoverata in una clinica psichiatrica. Le continue depressioni l'avevano portata ad ingoiare pastiglie ed a bere alcool. Le conseguenze per la salute sono gravissime. Ne sono rimasta completamente stupita, con un peso di cuore. Avevo conosciuto questa donna senza conoscerla veramente. Le nostre tendine ci avevano divise più di tutte le frontiere. E per questo decisi di prendere la cinepresa ed il registratore e di andare per la città a scrutare dietro le tendine di queste donne.

Comincia così *Il valore della donna è il suo silenzio*, diretto da Gertrud Pinkus nel 1981, uno dei molti film che hanno saputo raccontare l'emigrazione italiana del secondo dopoguerra, uno dei pochi a farlo in una prospettiva fortemente di genere.² A parlare, in italiano e non nella sua lingua materna, è Gertrud Pinkus, regista della svizzera tedesca, che apre il suo documentario con una dichiarazione di poetica cinematografica.³ Il cinema è infatti, per la regista, non soltanto un mezzo espressivo, ma soprattutto un'occasione di incontro, di apertura, una possibilità di relazione intersoggettiva e interculturale. L'opera in questione racconta in maniera inusuale la storia di una donna del sud d'Italia, emigrata con il marito a Francoforte. Insolita perché se da una parte sentiamo la voce della protagonista, il profluvio di parole che fanno procedere la narrazione, dall'altra ciò che vediamo corrisponde a una ricostruzione, a una messa in scena del racconto stesso, operata dalla regista con attrici e attori presi dalla strada. La presenza così forte della voce della protagonista fa sì che il film contraddica il suo stesso titolo, il quale è tratto da un proverbio meridionale, retaggio di una cultura patriarcale, citato dalla stessa protagonista a inizio film.⁴

¹ Le ricerche condotte per la stesura di questo saggio sono state finanziate dal Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica attraverso il programma Advanced Postdoc Mobility.

² Il film è frutto di una coproduzione svizzera e tedesca, proiettato per la prima volta nell'ottobre del 1980. La versione originale è una pellicola 16mm in bianco e nero e a colori. Nel nostro studio faremo riferimento a una copia in DVD, conservata al Seminar für Filmwissenschaft dell'Università di Zurigo, ricavata da un passaggio televisivo del film. Il film è stato riproposto nel 2015 alle giornate di Soletta (Solothurner Filmtage), il festival del cinema svizzero. Sul rapporto tra cinema svizzero e migrazione italiana ci permettiamo di rimandare a Mattia Lento, "Les années Schwarzenbach—Italienische Migranten im Schweizer Film," *Cinema Jahrbuch*, 57 (2012): 146–158. Sul rapporto tra cinema internazionale ed emigrazione italiana la bibliografia è più nutrita, soprattutto per quanto riguarda il cinema di Hollywood. Per una bibliografia introduttiva rimandiamo almeno a Peter Bondanella, "Gli italoamericani e il cinema" in *Storia del cinema mondiale. II. Gli Stati Uniti*, a cura di Gian Piero Brunetta (Torino: Einaudi, 1999): 911–938. Segnaliamo inoltre Giorgio Bertellini, *Italy in Early American Cinema. Race, Landscape, and the Picturesque* (Bloomington: Indiana University Press, 2009).

³ Sul rapporto tra cinema e donne svizzere rimandiamo a Brigitte Blöchlinger (a cura di), *Cut: Film- und Videomacherinnen Schweiz von den Anfängen bis 1994: Eine Bestandsaufnahme* (Basilea: Stroemfeld, 1995).

⁴ Il proverbio citato nella sua forma completa è il seguente: "il valore di una ragazza è la sua bellezza, il valore di una donna è il suo silenzio."

Il *valore della donna è il suo silenzio* è un film femminista, fortemente militante, e, inoltre, dal carattere implicitamente metodologico, in quanto invita la spettatrice e lo spettatore a considerare i rapporti di genere in relazione ad altre varianti, quali la cittadinanza e l'appartenenza di classe. A partire dall'analisi di questo testo filmico, delle sue peculiarità, e dalla testimonianza diretta di Anna Monferdin, emigrata italiana, coautrice del soggetto del documentario e testimone oculare del contesto in cui il documentario stesso ha preso forma, il nostro contributo intende far emergere alcune questioni di genere che hanno caratterizzato l'emigrazione italiana in Europa nel secondo dopoguerra, con particolare attenzione ai temi del concepimento e della genitorialità.

Il film in questione, attraverso la testimonianza diretta da parte della sua protagonista, è una fonte preziosa che ci permette da una parte di avere accesso alla dimensione soggettiva, persino intima dell'esperienza del concepimento e della maternità in una situazione di emigrazione e, attraverso la traduzione e reinterpretazione filmica di questa stessa esperienza, fortemente connotata ideologicamente, di toccare alcune delle questioni che hanno interessato il dibattito relativo all'emigrazione femminile in ambito femminista e in quello della ricerca storica. Nel contempo, la testimonianza di Anna Monferdin, donna coinvolta nella stessa situazione di emigrazione ma di estrazione sociale e culturale differente rispetto alla protagonista, ci consente di fare luce sulle condizioni da cui ha preso avvio il progetto documentaristico e ci offre uno sguardo più d'insieme, certo anch'esso soggettivo e mediato dalla memoria, sulla situazione emigratoria delle donne in Germania tra anni Settanta e Ottanta, soprattutto in riferimento al rapporto tra maternità ed autodeterminazione.

Lo studio attento delle emigrazioni femminili è, in ambito scientifico, una pratica relativamente recente, che in poco tempo ha però dato dei risultati notevoli in termini quantitativi e qualitativi. Le ricerche sull'emigrazione italiana femminile, svolte soprattutto da studiose, a volte anche con origini migratorie alle spalle, hanno ribaltato alcuni degli stereotipi che caratterizzavano il dibattito fino a qualche anno fa in diversi contesti. Proprio in riferimento a questi stereotipi, Paolo Barcella ha scritto:

La narrativa, la documentaristica e la saggistica tendono a rappresentare le migrazioni italiane [...] attraverso stereotipi di genere: sarebbero emigrati soprattutto i maschi [...]. Le donne, invece, avrebbero atteso le decisioni dei mariti, ricongiungendosi a loro, oppure riaccogliendoli quando rientrassero.⁵

Al contrario, le nuove ricerche hanno fatto emergere, in più contesti e in diversi momenti storici, il protagonismo femminile in tema di mobilità.⁶ Nonostante questo grande fermento, rimangono ancora alcune zone d'ombra e il tema della maternità in ambito emigratorio, nonostante alcuni studi degni di nota, rimane in parte ancora da esplorare.⁷

⁵ Paolo Barcella, "Lo immaginai come paese da sogno. La Svizzera delle italiane tra lavoro e nuove libertà," in *Migrazioni femminili attraverso le Alpi. Lavoro, famiglia, trasformazioni culturali nel secondo dopoguerra*, a cura di Anna Badino e Silvia Inaudi (Milano: Franco Angeli, 2013), 101. Lo studioso fa riferimento alla Svizzera, uno dei due paesi presi in esame dal presente studio, anche se vale per altri contesti emigratori. Il film della Pinkus non ribalta del tutto questo stereotipo ma ha il merito di assumere il punto di vista femminile.

⁶ Per un esame degli studi sulle emigrazioni di genere rimandiamo a Maddalena Tirabassi, "Trent'anni di studi sulle migrazioni di genere in Italia: Un bilancio storiografico," in *Lontane da casa: Donne italiane e diaspora globale dall'inizio del Novecento a oggi*, a cura di Stefano Luconi e Mario Varricchio (Torino: Accademia University Press, 2015), <http://books.openedition.org/aaccademia/881?lang=it>. Web. Consultato il 30 luglio 2018.

⁷ Tra le eccezioni ricordiamo per ora Loretta Baldassare e Donna Gabaccia (a cura di), *Intimacy and Italian Migration: Gender and Domestic Lives in Mobile World* (New York: Fordham University Press, 2010), che notoriamente studia il rapporto tra nazione, identità italiana e sfera privata in diversi contesti nazionali.

Attraverso l'analisi approfondita di alcuni documenti d'archivio, inoltre, il nostro studio intende fare luce sulla circolazione e ricezione del film tra le comunità italiane all'estero all'inizio degli anni Ottanta, in particolare tra quelle residenti in Svizzera. Questo ci permette di allargare ulteriormente il discorso e di far emergere il valore del film al di là della sua mera dimensione testuale. In questo modo sarà possibile, spostandoci nel contesto svizzero, in un'ottica transnazionale quindi, far emergere ulteriormente il protagonismo femminile nell'ambito dell'emigrazione italiana del secondo dopoguerra.

Attraverso l'analisi della circolazione e ricezione del film, ci rifaremo alle indicazioni della *new film history*, un paradigma metodologico, affermatosi sul finire degli anni Ottanta nell'ambito degli studi cinematografici, che mette in relazione la storia del cinema con altre discipline che, nel nostro caso, sono la storia sociale e, in parte, la storia politica. Operare nell'ambito della *new film history* vuol dire quindi considerare la "vita" del film, in relazione a uno o più contesti storici e sociali. In altre parole, significa considerare la storia del cinema come lo studio del rapporto ricco, complesso, poliedrico che la settima arte ha intrattenuto con numerosi aspetti della società in un determinato momento storico.⁸ Il nostro lavoro si avvale di una metodologia ibrida che, oltre a rifarsi alla tradizione della *new film history* e della storia orale, intende avvalersi di alcune suggestioni provenienti dagli studi di genere.⁹ In particolare, il nostro contributo si propone di confrontare il racconto della protagonista, la sua rappresentazione filmica, i contesti di produzione e di circolazione del film con alcuni motivi del dibattito storico relativo al ruolo delle donne in emigrazione. Abbiamo l'intenzione, inoltre, di sottolineare una certa vicinanza del film con alcune indicazioni metodologiche provenienti dall'area interdisciplinare degli studi intersezionali che, tra le altre cose, offrono chiavi di lettura per verificare la mutevolezza dei rapporti di genere, della discriminazione e dell'esclusione con il variare dei contesti in cui sono situati.¹⁰

Il film *Il valore della donna è il suo silenzio* è insieme oggetto di analisi e fonte da cui far emergere alcuni frammenti di una storia delle donne italiane emigrate nel secondo dopoguerra. Inoltre, è un'occasione per verificare orientamenti teorico-metodologici emersi negli ultimi anni nell'ambito degli studi di genere.

