

ISABELLA COCUZZA ARTURO PAGLIA & RAI CINEMA PRESENTANO

PIERFRANCESCO
FAVINO

DEA
LANZARO

ANTONIO
GUERRA

OMAR
BENSON MILLER

ANNA
AMMIRATI

ANNA LUCIA
PIERRO

TOMAS
ARANA

ANTONIO
CATANIA

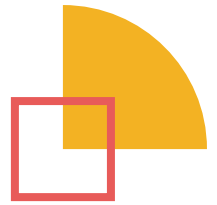
NAPOLI NEW YORK

UN FILM DI
GABRIELE SALVATORES



DAL 21 NOVEMBRE AL CINEMA





Regia: Gabriele Salvatores.

Soggetto: Federico Fellini e Tullio Pinelli.

Sceneggiatura: Gabriele Salvatores.

Fotografia: Diego Indraccolo.

Montaggio: Julien Panzarasa.

Musiche: Federico De Robertis.

Scenografia: Rita Rabassini.

Costumi: Patrizia Chericoni.

Interpreti: Dea Lanzaro (Celestina Scognamiglio), Antonio Guerra (Carmine), Pierfrancesco Favino (Domenico Garofalo), Anna Ammirati (Anna Garofalo), Omar Benson Miller (George), Anna Lucia Pierro (Agnese Scognamiglio), Tomas Arana (Capitano), Antonio Catania (Joe Agrillo)

Case di produzione: Paco Cinematografica, Rai Cinema, Film Commission Regione Campania, Friuli Venezia Giulia Film Commission.

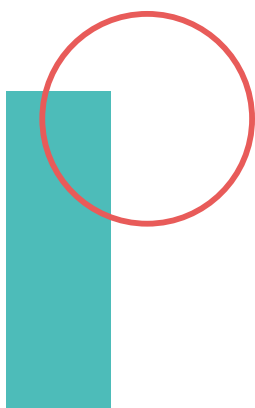
Distribuzione (Italia): 01 Distribution.

Origine: Italia.

Genere: Commedia / Drammatico.

Anno di edizione: 2024.

Durata: 124 minuti.





Sinossi

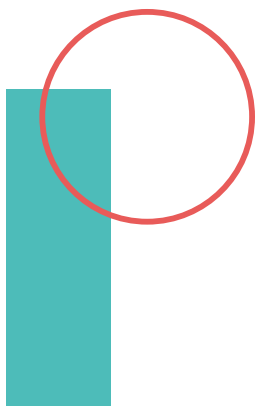
Ambientato nella Napoli del secondo dopoguerra, il film racconta la storia di Carmine e Celestina, due bambini che vivono in un contesto segnato da miseria e difficoltà quotidiane. La promessa di un futuro migliore, incarnata dal mito dell'America, li spinge a imbarcarsi clandestinamente su una grande nave diretta a New York.

Il viaggio diventa presto un'avventura piena di pericoli e scoperte: i due devono nascondersi tra stive e corridoi, affrontando la paura costante di essere trovati dagli ufficiali e dai marinai. La nave, con la sua imponenza e i suoi spazi labirintici, diventa un microcosmo in cui convivono autorità, disciplina, ma anche solidarietà inattesa.

Tra momenti di tensione e attimi di poesia, il legame tra Carmine e Celestina si rafforza: la loro amicizia diventa sostegno reciproco contro la solitudine e l'incertezza del futuro.

Lo sguardo registico di Gabriele Salvatores restituisce tanto la dimensione epica del viaggio quanto la delicatezza interiore dei due protagonisti, sottolineando il contrasto tra la fragilità dell'infanzia e la durezza del mondo adulto.

Napoli - New York è così un racconto di formazione e di speranza, che unisce la dimensione intima di una storia personale al respiro universale del sogno migratorio, evocando il desiderio di riscatto che ha attraversato intere generazioni.