Un'estetica della relazione: spunti per un'analisi filmica

Nella prima fotografia (Fig. 1), ritrovata nell'archivio di Zurigo della Cinémathèque Suisse tra i paratesti dell'epoca destinati alla stampa, la regista e l'attrice protagonista del film sono immortalate durante una pausa delle riprese. Lo sguardo d'intesa delle due donne ci riporta alla dichiarazione

⁸ L'*Oxford Dictionary of Film Studies* definisce la *new film history* come "an empirical, source-based approach to film history that takes into account questions of medium specificity as well as varied context of production and reception. Previous approaches include the biographical and aesthetic focus [...] and the sociological perspective [...]. In contrast, a more rigorous approach to film history was adopted within film studies from the mid to late 1980s." *Oxford Dictionary of Film Studies*, a cura di Annette Kuhn and Guy Westwell (Oxford: Oxford University Press, 2012), 284. Su tale orientamento metodologico rimandiamo anche a Thomas Elsaesser, "The New Film History," *Sight and Sound* 55, no. 4 (1986): 246–251.

⁹ Sul rapporto tra storia orale e storia del cinema rimandiamo a Kathleen La Penta e Jacqueline Reich, "Storia orale come metodologia: proposte, problematiche e prognosi," *Arabeschi on-line (Smarginature)*, no. 10 (2017), <http://www.arabeschi.it/introduzione-a-vaghe-stelle-attrici-delnel-cinema-italiano/> Web. Consultato il 30 luglio 2018.

¹⁰ Attraverso il nostro contributo non intendiamo tanto addentrarci nel vasto dibattito degli studi intersezionali, quanto piuttosto far emergere la prospettiva implicitamente intersezionale di Gertrud Pinkus che, attraverso il suo film, è riuscita a mettere in rilievo la relazione tra i rapporti di genere e il fenomeno emigratorio. Sul tema del variare dei rapporti di genere in relazione alla situazione sociale rimandiamo in particolare a Mary Romero, *Introducing Intersectionality* (Cambridge-Medford: Polity Press, 2018), 1-7.

iniziale della Pinkus, in cui il desiderio di relazione intersoggettivo si trasforma in prassi cinematografica.¹¹



Fig. 1: Cinémathèque suisse, archivio di Zurigo, fotografia di scena che ritrae, dalla sinistra verso destra, Gertrud Pinkus e Maria Tucci La Gamba, l'attrice protagonista del film. Per gentile concessione di Gertrud Pinkus.

Maria Tucci la Gamba, anch'essa emigrata in Germania, è l'attrice non professionista che interpreta Maria Magnone – nome di fantasia della protagonista – ma gli eventi narrati non sono per lei autobiografici. Maria, donna lucana e madre di quattro figli, vuole rimanere anonima, non vuole essere ripresa: il rischio di comprometersi per lei è troppo alto, soprattutto agli occhi del marito e degli affetti che le sono rimasti in Italia. Gertrud Pinkus può quindi registrare soltanto tramite un microfono il suo profluvio di parole e mettere in scena, come in una docufiction, la doppia subalternità di emigrante e di donna che caratterizza la protagonista del suo film.

La messa in scena della Pinkus non si distanzia molto dal racconto di Maria Magnone ma l'impronta autoriale della regista non è certo da sottovalutare. Come prima cosa la dichiarazione d'apertura della regista trasforma il suo stesso film in un ritratto non solo individuale ma collettivo dell'emigrazione femminile italiana. Non bisogna poi sottovalutare le scelte di montaggio operate dalla regista sul racconto di Maria, che plasmano l'autonarrazione della protagonista. Anche alcuni dettagli della messa in scena hanno lo scopo di rafforzare o commentare visivamente alcuni passaggi del racconto. In generale, il film della Pinkus assume un carattere femminista militante e, in un certo senso, anche implicitamente metodologico: *Il valore della donna è il suo silenzio* invita a osservare i rapporti tra discriminazione di genere, condizione migrante e appartenenza di classe.

Dopo la dichiarazione d'intenti della regista, che abbiamo citato in apertura, il film apre con la voce di Maria e una panoramica che ritrae Francoforte con i suoi grattacieli. Dopodiché allo spettatore è dato di vedere la situazione in cui avviene l'incontro tra le due donne: un'inquadratura fissa di un interno domestico riprende infatti il microfono, il registratore e le mani di Maria che offrono un caffè alla regista. Ciò che noi sentiamo e vediamo lungo tutto il film è quindi una messa in scena di un incontro reale, di una lunga chiacchierata, insomma di una relazione.

¹¹ L'archivio zurighese della cinémathèque suisse conserva molti documenti dedicati al film. Oltre alle fotografie di scena sono raccolte altre tipologie di paratesti e una rassegna stampa del film. Ringrazio Seraina Winzeler e il personale dell'archivio per avermi messo a disposizione i materiali che si trovano nella Dokumentationsstelle Zürich, fondo CH CS CSZ 011, fondo Gertrud Pinkus, film dossier 13036. D'ora in avanti faremo riferimento a tali documenti con la seguente abbreviazione CS - *Il valore della donna*.

Il racconto della donna comincia nel suo paese natale, in Basilicata, dove Maria vive a stretto contatto con i suoi familiari e altre donne del villaggio. Il padre di Maria è emigrato a Torino e torna soltanto sporadicamente in paese. È un genitore oppressivo che non concede allo spasimante Giacomo, altro nome di fantasia, di sposare la figlia. Giacomo è infatti emigrato in Germania e il padre di Maria non vuole che lui porti lontano la figlia. Maria fugge allora di casa, compie un atto di insubordinazione, ovvero quella che in dialetto siciliano si chiama *fuitina*, una fuga d'amore che mette la sua famiglia di fronte al fatto compiuto, di fronte al fatto che Maria, dopo aver perso la verginità, non può che sposare Giacomo. Maria si rifugia dalla cugina, rompe i rapporti con la sua famiglia e rimane quasi subito incinta, dopodiché il 27 novembre 1967, prima di partorire, si trasferisce in Germania.¹²

In questo primo segmento narrativo emerge il tema dell'*Heimat*, ovvero del legame della protagonista con il suo contesto d'origine, messo in rilievo dalla regista, che dedica molto spazio alla vita di Maria prima dell'esperienza migratoria e gira delle scene in un piccolo paese anonimo della Basilicata. Lungo tutto il film, Maria esprime il suo sentimento di sradicamento e di nostalgia. In Germania, la donna è infatti lontana dagli affetti, da una rete di relazioni molto profonde con altre donne e si ritrova catapultata in un contesto urbano per lei ostile e alienante. Nonostante tutto, però, il racconto di Maria e il film di Pinkus non ci propongono un'idea romantica di *Heimat*. Nella famiglia e nella comunità di origine della donna sono infatti in vigore le leggi non scritte del patriarcato che non permettono la piena realizzazione di sé. Per questo motivo, nella nostalgia di Maria, lo spettatore fatica a ritrovare aspetti consolatori e percepisce al contrario soltanto la sofferenza della protagonista.¹³

Dopo aver presentato attori e attrici chiamati a mettere in scena il racconto, inizia la parte dedicata all'esperienza di emigrazione di Maria. I titoli di testa si sovrappongono all'immagine della donna che, dal finestrino del treno, osserva il paesaggio urbano scorrere di fronte al suo sguardo. Davanti a lei, forse per la prima volta nella sua vita, la modernità urbana: un ponte in ferro, tralicci dell'alta tensione, grattacieli, depositi dei treni e, infine, la stazione di Francoforte. La donna è catapultata in un'altra dimensione rispetto a quella del suo villaggio e ad accoglierla in stazione non c'è Giacomo, in ritardo perché impegnato in fabbrica, ma la nebbia e la lingua tedesca che risuona dall'altoparlante. Nella messa in scena del film, l'esperienza migratoria diventa come un rito di passaggio, il superamento di una soglia, che catapultava la protagonista in una dimensione completamente nuova.

All'arrivo di Giacomo in stazione, la coppia si reca nella stanza in cui l'uomo è alloggiato, che si rivela piccola, stretta e inospitale. Il tema della casa è centrale in tutto il film: le situazioni abitative si susseguono, migliorano con il passare del tempo, ma la casa rimane sempre una prigione per Maria, il luogo dell'alienazione, della solitudine e dell'oppressione di genere. Il racconto di Maria torna spesso sul tema della casa e la messa in scena rafforza questo motivo, che ci riporta indirettamente alle pionieristiche riflessioni di Bourdieu, dedicate al rapporto tra lo spazio domestico e i rapporti di genere,¹⁴ e più in generale alla decostruzione del concetto di *home* operata dalla critica femminista in diversi interventi.¹⁵ In questi lavori, l'immagine idealizzata della vita domestica e familiare come luogo protetto, contesto in cui vivere in autonomia e trovare piena realizzazione di

¹² Sul tema della *fuitina*, della cultura amorosa e della genitorialità rimandiamo a Nella Ginatempo, *Donne al confine. Identità e corsi di vita femminili* (Milano: Franco Angeli, 1994).

¹³ Su questo tema ci permettiamo di rimandare a Mattia Lento, "The Italian Diaspora and the Impossibility of Home in Swiss Cinema," *Cinema Jahrbuch*, 2 (2017): 276-290.

¹⁴ Pierre Bourdieu, "The Berber House or the World Reversed," *Social Science Information*, no. 9 (1970): 151-170.

¹⁵ Come ha dichiarato David Morley, "the idealised image of domesticity and familial life remains an enormously powerful discourse" in Id., *Home Territories. Media, Mobility and Identity* (London-New York: Routledge, 2000): 56. Rimandiamo a questo testo per una bibliografia introduttiva sul tema.

sé, assai popolare nella cultura occidentale, lascia spazio a immagini più problematiche e conflittuali, più cupe, talora persino tragiche della casa. Nello spazio domestico sono sempre rintracciabili –talora addirittura nella conformazione fisica degli ambienti, come nel caso della casa berbera analizzata da Bordieu –configurazioni dei rapporti di genere e delle dinamiche di potere all'interno della famiglia. Per la teoria femminista, gli spazi domestici possono diventare dei “sites of egocentric, strategic and instrumental calculation as well as sites of usually exploitative exchange of services, labour, cash and sex, not to mention, frequently, sites of coercion and violence” e allontanarsi dall'immagine quasi sacrale conferitagli dalla cultura occidentale.¹⁶

La totale dipendenza dal marito, la solitudine, le insormontabili barriere linguistiche e culturali, la difficoltà di crescere quattro figli conducono Maria Magnone sulla strada dell'alienazione e della sofferenza psicologica. Il graduale miglioramento delle condizioni economiche e l'accesso a beni di consumo non strettamente necessari non aiutano a migliorare significativamente la sua situazione, ma soltanto a mascherare la sua sofferenza. Nella vita della donna c'è però spazio anche per esperienze positive al di fuori delle quattro mura domestiche. Dopo aver dato alla luce il quarto figlio, Maria decide, di comune accordo con il marito, di cercare un lavoro per aumentare le entrate familiari. Per lei si aprono allora le porte della fabbrica, della catena di montaggio e del lavoro a cottimo. Le difficoltà all'inizio sono notevoli ma poi Maria riesce a farsi rispettare, a far valere i suoi diritti nel momento in cui si accorge di una decurtazione indebita del salario e soprattutto a fare amicizia. L'amica in questione è un'operaia turca con cui fatica inizialmente a comunicare, ma che diventa nel tempo, stando alle sue parole, “peggio di una sorella.” È nella relazione solidale e autentica con un'altra donna, quindi, che Maria sembra realizzarsi e trovare scampoli di felicità anche se, come lei stessa ammette, questo rapporto è destinato a rimanere confinato al contesto lavorativo. Gli impegni familiari sono, per entrambe le lavoratrici, troppo gravosi da non permettere loro di vivere l'amicizia in altri contesti.

Il valore della donna, sembra dirci la storia di Maria, non è più il suo silenzio, la sua abnegazione, la sua rassegnazione ma, per dirla come Luce Irigaray, *Être deux*, essere due.¹⁷ Nel film di Gertrud Pinkus l'essere due si realizza non tanto nella coppia eterosessuale o nel rapporto materno, bensì nella relazione con un'altra donna: nell'incontro con la regista, aperta e disponibile ad ascoltarla, Maria riesce a trovare uno spazio terapeutico che l'aiuta ad aumentare la consapevolezza di sé; nell'amicizia con la collega turca trova invece un rapporto profondo, di sorellanza, che l'aiuta ad affrontare l'alienazione quotidiana. L'essere due è quindi uno dei temi forti de *Il valore della donna è il suo silenzio*, ma può essere riferito anche alla fase progettuale e a quella produttiva del film. Siamo infatti di fronte a uno di quei casi nella storia del cinema in cui il film prende forma grazie a relazioni di reciproco sostegno tra donne. Un aspetto fino a poco tempo fa negletto dalla ricerca, che è entrato soltanto da poco nell'agenda degli studi cinematografici di stampo femminista, rivelando sconosciute sinergie professionali al femminile lungo tutta la storia del cinema.¹⁸

¹⁶ Nancy Fraser, “What’s critical about critical theory,” in *Feminism as Critique. Essays on the Politics of Gender in Late-Capitalist Society*, a cura di Seyla Benhabib, Drucilla Cornell (Cambridge: Polity Press, 1987): 37.

¹⁷ Luce Irigaray, *Essere due* (Torino: Bollati Boringhieri, 1994).

¹⁸ Nel suo studio Luce Irigaray si occupa soprattutto di relazioni tra uomo e donna. In questo articolo facciamo però riferimento a una nuova lettura del testo operata da parte del gruppo femminista di studi cinematografico FAScInA, che ha proposto di utilizzare il termine per analizzare le relazioni di reciproco sostegno tra donne nel cinema. Questa proposta ha fornito lo spunto per i lavori di una conferenza, i cui atti sono stati pubblicati in *Essere (almeno) due. Donne nel cinema italiano*. Per un rapporto tra il pensiero di Luce Irigaray e il cinema rimandiamo invece a Caroline Bainbridge, *A Feminine Cinematics: Luce Irigaray, Women and Film* (New York: Palgrave Macmillan, 2008).

Maternità ed emigrazione

Tra i molti temi presenti ne *Il valore della donna è il suo silenzio*, quello della maternità occupa un posto centrale. La maternità non è rappresentata in forme consolatorie o idealizzate ma si rivela come un dispositivo di coercizione per Maria che, tra le altre cose, non trova alcun supporto da parte del marito nell'ambito della cura dei figli e nemmeno da parte delle istituzioni.¹⁹

Maria Magnone emigra dalla Basilicata in stato interessante e in Germania partorisce il primo dei quattro figli. All'inizio, la prospettiva di un bambino, oltre a destare naturali preoccupazioni per il futuro, è comunque un elemento positivo nella sua vita. La maternità sembra parte integrante, addirittura fondamentale, di un disegno esistenziale più ampio che comprende il rafforzamento della coppia, il miglioramento della condizione socio-economica e la realizzazione di sé. I pensieri dedicati al futuro bambino sono infatti legati alla speranza di trovare una situazione abitativa dignitosa, di elevare il proprio standard di vita e soprattutto di poter accedere alla società dei consumi. In una scena del film, sapientemente ambientata dalla regista in un centro commerciale francofortese, la voce di Maria racconta quanto segue:

In tutte le occasioni mi accompagnava Giacomo: siamo andati a fare l'Anmeldung, siamo andati dal dottore, a diverse cosette mi ha portato lui. Il sabato con Giacomo uscivo naturalmente a fare della spesa, al Kaufhof e al Kaufhaus, insomma più al Kaufhof e trovavo cose piacevoli, con tutti assortimenti, e fantasticavo: è bello, è bello! Sarebbe bello se potessi trovare una casa, starmene qui con i miei bambini. Mi viene il pensiero: chissà quanti figli devono venire, io e Giacomo siamo sempre felici, i bambini penso di mandarli a scuola, di farli prendere un bel mestiere, di farli andare bei vestiti, con Giacomo ci vogliamo sempre bene. Insomma volevo comprare tutto, tutto ciò che vedevo mi veniva la voglia di comprare tutto, proprio perché è bello.

Il pensiero della maternità e quello della tranquillità familiare si sovrappongono al desiderio di consumo. Maria, alla fine, nella messa in scena della Pinkus, acquista un oggetto inutile, una lampada decorativa, piuttosto kitsch, che ritorna poi regolarmente come intermezzo visivo tra i diversi capitoli del film, come una sorta di feticcio, un surrogato della felicità o forse come simbolo dei sogni non realizzati della protagonista.²⁰

Il 2 febbraio del 1968 Maria dà alla luce Angelo e comincia così la dura vita della madre emigrata e proletaria: il salario di Giacomo permette alla coppia di affittare soltanto una stanza con cucina condivisa e impone un regime di ristrettezze economiche. Inutile dire che i sogni di Maria si scontrano subito con la dura realtà della maternità in condizioni di precarietà e isolamento. Giacomo è rappresentato dalla Pinkus come padre assente e poco attento anche se Maria non arriva mai, nei suoi racconti, ad accusarlo apertamente di scarso sostegno nella cura dei figli. La situazione peggiora quando la coppia ha un secondo figlio e si trasferisce in un piccolo appartamento, costringendo Giacomo a trovare un secondo lavoro. Maria si sente ancora più isolata e non vuole più rimanere incinta. Ha il terrore che non le arrivino più "le regole," ovvero le mestruazioni (Fig. 2). La prima reazione è quella di ricorrere ai consigli di una zia italiana, Serafina, che le suggerisce di preparare un infuso a base di prezzemolo, una forma contraccettiva tradizionale. La donna, da quanto emerge dalla parole di Maria, è la depositaria di un sapere tradizionale che è sopravvissuto alla modernità e,

¹⁹ Sul rapporto tra maternità ed emigrazione italiana rimandiamo anche ai diversi contributi contenuti in Penelope Morris e Perry Wilson, a cura di, "Forum: Mothers and *Mammismo* in the Italian Diaspora," *Altretalia*, no. 50 (2015): 143–160.

²⁰ Sui rapporti tra psiche e consumo rimandiamo a Giovanna Siri, *La psiche del consumo. Consumatori, desiderio e identità* (Milano: Franco Angeli, 2001). Cfr. anche Marco Moroni, "Emigrazione, identità etnica e consumi: gli italiani d'America e la fisarmonica," *Storia e problemi contemporanei*, no. 34 (2003): 33–59.

forse, al tentativo delle istituzioni religiose di estirparlo durante i secoli scorsi.²¹ La zia, infatti, non è solo esperta in materia di intrugli contraccettivi ma conosce anche i metodi per allontanare il malocchio e, inoltre, riesce ad interpretare i sogni secondo la cosiddetta antica saggezza popolare.²²



Fig. 2 Cinémathèque suisse, archivio di Zurigo, fotografia del fotoromanzo tratto dal film *Il valore della donna è il suo silenzio*. Per gentile concessione di Gertrude Pinkus.

La lontananza della zia e l'esperienza migratoria la inducono comunque a pensare anche ad altre soluzioni. Maria è una donna intelligente, capace di mettere in discussione il suo sapere, i suoi valori e di osservare il contesto che la circonda. In un passaggio del film afferma:

Forse qui hanno altri metodi, migliori, le tedesche io penso che sono più pratiche tra loro una soluzione... non la fanno drammatica come me, ecco, sono più espansive, non danno troppo peso.

I metodi arcaici di contraccezione, sebbene talora non privi di una certa efficacia, non garantiscono la piena protezione e così Maria, nel 1973, diventa madre per la terza volta.²³ Dopo il terzo figlio, si decide quindi a chiedere consiglio al ginecologo che le propone la pillola. Maria è aperta a questa soluzione ma quando si confronta con il marito si trova davanti a forti resistenze che la convincono a desistere:

²¹ A tal proposito, alla voce “Contraccezione” dell'enciclopedia Treccani, Anne Honer scrive: “A partire dal Tardo Medioevo [...] i processi contro le streghe si trasformarono anche nel simbolo della volontà, da parte delle autorità religiose e laiche, di distruggere le conoscenze popolari in materia di contraccezione e aborto, che erano patrimonio soprattutto delle levatrici”, http://www.treccani.it/enciclopedia/contraccezione_%28Universo-del-Corpo%29/ Web. Consultato il 30 luglio 2018. Questa affermazione riprende le tesi contenute nel famoso studio Gunnar Heinsohn, Otto Steiger, *Die Vernichtung der weisen Frauen* (Herbstein: März, 1985). Occorre dire però che questo studio, nonostante la sua popolarità, è stato parecchio criticato dagli storici.

²² Sul tema del malocchio rimandiamo almeno a Frederick Elworthy, Thomas Elworthy, *The Evil Eye. An Account of this Ancient and Widespread Superstition* (London: John Murray, 1985). Per un'analisi storico-antropologica del Mezzogiorno d'Italia rimandiamo invece a Giuseppe Galasso, *L'altra Europa: per un'antropologia storica del Mezzogiorno d'Italia* (Milano: Mondadori, 1982).

²³ Per uno studio sulla contraccezione rimandiamo a Robert Jütte, *Lust ohne Last: Geschichte der Empfängnisverhütung von der Antike bis zur Gegenwart* (Monaco di Baviera: Beck, 2003).