ANALISI SEQUENZE E MACROSEQUENZE

1. Prologo (00:00':00" - 00:02':40")

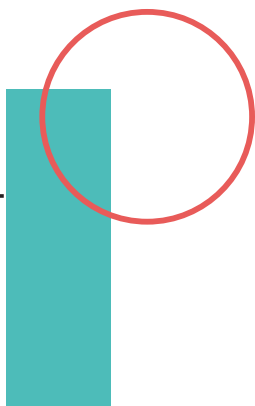
La pellicola oggetto di analisi si apre con il logo di RaiCinema, qui sia casa di produzione che distributore. Per stacco, lo schermo diventa nero e appare il logo della Paco Cinematografica, presente solo come produzione. Segue il cartello della Direzione Generale Cinema e Audiovisivo del Ministero e poi si segnala come il film sia stato realizzato in parte tramite tax credit.



Sempre su fondo nero compaiono i loghi della Film Commission Friuli Venezia Giulia e della Regione Campania, indicando che le riprese hanno interessato entrambe le aree, mentre la vicenda – come suggerisce il titolo – si svolge tra Napoli e New York.

Appare la scritta "Soggetto di Federico Fellini e Tullio Pinelli": un momento di grande rilievo, poiché la coppia firmò opere come I vitelloni, La strada, Le notti di Cabiria e La dolce vita, contribuendo a definire l'immaginario e la struttura narrativa del cinema del secondo dopoguerra. Il soggetto di Napoli – New York, ideato negli anni Quaranta del Novecento e rimasto inedito, trova oggi nuova vita, grazie al lavoro di Gabriele Salvatores, sia a livello di scrittura della sceneggiatura e di regia, come indicato nei titoli di testa che compaiono con una dissolvenza incrociata su schermo nero e accompagnati da un rumore diegetico fuori campo che cresce d'intensità: quello del crollo di un palazzo. Il regista napoletano raccoglie l'idea originaria e la filtra attraverso il proprio linguaggio, unendo respiro epico e attenzione ai dettagli umani.

Al momento della comparsa in dissolvenza del titolo del film Napoli – New York, di colore giallo e posizionato diagonale su sfondo nero, sentiamo altri rumori diegetici fuori campo: il rombo di un aereo a cui si somma il rumore di vetri infranti e macerie.

In basso a destra, sempre in dissolvenza, appare la didascalia "Napoli 1949". Tale scritta colloca l'azione in un dopoguerra ancora segnato da macerie, edifici instabili e ordigni inesplosi. Il suono si interrompe lasciando un silenzio sospeso. Una voce maschile fuori campo grida: «Lo sapevano!». Dopo uno stacco vediamo un uomo distinto che, con sguardo severo in direzione della macchina da pre-



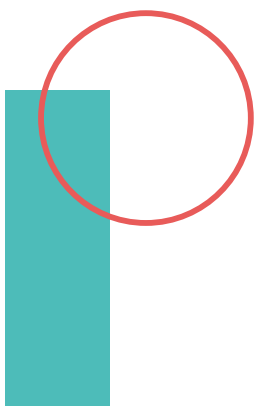


sa e inquadrato con un mezzo primo piano, si rivolge a noi spettatori esclamando: «Lo sapevano che là dentro c'era caduta una bomba e che là dentro era vietato abitare! Eppure là e là! Lo sapevano tutti! Erano stati avvisati, tutti quanti... Ma se vogliono fa a fine de zoccola ma peggio per loro!».

La macchina da presa (m.d.p.), montata su crane e carrello, avanza verso le macerie. Il braccio del crane si alza in panoramica verso l'alto, mostrando un ragazzo che aiuta una donna. Poi la camera si avvicina e va a catturare il volto in primissimo piano di una bambina. La piccola, vestita di stracci, il viso sporco e lo sguardo perso nel vuoto, emerge impaurita dalle macerie. I suoni e i rumori diegetici ascoltati fino a questo momento si attenuano fino a scomparire. Questa sequenza è stata post prodotta con una dominante cromatica gialla, simile a un viraggio, così da conferirle il carattere di un ricordo lontano che riaffiora. Oltre a dare informazioni narrative, mette in luce la condizione di estrema povertà e precarietà in cui vive la popolazione: nonostante il pericolo, molti restano nelle abitazioni per mancanza di alternative e questo evidenzia il dramma sociale del secondo dopoguerra.