Ho chiesto consiglio al dottore e mi ha prescritto delle pillole antibaby, lo chiamano qua, e io naturalmente non faccio niente senza di Giacomo, senza il suo consenso, ch      bello discuterne insieme, ch   lui    molto pi   sperto in queste cose, dato che lui c'ha delle amicizie, capisce bene il tedesco, prende dal giornale, ch   lui scambiando con alcuni tedeschi degli argomenti. Anche lui era indeciso, sai, ch   si sentono chi prende la pillola vengono dei mali, non    sicurezza, cos  col , sempre con questo timore che chi dice che fa venire il cancro, chi una cosa, chi un'altra, io sempre sola, Giacomo a lavorare pure e quindi non ho seguito il consiglio del dottore.

Questo passaggio mostra come Maria e Giacomo dialoghino apertamente di scelte riproduttive e ne condividano in parte la responsabilit , anche se alla fine, a prevalere,   la volont  del marito. Maria, infatti, essendo piuttosto isolata socialmente, si considera meno autorevole di quest'ultimo.   interessante notare, inoltre, come il marito non si appigli tanto ad argomentazioni religiose o morali rispetto all'utilizzo della pillola quanto piuttosto a ragioni di tipo medico. Queste potrebbero essere soltanto dei pretesti che nascondono remore di altra natura, ma comunque mostrano una certa consapevolezza all'interno della coppia del rapporto tra scelte riproduttive e stato di salute.

Questa decisione, comunque, comporta inevitabilmente la quarta gravidanza, che appesantisce ulteriormente il carico di lavoro di Maria e la destabilizza ancor di pi  dal punto di vista psicologico. Durante tutto il film, al crescere della famiglia corrisponde l'aumentare del disagio di Maria. La rinuncia al contraccettivo prescritto dal medico da parte della donna   in linea con quanto accadeva allora in Italia. Per diversi motivi, infatti, il ricorso alla pillola da parte delle donne italiane era di molto inferiore, ad esempio, a quello delle donne di molti altri paesi europei. In uno studio dedicato alla contraccezione e alla fertilit  nel secondo dopoguerra in Italia, Gianpiero Dalla Zuanna, Alessandra De Rose e Filomena Racioppi hanno dimostrato come le coppie italiane, per evitare nascite indesiderate, utilizzassero pi  volentieri il coito interrotto piuttosto che far ricorso alla pillola. Gli autori citano una serie di studi empirici, condotti negli anni Sessanta, in cui emerge che, accanto al coito interrotto, praticato dal 70-80% del campione, gli altri metodi praticati erano l'astinenza dal sesso nei giorni fertili e, in alcune aree del nord, l'utilizzo del preservativo.²⁴

In Italia e, in particolare, nel Meridione la cosiddetta "seconda rivoluzione contraccettiva," provocata in altri paesi dalla grande accessibilit  della pillola e anche della spirale, non   mai stata compiuta del tutto.²⁵ I motivi di un tale fenomeno sono dovuti alla forte opposizione della Chiesa cattolica nei confronti della contraccezione, all'enfaticizzazione in seno alla societ  italiana della distinzione dei ruoli tra uomo e donna e, non da ultimo, a una cultura medica tradizionalmente riluttante nei confronti della pillola. Senza contare che in Italia il divieto di pubblicizzare contraccettivi   perdurato fino al 1971.²⁶ Tuttavia, se nel nord del paese, paradossalmente, si   verificato, gi  a partire dagli anni Sessanta, un vertiginoso calo della fertilit , lo stesso non si pu  dire per alcune aree del Mezzogiorno, che hanno mantenuto il tasso di natalit  piuttosto alto ancora per alcuni anni.²⁷

Maria, dopo il quarto figlio, si sente ormai trascurata dal marito e incapace di affrontare le fatiche quotidiane. Gertrud Pinkus mette in scena le frequenti crisi della donna, la sua depressione

²⁴ Gianpiero Dalla Zuanna e al., "Low Fertility and Limited Diffusion of Modern Contraception in Italy During the Second Half of the Twentieth Century," *Journal of Population Research* 22, 1 (2005): 21–48.

²⁵ Henri L ridon, "La seconde révolution contraceptive: la régulation des naissances en France de 1950   1985," *Population* 42, no. 2 (1987): 359–367.

²⁶ Gianpiero Dalla Zuanna e al., "Low Fertility and Limited Diffusion of Modern Contraception in Italy During the Second Half of the Twentieth Century," 23.

²⁷ Sui tassi di fertilit  in Italia rimandiamo al pionieristico Massimo Livi-Bacci, *A History of Italian Fertility during the Last Two Centuries* (Princeton: Princeton University Press, 1977).

latente e anche la difficoltà di comunicare con i figli, che le parlano soltanto in tedesco. Manca, come dicevamo, una qualsivoglia dimensione consolatoria della maternità: Maria non sembra trovare la felicità nel suo ruolo di madre o, quantomeno, il suo ruolo di madre non riesce a risolvere i suoi numerosi problemi. Siamo lontani dall'immagine stereotipata della madre italiana, pronta al sacrificio per i figli e felice per questo; siamo lontani da quel "mammismo" rilevato agli inizi degli anni Cinquanta da Corrado Alvaro.²⁸ Anzi, al contrario, Maria, e non sappiamo se si tratti di una scelta della Pinkus al montaggio, racconta poco del suo rapporto con i figli, prediligendo invece una narrazione che oscilla tra il fattuale e l'introspeffivo.

È soprattutto attraverso il tema del concepimento e della maternità che Gertrud Pinkus tocca alcuni punti centrali del dibattito relativo al rapporto tra donne ed emigrazione. In particolare, la regista si sofferma sulla relazione che intercorre tra processo emigratorio ed emancipazione femminile. Come ha scritto Nancy L. Green, in un articolo dal taglio storiografico, "the emancipation of women through migration has been postulated but also questioned."²⁹ Per Gertrud Pinkus, è chiaro, il processo emigratorio non ha fatto altro che aggravare la condizione di Maria. Con la partenza verso la Germania a Maria è infatti venuto a mancare il tradizionale supporto delle donne di famiglia e delle altre donne della comunità. La distanza le permette soltanto di accedere ai consigli della zia relativi alla contraccezione e forse di ricevere qualche parola di conforto. A Francoforte, infatti, si è ritrovata isolata tra le mura domestiche nel suo ruolo di moglie e soprattutto di madre.

Nello stesso tempo, il racconto di Maria e la sua rappresentazione visiva fanno però intravedere delle possibilità emancipatrici del processo di emigrazione: Maria è messa di fronte alla possibilità di prendere la pillola soltanto in Germania e, proprio su questo punto, mette a confronto se stessa, i suoi valori, la sua mentalità con la percezione, di certo piuttosto generica e stereotipata, che lei ha delle donne tedesche, considerate più capaci di affrontare alcuni problemi che la affliggono. Ciò che però si rivela più interessante nel progetto della Pinkus, in relazione a un dibattito meno datato, è la capacità di investigare i rapporti di genere in relazione a diversi contesti e ad altri fattori come, ad esempio, la condizione socio-culturale o la cittadinanza. In questo senso il film della Pinkus mostra già una *sensibilità intersezionale* notevole e, soprattutto, non comune per l'epoca.³⁰ Per la regista, infatti, è chiaro che genere, cittadinanza e condizione di classe non siano assolutamente variabili indipendenti, ma aspetti che, interagendo l'uno con l'altro in differenti contesti, contribuiscono a determinare condizioni di discriminazione, isolamento, alienazione e persino malessere psicologico. Questo aspetto del film, come vedremo, sarà colto e valorizzato soprattutto nel momento in cui circolerà tra le donne italiane emigrate in Svizzera.

Anna Monferdin e le donne italiane in Germania negli anni Settanta

²⁸ Corrado Alvaro, "Il mammismo," in Id., *Il nostro tempo e la speranza. Saggi di vita contemporanea* (Milano: Bompiani, 2016), 183–90. Sul mammismo come tradizione inventata rimandiamo a Marina D'Amelia, *La mamma* (Bologna: Il Mulino, 2005).

²⁹ Nancy L. Green, "Gender and Migration: History and Historiography," in *Lontane da casa: Donne italiane e diaspora globale dall'inizio del Novecento a oggi*, a cura di Stefano Luconi, Mario Varricchio (Torino: Accademia University Press, 2015), consultato il 30 luglio 2018, <http://books.openedition.org/aaccademia/881?lang=it>.

³⁰ Il concetto di intersezionalità è stato introdotto da Kimberlé Crenshaw in "Demarginalizing the intersection of race and sex: A Black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics," *University of Chicago Legal Forum* 140, no. 1 (1989): 139–167. La sua disamina della situazione legislativa dell'epoca mostra chiaramente come il diritto statunitense fosse incapace di trattare casi di discriminazione che simultaneamente avessero a che fare con aspetti razziali e di genere.

Secondo i dati del Ministero degli Affari Esteri italiano, la Germania è il secondo paese al mondo per numero di italiani e italiane residenti. Alla fine del 2016, su un totale di 5.383.199 di cittadini iscritti presso le anagrafi consolari di tutto il mondo, 763.502 si trovavano in Germania.³¹ Il numero degli italiani e delle italiane in Germania, negli ultimi anni, è costantemente cresciuto a seguito delle nuove ondate migratorie provenienti dalla penisola.³² Tuttavia, una grossa parte dei cittadini italiani residenti in Germania è costituito da persone emigrate nel secondo dopoguerra e dai loro discendenti.

La grande ondata emigratoria degli italiani verso la Germania ha avuto inizio infatti a metà degli anni Cinquanta, nel momento in cui l'economia tedesca era ormai tornata in salute. L'economia italiana, seppur in ripresa, non riusciva all'epoca a soddisfare il grande bisogno di lavoro e, per questo motivo, i primi governi repubblicani cercarono a più riprese di stringere accordi con paesi stranieri per riuscire ad allentare la tensione sociale nella penisola.³³ Il governo di Alcide De Gasperi spese molte energie per combattere la disoccupazione attraverso politiche di promozione dell'emigrazione e sfruttò a tal fine il nascente processo di integrazione economica europea per raggiungere i suoi obiettivi.³⁴ La Germania, interessata al processo di integrazione europea e alla possibilità di aumentare le sue possibilità di esportazione, dopo un'iniziale resistenza nei confronti delle ripetute richieste italiane, anche a seguito di dati incoraggianti sul fronte occupazionale, aprì le sue frontiere ai lavoratori italiani a partire dal 1955.³⁵ Il ministro del lavoro Anton Storch e quello degli esteri Gaetano Martino firmarono a Roma, alla fine di quello stesso anno, un accordo di natura preventiva che prevedeva l'importazione di manodopera italiana da parte tedesca in caso di effettivo bisogno dell'industria.³⁶ In Germania, per almeno venti anni, cominciarono a riversarsi decine di migliaia di lavoratori del settore agricolo, dell'edilizia, del settore metalmeccanico.³⁷ La maggior parte degli emigrati, proveniente da differenti regioni italiane, era composta da lavoratori uomini poco qualificati, il cui progetto migratorio prevedeva un ritorno in patria che, in molti casi, non avvenne mai. Tuttavia, il contributo diretto e indiretto delle donne italiane alla crescita economica tedesca e al processo di integrazione delle famiglie emigrate nel tessuto sociale tedesco è tutt'altro che trascurabile.³⁸ Senza contare poi che, a partire dalla fine degli anni Sessanta, la presenza dell'emigrazione femminile, soprattutto a causa dei ricongiungimenti familiari, aumentò in maniera significativa.³⁹ Il tema della presenza migrante femminile in Germania è stato già in parte affrontato

³¹ *Annuario statistico del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale* (Roma: Ministero degli Affari Esteri, 2017), 92.

³² Sonja Haug, "New Migration from Italy to Germany," in *La nuova emigrazione italiana. Cause, mete e figure sociali*, a cura di Iside Gjergji (Venezia: Ca' Foscari, 2015), 83–110.

³³ Michele Colucci, *Lavoro in Movimento. L'emigrazione italiana in Europa, 1945–57* (Roma: Donzelli, 2008).

³⁴ Federico Romero, *Emigrazione e integrazione europea 1945–1973* (Roma: Edizioni Lavoro, 1991).

³⁵ Elia Morandi, *Governare l'emigrazione. Lavoratori italiani verso la Germania nel secondo dopoguerra* (Torino: Rosenberg & Sellier, 2011), 90–99.

³⁶ Su un quadro generale delle politiche di reclutamento della manodopera straniera da parte della Repubblica Federale Tedesca rimandiamo a Johannes-Dieter Steinert, "Migration and Migration Policy: West Germany and the Recruitment of Foreign Labour 1945–1961," *Journal of Contemporary History* 49, 1 (2014): 9–27.

³⁷ Sulla composizione della manodopera italiana in Germania rimandiamo invece a Grazia Prontera, "Das Emigrationszentrum in Verona. Anwerbung und Vermittlung italienischer Arbeitskräfte in der Bundesrepublik Deutschland 1955–1975," in *Das Gastarbeiter-System*, a cura di Jochen Oltmer e al. (München: De Gruyter, 2012): 89–102.

³⁸ Monika Mattes ha affrontato il tema del reclutamento di donne straniere negli anni del miracolo economico in Germania Ovest in Id., *Gastarbeiterinnen in der BRD. Anwerbspolitik, Migration und Geschlecht in den 50er bis 70er Jahren* (Frankfurt-New York: Campus Verlag, 2005).

³⁹ Grazia Prontera, "Italienische Zuwanderung nach Deutschland. Zwischen institutionalisierten Migrationsprozessen und lokaler Integration," *Deutschland Archiv*, 7.11.2017, www.bpb.de/259001.

anche se molte sono le lacune da colmare.⁴⁰ Lo scopo del nostro contributo non è, come già detto, quello di fornire un quadro storico completo della presenza femminile nella Germania Ovest, ma di metterne in luce alcuni aspetti attraverso il racconto di una testimone oculare dell'epoca che ha vissuto direttamente quella stagione e, inoltre, ha contribuito in maniera importante allo sviluppo del soggetto del film.

Anna Monferdin, questo il suo nome, classe 1946, è nata a Cremona da padre istriano e madre veronese. Dopo una formazione scolastica superiore come corrispondente in lingue estere, si iscrive all'università di Verona per studiare lingue e letterature straniere. L'approfondimento della lingua è il primo motivo che la spinge a recarsi in Germania nel 1974. Il suo interesse per la lingua e la cultura tedesche si trasformano però in un progetto migratorio abbastanza duraturo: dopo un periodo di andirivieni l'allora giovane studentessa si stabilisce definitivamente a Francoforte e ci rimane fino al 1980. Nella città sul Meno, Anna entra in contatto con l'emigrazione e alcune organizzazioni della diaspora italiana: la missione cattolica, la casa di cultura italiana e alcuni gruppi di sinistra.⁴¹ In un'intervista rilasciataci recentemente ricorda:

ho incontrato molte persone, soprattutto donne, soprattutto giovani donne, italiane, del sud, della Sardegna, delle isole che erano emigrate oppure erano di seconda generazione, già in Germania, e mi sono, diciamo, appassionata, anche perché anch'io, anche se non sono andata in Germania per emigrare, anche io avevo un po' le stesse difficoltà.⁴²

È soprattutto il suo lavoro a farla entrare in contatto con molte donne italiane di prima o seconda generazione:

presso la missione cattolica facevano dei corsi e io insegnavo stenografia, soprattutto a ragazze e andava a finire che alla sera, dopo il lavoro, ci si ritrovava nell'aula per fare la lezione, ma tante volte non si faceva lezione e si parlava dei problemi che avevano queste ragazze, a volte anche molto duri e molto difficili.⁴³

Le giovani emigrate avevano problemi soprattutto con i mariti, ricorda Anna Monferdin, mentre le ragazze di seconda generazione con la famiglia d'origine, con i valori che stridevano rispetto a quelli del contesto francofortese. I contatti tra Anna Monferdin e le donne italiane emigrate non avvengono soltanto in contesto lavorativo ma anche nella sfera privata. Nonostante il suo lavoro nella missione cattolica, Anna Monferdin è vicina però alle istanze progressiste della sinistra di allora e al femminismo. A un certo punto della sua esperienza francofortese, nella seconda metà degli anni Settanta, sente l'esigenza di raccontare per immagini e a parole le vite delle donne che incontra a Francoforte:

⁴⁰ È ciò che rileva Lisa Mazzi in Id., *Donne mobili. Die Frauenmigration von Italien nach Deutschland 1890-2015* (Aachen: Shaker Media, 2015), 169.

⁴¹ La casa di cultura italiana di Francoforte è stata fondata nel 1975 ed è diventata subito un punto di riferimento per l'emigrazione italiana nella città. Sulle vicende legate alla sua fondazione rimandiamo a Marco Vianello-Chiodo, *Sottosoldato* (Francoforte: pubblicazione privata, 2001). Ringraziamo Mary Condotta, presidente dell'associazione casa di cultura per le notizie forniteci a riguardo.

⁴² Abbiamo intervistato Anna Monferdin in più tornate, anche di persona, ma per questo saggio facciamo riferimento, salvo diverse indicazioni, a un'intervista telefonica effettuata il 22 febbraio 2018. Ringraziamo Anna Monferdin per la disponibilità e per l'autorizzazione a pubblicare due delle fotografie che ancora conserva nel suo archivio privato.

⁴³ Sull'importanza delle missioni cattoliche per l'emigrazione italiana in Germania rimandiamo a Luciano Trincia, *Migrazione e diaspora. Chiesa e lavoratori italiani in Svizzera e Germania fino alla prima guerra mondiale* (Roma: Studium 1997).

A un certo punto mi sono appassionata alla vita delle italiane in Germania, poi c'era tutto il discorso del femminismo, di riprendersi il proprio valore, la propria autonomia, mi piaceva in quel periodo fare fotografie, e ho deciso di andare in giro a fotografare le donne italiane nei diversi luoghi, anche solo per strada, nei grandi magazzini, nelle fabbriche, dappertutto e fare loro delle interviste. È stato un momento per me creativo in cui volevo usare le mie qualità per dare anche un mio contributo.⁴⁴

Molto del materiale purtroppo è andato perduto, ad eccezione di alcune immagini che ci permettono comunque di apprezzare il lavoro dal punto di vista etnografico e persino sotto il profilo estetico. Di particolare interesse, sono due fotografie ambientate in una fabbrica francofortese (Fig. 3-4):



Fig. 3-4: Archivio privato. Fotografie di Anna Monferdin che ritraggono donne italiane in una fabbrica tedesca. Per gentile concessione di [Anna Monferdin](#).

Queste foto sono state scattate, secondo i ricordi dell'autrice, tra il 1977 e il 1978 in una fabbrica non meglio identificata. Nella prima, il soggetto ritratto gioca palesemente con il contrasto tra il vestiario da lavoro e la posa da soubrette; nella seconda, invece, vediamo una lavoratrice alle prese con una macchina industriale. Monferdin si rivela assai abile nel comporre l'immagine, ma anche nel saper cogliere rispettivamente la leggerezza e la serietà professionale dei suoi soggetti.

Una parte del materiale prodotto confluisce nel progetto del film di Gertrud Pinkus. L'incontro tra la regista tedesca e Anna Monferdin avviene, infatti, alla casa di cultura di Francoforte, dopo che Anna ha già cominciato a lavorare al suo progetto. La regista svizzera, secondo quanto riferisce la stessa Monferdin, venuta a conoscenza del lavoro della giovane fotografa amatoriale, le propone di collaborare a un progetto cinematografico. Prende forma, in breve tempo, l'idea del documentario, che inizialmente si chiama più semplicemente *Sono emigrata*. Nella scaletta del progetto o, in tedesco, nell'*exposé*, conservato sempre alla Cinémathèque suisse, sono raccolte altre fotografie scattate da Anna Monferdin e importanti informazioni relative al piano di lavoro (Fig. 5).

⁴⁴ Intervista privata, cit.



Fig. 5: Cinémathèque suisse, archivio di Zurigo, copertina dell'*exposé* del progetto cinematografico di Gertrud Pinkus e Anna Monferdin. Per gentile concessione di Gertrud Pinkus.

Nella parte biografica relativa alla Monferdin si legge che la donna “ha scoperto due nuovi aspetti, due diversi mondi del suo paese che le erano completamente sconosciuti: il mondo dell’Italia del sud e quello dell’emigrazione.” Il progetto si presenta chiaramente come un lavoro d’inchiesta audiovisivo sulle donne del Mezzogiorno d’Italia emigrate all’estero che, parafrasando il documento, emigrano quasi esclusivamente per assecondare il progetto migratorio del marito o del compagno. L’esperienza migratoria è definita come un trauma culturale per queste donne, che si ritrovano spesso ad avere a che fare con solitudine, emarginazione ed esclusione. In questa scaletta, sembra già di leggere la storia di Maria e si ha l’impressione di essere di fronte a uno svolgimento già chiaro del documentario.

La collaborazione tra Anna Monferdin e Gertrud Pinkus, purtroppo, si è interrotta durante le riprese del film per alcune divergenze professionali e personali. Grazie alla nostra intervista, però, Monferdin ha avuto modo di tornare con la memoria a quegli anni e di vedere finalmente il film, a cui ha dato un contributo sicuramente importante e mai pienamente riconosciuto. La visione del

film ha facilitato lo scavo nella memoria, ha permesso in parte di mettere ordine nei ricordi personali e, forse, di fare un bilancio più equilibrato sulla sua esperienza e il contesto migratorio di allora. In un passaggio dell'intervista, Anna Monferdin si sofferma su un particolare legato alla sceneggiatura:

Abbiamo scritto insieme la sceneggiatura, partendo da una storia di quelle che io avevo raccolto e mettendoci poi del nostro, sensazioni, esperienze. Nella sceneggiatura a un certo punto c'è la descrizione di una scena in cui la protagonista guarda il suo corpo e ricorda le sensazioni del suo corpo di quando era ragazza e vive la sua sensualità, la sua vitalità, sotto lo sguardo di disapprovazione delle donne più grandi della famiglia, la mamma, la nonna [...] Quella scena rappresentava tutta la mia ricerca con le donne, in generale, e con le italiane che vivevano in Germania, ed era il contatto con il nostro corpo, la ribellione a essere solo madri, a fare figli senza desiderarli, solo perché si doveva, e perdere così la freschezza, la vitalità, la sensualità dei nostri corpi.⁴⁵

Anche per la Monferdin, il rapporto tra autodeterminazione e maternità è quindi fondamentale in fase progettuale. Il suo racconto dei fatti reali ci riporta a situazioni drammatiche, in parte simili alla storia di Maria Magnone, ma nel contempo mette in rilievo anche un certo fermento culturale degli ambienti emigratori: l'onda lunga del Sessantotto e delle rivendicazioni femministe, così come l'influenza positiva della società ospitante sulla condizione della donna, giocano all'epoca un ruolo fondamentale. Violenze, problemi di coppia, gravidanze plurime indesiderate non erano infrequenti ma, nello stesso tempo, c'erano anche molte occasioni per trovarsi, incontrarsi, discutere e combattere l'alienazione e l'oppressione di genere. Senza contare che, in molti casi, in Germania

le donne cominciarono a respirare un'aria di autonomia e di indipendenza, venivano a conoscenza degli anticoncezionali e le femministe tedesche erano organizzate ad aiutare le donne ad abortire, le istituzioni ad aiutare le ragazze madri e le donne che decidevano di separarsi e vivevano da sole con i propri figli.⁴⁶

Quello che emerge dall'intervista è una narrazione in cui l'esperienza di emigrazione del secondo dopoguerra, pur in tutte le sue difficoltà, si rivela nel complesso capace di innescare dei processi di presa di coscienza ed emancipazione delle donne, di progresso nei rapporti di genere. Siamo quindi in linea con quegli studi in cui, in generale, il fenomeno emigratorio italiano, è letto non più soltanto come un dramma di massa, ma come un campo di opportunità per i soggetti collettivi ed individuali che ne sono stati coinvolti, donne comprese.⁴⁷

La circolazione e ricezione del film

La ricostruzione della circolazione e della ricezione di un film del passato è un'impresa piuttosto impegnativa.⁴⁸ Lo è ancor di più, solitamente, per quei film a basso costo, proiettati magari al di fuori dei circuiti convenzionali e, spesso, trascurati dalla critica più titolata. Eppure, sono proprio le opere,

⁴⁵ Questa dichiarazione è stata rilasciata il 10 gennaio del 2018. Questa scena non appare nella versione del film a cui abbiamo fatto riferimento, probabilmente perché tagliata in fase di montaggio.

⁴⁶ Intervista privata.

⁴⁷ A tal proposito rimandiamo all'introduzione di uno studio molto interessante relativo all'impegno politico delle donne italiane in Svizzera nel secondo dopoguerra: Sarah Baumann, ... *und es kamen auch Frauen. Engagement italienischer Migrantinnen in Politik und Gesellschaft der Nachkriegsschweiz* (Zürich: Seismo, 2014), 8–23.

⁴⁸ Ci riferiamo in particolare alla ricezione del pubblico e non a quella critica che, in molti casi, è facilmente ricostruibile prendendo in considerazione i quotidiani e la stampa specializzata.

diciamo così, “minori,” che si rivelano particolarmente interessanti se analizzate, non tanto nella loro fredda testualità, ma nel momento in cui incontrano un determinato pubblico, in un contesto di visione specifico.⁴⁹

Nel caso de *Il valore della donna è il suo silenzio* ci troviamo di fronte, eccezionalmente, a una mole di fonti considerevole, che ci permette di ricostruire alcuni aspetti della “vita” del film: le considerazioni della critica, i riconoscimenti ottenuti dal film, differenti varietà di paratesto e le tipologie di pubblico che lo hanno visto. In un'intervista dattiloscritta, ritrovata in archivio, Gertrud Pinkus fa un bilancio dell'accoglienza ricevuta dal suo film nei suoi primi due o tre anni di vita. Dopo aver fatto presente la penuria di mezzi finanziari che ne hanno contraddistinto la lavorazione, la regista sottolinea, con una vena polemica, la tardiva attenzione della critica cinematografica svizzera nei confronti del suo film. Nel 1980, infatti, l'opera è presentata a Locarno, ma è accolta tiepidamente.⁵⁰ In Svizzera, ci si accorge del film soltanto nel momento in cui riceve un premio al festival di Mannheim e il Bundesfilmpreis a Berlino. Nella stessa intervista, Gertrud Pinkus parla dell'accoglienza del film in Italia. La regista, infatti, presenta il suo film in diversi circoli alternativi e in alcuni paesi di provincia. Le reazioni dei pubblici meridionali, stando alle sue parole, sono molto calorose. Ad Aliano, paese natale di Maria, su 1500 abitanti, ben 800 si recano alla proiezione, apprezzando il film. Al nord l'accoglienza è, invece, più problematica: alcune femministe, presenti a due proiezioni nei capoluoghi di regione di Genova e Bologna, la accusano addirittura di imperialismo e snobismo culturale.

La parte più interessante dell'intervista è però quella relativa all'accoglienza del film da parte delle emigrate e degli emigrati residenti in Svizzera. *Il valore della donna è il suo silenzio* diventa infatti un film importante per una parte della comunità italiana in Svizzera, anche grazie all'impegno in prima persona della regista. Gertrud Pinkus, nella sua intervista, ricorda l'interesse della stampa diasporica italiana, gli apprezzamenti di organizzazioni come la Missione Cattolica e le Colonie Libere Italiane e anche alcune critiche ricevute alla fine delle proiezioni del film. In particolare, si mostra molto soddisfatta dall'effetto che il film ha avuto sul pubblico delle lavoratrici e dei lavoratori emigrati. Dopo le proiezioni negli ambienti dell'emigrazione seguono sempre dibattiti molto partecipati e sentiti. Lei stessa dichiara:

Lo scopo del film era quello di provocare una discussione, delle prese di posizione: e ogni volta che giro per i paesi con il mio cinema mobile, con lo schermo avvolgibile, la gente viene, e poi prende la parola. Non per parlare del film, ma per parlare di sé. Le donne si sentono autorizzate a raccontare la loro storia, a confrontarsi con la protagonista.⁵¹

In Svizzera, il film è proiettato in diversi contesti con l'appoggio di differenti organizzazioni dell'emigrazione. La prima svizzera del film ha luogo alla Casa d'Italia di Zurigo (Fig. 6), luogo storico dell'emigrazione italiana, costruito durante l'epoca fascista per volontà di Mussolini. In seguito, è proiettato anche dal locale cineclub della Colonia Libera zurighese.⁵² A Basilea, insieme a un gruppo di famiglie italiane, c'è anche la sezione femminile del sindacato GTCP.⁵³ Il film circola anche

⁴⁹ Gli *audience studies* sono un settore molto vasto degli studi cinematografici di cui è impossibile dar conto in poche righe. Rimandiamo però alla bibliografia essenziale, contenente molti studi fondativi del settore, in Mariagrazia Fanchi, *Spettatore* (Torino: Il Castoro, 2002).

⁵⁰ Nell'intervista non datata della poetessa Alida Airaghi, la Pinkus dichiara: “Così, quando il mio film è uscito nell'80 a Locarno, è stato in pratica ignorato” in CS-*Il valore della donna*.

⁵¹ Dattiloscritto dell'intervista di Alida Airaghi in CS - *Il valore della donna*.

⁵² Anonimo, “Das höchste Gut einer Frau ist ihr Schweigen,” *Der öffentliche Dienst*, 20 febbraio 1981, 2. Sull'attività cinematografica della Federazione Italiana della Colonie Libere italiane in Svizzera ci permettiamo di rimandare a Mattia



Fig. 6: Cinémathèque suisse, archivio di Zurigo, il volantino della prima svizzera del film presso la Casa d'Italia. Per gentile concessione di Gertrud Pinkus.

nei piccoli centri di provincia dove sono le donne stesse a promuovere le proiezioni.⁵⁴ Il film sortisce un grande effetto sui pubblici migranti femminili che si rivedono in parte nella storia di Maria Magnone. La frase finale del film in cui Maria si chiede se la sua sia una vita che vale la pena di essere vissuta è un invito implicito al dibattito dopo il film. Inoltre, le donne sono chiamate dalla regista, quando è presente alla proiezione, tramite un cartellone, a inventare un finale per il film,

Lento, "Libertà è partecipazione. I cineclub dell'emigrazione italiana in Svizzera come spazi politici e pedagogici," in *Cinema e Storia*, no. 1 (2018) [in corso di pubblicazione].

⁵³ Si tratta del sindacato Gewerkschaft Textil, Chemie, Papier, oggi confluito nel più grande sindacato svizzero denominato UNIA.

⁵⁴ Come a Bülach, ad esempio, dove "un gruppo di donne, amiche, che fino a qualche tempo si ritrovavano a fare ginnastica e che ora sono entrate a far parte delle Colonie Libere, hanno iniziato ad incontrarsi per altri interessi. L'ultima volta per la proiezione del film: *Il valore della donna è il suo silenzio*" in Angela Agelli, *Emigrazione italiana*, 19 novembre 1980.

diverso rispetto alla rassegnazione di Maria. Lo scopo è quello di pensare a diverse soluzioni, differenti vie d'uscita per la protagonista.

Alla fine di una delle proiezioni, Gertrud Pinkus decide addirittura di riprendere la discussione e di aggiungere il girato alle copie destinate a quei contesti in cui non è possibile il dibattito come le sale cinematografiche. In questa ultima parte, stando alla trascrizione ritrovata in archivio, è la prima delle donne intervenute a sottolineare l'esigenza di una differente conclusione del film:

Questo film deve avere una fine! Se rimane così, rimane già vecchio prima ... ancora forse appena nato. Ed è già vecchio, perché secondo me, vivendo in questi anni in emigrazione, abbiamo visto molte Marie che hanno superato la situazione della Maria del film.⁵⁵

La fine del film, comunque, non è contenuta nel testo secondo la Pinkus, ma nella discussione che si svolge in sala, nello scambio che avviene tra opera e pubblico.⁵⁶ Negli interventi di uomini (pochi) e donne, si parla della propria esperienza, si fanno confronti con Maria, si discute della coppia, dei rapporti di genere, delle differenze tra nord e sud d'Italia e si offrono soluzioni per superare le difficoltà. Il tema della genitorialità, ovvero della condivisione del peso educativo dei figli tra uomo e donna, è tra quelli, anche se non l'unico, che emergono con più veemenza dal dibattito. Una delle spettatrici afferma, sempre alla fine del film:

Questa donna ha avuto dei bambini, no. E li ha avuti naturalmente insieme al marito. Adesso, come tirare avanti con questi bambini? Educarli e loro due a lavorare? Nello stesso tempo, come hanno fatto insieme i bambini, possono aiutarsi ambo le parti per tirare avanti questa famiglia, per portarli su grandi.⁵⁷

Uno degli uomini presenti, forse un po' a disagio per la piega presa dal dibattito, si sente in dovere di intervenire sul tema della cura dei bambini:

Vorrei, vorrei... Vorrei salvare gli uomini adesso però, eh. E perché altrimenti ci uscirebbero troppo male stasera, eh! Volevo dire questo: non soltanto perché l'uomo lavora e la moglie sta a casa, la moglie deve fare tutto con i bambini, perché i bambini sono sia dell'uomo che della donna, non so, in collaborazione, no.⁵⁸

⁵⁵ Dattiloscritto conservato in versione originale e in traduzione tedesca in CS - *Il valore della donna*.

⁵⁶ Scrive un commentatore anonimo dell'epoca: "Die Geschichte der Maria M. endet in Resignation 'Ist das das ganze Leben? Lohnt sich das?' fragt sie. Doch GertrudPinkus hat ihren Film nicht so enden lassen wollen. Ein angefügter Schluss, der an den Filmtagen seine Uraufführung erlebte, berichtet von anderem. Diskutierende Frauen – alles italienische, in Solothurn lebende Emigrantinnen, an die sie ihren Film zurückgegeben hat – offenbaren sich gegenseitig und öffentlich ihre Schwierigkeiten, unterstützen sich gegenseitig in einem neuen Bewusstsein. Sie bestimmten den Schluss des Filmes, und er endet nun mit einem Entwurf, einer Perspektive." / "La storia di Maria M. finisce in rassegnazione: 'È così tutta la nostra vita? Vale la pena questo?' Domanda lei. Tuttavia Gertrud Pinkus non ha voluto terminare così il suo film. Una conclusione aggiunta a posteriori, proiettata per la prima volta alle giornate cinematografiche di Soletta, ci rimanda ad altro. Donne che discutono – tutte italiane, emigrate residenti a Soletta, alle quali lei ha mostrato il film – si aprono l'una con l'altra e esprimono le difficoltà personali, si supportano a vicenda secondo una nuova consapevolezza. Loro hanno determinato la fine del film, che ora termina con una proposta, con una prospettiva." In Anonimo, *Solothurner Anzeiger*, 19 gennaio 1981.

⁵⁷ Dattiloscritto in CS - *Il valore della donna*.

⁵⁸ Ibid.

Molte delle donne presenti, in sintonia con quanto propugnato dal film, si dimostrano consapevoli dell'importanza di condividere paure, desideri o semplici momenti insieme ad altre amiche o conoscenti:

Io penso che la donna incominci a prendere coraggio, quando vede che non è sola a vivere certe situazioni, perché tutte abbiamo dei problemi. Ma quando ... sì, si incominciano a mettere insieme i problemi, cioè ... a, a dirsi ... , a buttarli fuori da noi stessi, è il momento della liberazione che porta anche ad una conquista.⁵⁹

Il valore della donna è il suo silenzio è un film efficace, riesce a far emergere processi sociali e culturali già in corso, a mettere in rilievo contraddizioni, conflitti all'interno dell'emigrazione italiana in Svizzera, ma anche la vitalità di soggetti considerati tradizionalmente come passivi. La volontà di promuovere un dibattito è anche quella di contraddire il titolo del film, come giustamente nota un commentatore, invitando la donna alla parola, alla presa di posizione.⁶⁰

Occorre tener presente che il film della Pinkus circola in un paese come la Svizzera in cui il femminismo in alcuni ambienti dell'emigrazione è particolarmente accentuato. A partire dai primi anni Settanta, infatti, tra le fila dell'emigrazione spagnola impegnata politicamente e soprattutto all'interno dell'associazione di massa di emigranti denominata Colonie Libere Italiane, a forte egemonia comunista, si sviluppa una spiccata consapevolezza femminista e un attivismo inedito in tal senso. Le militanti dell'associazione partecipano a un congresso delle donne svizzere nel 1975, organizzano polemicamente un anticongresso nello stesso anno⁶¹ e, addirittura, arrivano ad elaborare un *Manifesto delle donne emigrate*.⁶² Si tratta di un documento straordinario, accompagnato da molti dibattiti e documenti preparatori, che mostra un alto grado di consapevolezza relativo ai rapporti tra genere, classe, nazionalità ed etnia.⁶³ È una testimonianza del fatto che una *consapevolezza intersezionale*, prima che la disciplina si istituzionalizzasse all'interno dell'accademia, esisteva già anche in ambienti emigratori italiani e non soltanto tra le fila del movimento femminista nero statunitense.⁶⁴ Rispetto alle prime riflessioni del movimento femminile nero statunitense, impegnato soprattutto a pensare la discriminazione in rapporto alla “sacra triade” composta da genere, classe e razza, l'emigrazione femminile italiana in Svizzera, almeno quella impegnata e progressista, si sofferma soprattutto sui concetti di genere, classe e cittadinanza, benché non manchino riflessioni sporadiche attorno ad aspetti etnici e razziali della condizione dell'emigrata italiana.⁶⁵

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ H. M. Eichenblau, *Argauer Tagenblatt*, 16 agosto 1980.

⁶¹ Su questo tema rimandiamo a Renate Schär, “Der Schweizerische Frauenkongress und der Antikongress von 1975: Mobilisierungshöhepunkt der Neuen Frauenbewegung,” in *1968-1978. Ein bewegtes Jahrzehnt in der Schweiz*, a cura di Janick Marina Schaufelbuehl (Zürich: Chronos, 2009).

⁶² Redazione, *Emigrazione italiana*, a. 28, n. 36, settembre 1975.

⁶³ In un dibattito pregressuale della Federazione delle Colonie Libere, intitolato “Le CLI e la donna emigrata” e apparso sulle colonne del giornale *Emigrazione Italiana* nel 1975, si legge: “la donna emigrata in Svizzera è discriminata tre volte: in quanto donna, in quanto lavoratrice, in quanto emigrata. Questo stato di triplice discriminazione, invece di suscitare in lei un maggior spirito di autodifesa, solitamente la relega in una situazione di totale emarginazione” ora in S. Baumann, cit., 115.

⁶⁴ Sulle riflessioni di carattere intersezionale precedenti all'introduzione del termine coniato da Kimberlé Crenshaw nel 1989 rimandiamo a Mary Romero, *Introducing Intersectionality* (Cambridge-Medford: Polity Press, 2018): 38-60. Sul movimento femminista nero rimandiamo a Patricia Hill Collins, *Black Feminist Thought. Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment, Second Edition* (London-New York: Routledge, 2002).

⁶⁵ S. Baumann, cit., 107-132.



Fig. 7: Cinémathèque suisse, archivio di Zurigo, la copertina del fotoromanzo tratto dal film. Per gentile concessione di Gertrud Pinkus.

Gertrud Pinkus, nonostante il relativo successo del film, non ancora soddisfatta, elabora una strategia per raggiungere un pubblico femminile migrante ancora più ampio. Per fare questo, decide di produrre, in collaborazione con una fotografa presente sul set durante la lavorazione del film, un fotoromanzo (Fig. 7). Le donne italiane, all'epoca, sono grandi consumatrici di questa peculiare forma espressiva a metà strada tra fotografia, cinema, fumetto e letteratura popolare e per questo la regista pensa di adattare la storia di Maria anche per la carta.⁶⁶ Il risultato è di tutto rispetto, anche se purtroppo non abbiamo dati relativi alla diffusione dell'opera. Il fotoromanzo si discosta dal film in alcuni punti e assume un carattere più marcatamente educativo. Al tema della contraccezione, ad esempio, è dedicato, in rapporto, molto più spazio rispetto al film. In una scena, non presente nel

⁶⁶ Sul rapporto tra cinema e fotoromanzo rimandiamo a Raffaele De Berti, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti* (Milano: Vita e Pensiero, 2000).

film, Maria è in una lavanderia pubblica, in attesa del bucato, e assiste al dialogo tra due donne, probabilmente emigrate entrambe. La prima è madre di sei figli e la seconda le consiglia quindi di sottoporsi a un'operazione di sterilizzazione: l'ennesimo caso in cui una relazione intersoggettiva è messa in luce positiva. Nel dialogo sono citati anche gli ovuli ginecologici e la possibilità di recarsi al *Familienplanung*, più o meno il corrispettivo di un consultorio, per trovare la soluzione contraccettiva migliore. È questa la scena, non presente nel film, che porta Maria nelle pagine seguenti a prendere bevande a base di prezzemolo e, in seguito, a recarsi dal dottore.

Il film della Pinkus, oltre ad aver raggiunto un pubblico colto e specializzato, quello dei festival, e un pubblico politicizzato, quello dei circuiti cinematografici alternativi, è riuscito a farsi apprezzare dai quei pubblici diasporici che più si sentivano interpellati dalla storia di Maria. L'impegno personale della regista ha contribuito in maniera decisiva a fare de *Il valore della donna è il suo silenzio* un film influente nella sfera pubblica diasporica di allora, in particolare in Svizzera, un film che ha saputo smuovere le coscienze e, forse, ha contribuito a modificare la vita di molte donne e molti uomini.⁶⁷

Conclusione

Il valore della donna è il suo silenzio è un film di sicuro interesse dal punto di vista storico-culturale. Questa opera cinematografica è una delle poche a considerare esclusivamente l'emigrazione italiana femminile tra l'abbondante corpus mondiale del Novecento dedicato all'emigrazione italiana e riesce magistralmente a entrare nel privato, persino nell'intimo di una donna emigrata dal Meridione verso Francoforte. Grazie a ciò, il film risulta capace di restituire le difficoltà della protagonista relative alla vita familiare, alla maternità e alla genitorialità. Attraverso questi temi, l'opera della Pinkus ha anche il merito di mettere in relazione questioni di genere, appartenenza etnica e nazionale e condizione di classe. Tuttavia, la storia di Maria non va confusa in toto con la verità storica ma va considerata anche alla luce della militanza femminista di Gertrud Pinkus, va considerata insomma alla luce di una "verità politica" espressa dal film.⁶⁸ Come abbiamo visto, infatti, grazie alla testimonianza di Anna Monferdin, al confronto con alcune fonti e soprattutto allo studio della circolazione del film nel contesto svizzero, la realtà delle donne italiane emigrate era piuttosto complessa e non mancavano anche al suo interno veri e propri movimenti femministi. Proprio in Svizzera, *Il valore della donna è il suo silenzio* riesce a incidere profondamente su un dibattito già in corso relativo ai rapporti tra i generi, alla suddivisione dei compiti genitoriali tra uomo e donna, alla doppia discriminazione con cui deve fare i conti la donna emigrata. La storia dell'emigrazione italiana è piena di drammi, persino di tragedie, ha significato spesso perdita, nostalgia, rancore. La storia dell'emigrazione italiana è però fatta anche di percorsi importanti di crescita, di emancipazione e di donne di valore che hanno finalmente rotto il silenzio.

Opere citate

⁶⁷ Sul rapporto tra il medium filmico e il concetto di sfera pubblica rimandiamo a Margrit Tröhler, "Filme, die etwas bewegen: Die Öffentlichkeit des Films," in *Film - Kino - Zuschauer: Filmrezeption. Film - Cinema - Spectator: Film Reception*, a cura di Schenk Irmbert e al. (Marburg: Schüren Verlag, 2010), 117-34.

⁶⁸ Riprendiamo tale termine da Paolo Barcella, "'Lo immaginai come paese da sogno.' Svizzera delle italiane tra lavoro e nuove libertà," in *Migrazioni femminili attraverso le Alpi. Lavoro, famiglia, trasformazioni culturali nel secondo dopoguerra*, in Anna Badino, Silvia Inaudi, a cura di (Milano: Franco Angeli, 2013), 101-12.

- Agelli, Angela. *Emigrazione italiana*, 19 novembre, 1980.
- Alvaro, Corrado. "Il mammismo." In *Il nostro tempo e la speranza. Saggi di vita contemporanea*. Milano: Bompiani, 1952. 183-90.
- Anonimo. "Das höchste Gut einer Frau ist ihr Schweigen." *Der öffentliche Dienst*, 20 febbraio, 1981.
- Anonimo. *Solothurner Anzeiger*, 19 gennaio, 1981.
- Baldassar, Loretta e Donna Gabaccia, a cura di. *Intimacy and Italian Migration: Gender and Domestic Lives in Mobile World*. New York: Fordham University Press, 2010.
- Barcella, Paolo. "Lo immaginai come paese da sogno.' La Svizzera delle italiane tra lavoro e nuove libertà." In *Migrazioni femminili attraverso le Alpi. Lavoro, famiglia, trasformazioni culturali nel secondo dopoguerra*, a cura di Anna Badino e Silvia Inaudi. Milano: Franco Angeli, 2013. 101–12.
- Bertellini, Giorgio. *Italy in Early American Cinema. Race, Landscape, and the Picturesque*. Bloomington: University of Indiana Press, 2009.
- Blöchliger, Brigitte, a cura di. *Cut: Film- und Videomacherinnen Schweiz von den Anfängen bis 1994: Eine Bestandesaufnahme*. Basilea: Stroemfeld, 1995.
- Bainbridge, Caroline. *A Feminine Cinematics: Luce Irigaray, Women and Film*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- Bondanella, Peter. "Gli italoamericani e il cinema." In *Storia del cinema mondiale. II. Gli Stati Uniti*, a cura di Gian Piero Brunetta. Torino: Einaudi, 1999. 911–938.
- Bourdieu, Pierre. "The Berber House or the World Reversed." *Social Science Information*, 9 (1970): 151–170.
- Collins, Patricia Hill. *Black Feminist Thought. Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment, Second Edition*. London-New York: Routledge, 2002.
- Colucci, Michele. *Lavoro in Movimento. L'emigrazione italiana in Europa, 1945–57*. Roma: Donzelli, 2008.
- Crenshaw, Kimberlé. "Demarginalizing the intersection of race and sex: A Black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics." *University of Chicago Legal Forum* 140, 1 (1989): 139–167.
- Dalla Zuanna, Gianpiero, Alessandra De Rose e Filomena Racioppi. "Low Fertility and Limited Diffusion of Modern Contraception in Italy During the Second Half of the Twentieth Century", *Journal of Population Research* 22, 1 (2005): 21–48.
- d'Amelia, Marina. *La mamma*. Bologna: Il Mulino, 2005.
- De Berti, Raffaele. *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*. Milano: Vita e Pensiero, 2000.
- Eichenblau, H. M., *Argauer Tagenblatt*, 16 agosto, 1980.
- Elworthy, Frederick e Thomas Elworthy. *The Evil Eye. An Account of this Ancient and Widespread Superstition*. London: John Murray, 1985.
- Elsaesser, Thomas. "The New Film History." *Sight and Sound* 55, 4 (1986): 246–251.
- Fanchi, Mariagrazia. *Spettatore*. Torino: Il Castoro, 2002.
- Fraser, Nancy. "What's critical about critical theory." In *Feminism as Critique*, a cura di Seyla Benhabib, Drucilla Cornell. Cambridge: Polity Press, 1987: 21–55.
- Galasso, Giuseppe. *L'altra Europa: per un'antropologia storica del Mezzogiorno d'Italia*. Milano: Mondadori, 1982.
- Green L., Nancy. "Gender and Migration: History and Historiography." In *Lontane da casa: Donne italiane e diaspora globale dall'inizio del Novecento a oggi*, a cura di Stefano Luconi e Mario Varrichio. Torino: Accademia University Press, 2015, consultato il 30 luglio 2018, <http://books.openedition.org/aaccademia/881?lang=it>.

- Haug, Sonia. "New Migration from Italy to Germany." In *La nuova emigrazione italiana. Cause, mete e figure sociali*, a cura di Iside Gjergji. Venezia: Ca' Foscari, 2015. 83–110.
- Irigaray, Luce. *Essere due*. Torino: Bollati Boringhieri, 1994.
- Kuhn, Annette e Guy Westwell, a cura di. *Oxford Dictionary of Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- La Penta, Kathleen e Jacqueline Reich. "Storia orale come metodologia: proposte, problematiche e prognosi." *Arabeschi (Smarginature)*, 10 (2017), consultato il 30 luglio, 2018. <http://www.arabeschi.it/introduzione-a-vaghe-stelle-attrici-delnel-cinema-italiano/>
- Lento, Mattia. "The Italian Diaspora and the Impossibility of Home in Swiss Cinema." *Comunicazioni sociali*, (2017): 276–290.
- . "Les années Schwarzenbach – italienische Migranten im Schweizer Film." *Cinema Jahrbuch*, 57 (2012): 146–158
- Léridon, Henri. "La seconde révolution contraceptive: la régulation des naissances en France de 1950 à 1985." *Population* 42, 2 (1987): 359–367.
- Livi-Bacci, Massimo. *A History of Italian Fertility during the Last Two Centuries*. Princeton: Princeton University Press, 1977.
- Mattes, Monika. *Gastarbeiterinnen in der BRD. Anwerbspolitik, Migration und Geschlecht in den 50er bis 70er Jahren*, Frankfurt-New York: Campus Verlag: 2005.
- Mazzi, Lisa. *Donne mobili. Die Frauenmigration von Italien nach Deutschland 1890-2015*. Aachen: Shaker Media, 2015.
- Morandi, Elia. *Governare l'emigrazione. Lavoratori italiani verso la Germania nel secondo dopoguerra*. Torino: Rosenber & Sellier, 2011.
- Morley, David. *Home Territories. Media, Mobility and Identity*. London-New York: Routledge, 2000.
- Moroni, Marco. "Emigrazione, identità etnica e consumi: gli italiani d'America e la fisarmonica." *Storia e problemi contemporanei*, 34 (2003): 33–59.
- Morris, Penelope e Perry Wilson, a cura di. "Forum; Mothers and Mammismo in the Italian Diaspora." *Altreitalie*, 50 (2015): 143–160.
- Romero, Mary. *Introducing Intersectionality*. Cambridge-Medford: Polity Press, 2018.
- Pontera, Grazia. "Das Emigrationszentrum in Verona. Anwerbung und Vermittlung italienischer Arbeitskräfte in der Bundesrepublik Deutschland 1955–1975." In *Das Gastarbeiter-System*, a cura di Jochen Oltmer, Alex Kreienbrink e Carlos Sanz Díaz. München: De Gruyter, 2012. 89–102.
- Prontera, Grazia. "Italienische Zuwanderung nach Deutschland. Zwischen institutionalisierten Migrationsprozessen und lokaler Integration." *Deutschland Archiv*, 7.11.2017. www.bpb.de/259001.
- Romero, Federico. *Emigrazione e integrazione europea 1945–1973*. Roma: Edizioni Lavoro, 1991.
- Schär, Renate. "Der Schweizerische Frauenkongress und der Antikongress von 1975: Mobilisierungshöhepunkt der Neuen Frauenbewegung." In *1968-1978. Ein bewegtes Jahrzehnt in der Schweiz*, a cura di Janick Marina Schaufelbuehl. Zürich: Chronos, 2009.
- Siri, Giovanna. *La psiche del consumo. Consumatori, desiderio e identità*. Milano: Franco Angeli, 2001.
- Steinert, Johannes-Dieter. "Migration and Migration Policy: West Germany and the Recruitment of Foreign Labour 1945–1961." *Journal of Contemporary History* 49, 1 (2014): 9–27.
- Tirabassi, Maddalena. "Trent'anni di studi sulle migrazioni di genere in Italia: Un bilancio storiografico." In *Lontane da casa: Donne italiane e diaspora globale dall'inizio del Novecento a oggi*, a cura di Stefano Luconi e Mario Varricchio. Torino: Accademia University Press, 2015. <http://books.openedition.org/aaccademia/881?lang=it>. Web. Consultato il 30 luglio 2018.
- Trincia, Luciano. *Migrazione e diaspora. Chiesa e lavoratori italiani in Svizzera e Germania fino alla prima guerra mondiale*. Roma: Studium 1997.

Tröhler, Margrit. "Filme, die etwas bewegen: Die Öffentlichkeit des Films." In *Film - Kino - Zuschauer: Filmrezeption. Film - Cinema - Spectator: Film Reception*, a cura di Schenk Irmbert, Margrit Tröhler e Yvonne Zimmermann. Marburg: Schüren Verlag, 2010. 117–34.

Vianello-Chiodo, Marco. *Sottosoldato*. Francoforte: pubblicazione privata, 2001.