2. L'ospedale (00:02':41" - 00:04':47")

La steadycam, segue alle spalle un giovane medico inquadrato in campo medio che percorre il corridoio dell'ospedale, affollato dalle tante persone giunte in seguito al crollo del palazzo. Il movimento della steadycam si conclude sul primo piano di una bambina: Celestina, spaventata, ma per fortuna illesa. Il dottore si ferma per chiederle come sta e per visitarla. Il dialogo fra i due, costruito in campo-controcampo attraverso l'utilizzo di inquadrature ravvicinate dei volti, rivela gradualmente come sono andate le cose: «Stavo a scende' e poi è caruto tutto», confida la piccola con voce flebile e in dialetto napoletano, e poi aggiunge di essere rimasta orfana e di vivere con la zia Amelia, mentre la sorella si è trasferita a New York. Le parole del medico, enfatizzate dal brano musicale "Parzonarella mia" (R. De Simone) dai toni drammatici, rivelano alla bambina la gravità delle condizioni della zia dopo il crollo del palazzo. Celestina, rimasta sola nell'ambulatorio, non può far altro che attendere... Finché non viene a sapere della sua morte.

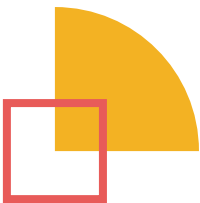



3. «La cosa chiù importante!» (00:04':48" - 00:07':04")

La sequenza si apre seguendo alcuni ragazzini che frugano tra le macerie della casa crollata per recuperare oggetti da rivendere. La m.d.p., montata su carrello, arretra e include nell'inquadratura Celestina, ripresa di spalle in campo medio, mentre li osserva in silenzio. Quando i bambini si allontanano corre verso il cumulo di macerie per cercare fra i detriti la statua della Madonna di Pompei che ritrova miracolosamente intatta. Un dettaglio sulla sua mano che la stringe con cura ne esalta il valore simbolico: unico oggetto sopravvissuto alla distruzione, diventa per la protagonista segno di salvezza e speranza.

Uno stacco e, in un vicolo in penombra, Celestina, ripresa a figura intera, avanza verso il primo piano dell'inquadratura quando improvvisamente si ferma e si volta indietro, perché chiamata da una donna. È una sua vicina che le chiede come stia la zia. Durante il loro dialogo, girato con la tecnica del campo-controcampo, la bambina riceve una scatola appartenuta alla zia al cui interno c'è una sola fotografia: quella della sorella più grande. Il dettaglio sull'immagine e sull'indirizzo scritto dietro (New York) amplificano le parole di Celestina che, stringendo l'istantanea, esclama sorridendo: «La cosa chiù importante!». Questo oggetto diventa un legame con il passato e il motore narrativo dell'intera storia, sorta di MacGuffin, che la spingerà successivamente verso il viaggio oltreoceano, insieme all'amico Carmine.

Uno stacco e la bambina, seguita di spalle dalla steadycam, cammina per le vie della città partenopea continuando a osservare la preziosa fotografia fino a quando, ripresa a mezzo busto e con angolazione dal basso verso l'alto, la bacia e la ripone nella borsetta. Poco dopo, Celestina incontra un venditore ambulante di pizzelle. La ripresa dal basso verso l'alto dell'uomo ne amplifica la statura, rendendolo una figura imponente agli occhi della bambina. Lei gli porge la statua in cambio di cibo, ma l'adulto rifiuta: in quel mondo, il valore economico prevale su quello simbolico. Celestina riprende a camminare accompagnata da una musica extradiegetica che richiama le sonorità della pizzica. Si alternano rapide inquadrature per stacco: campi medi, mezzi busti e riprese di spalle.

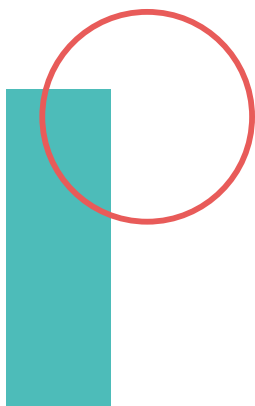


Alla fine, la piccola si avvicina a un portone di legno, ricoperto di cartelli di pericolo e divieti, e dopo essersi guardata intorno solleva una tavola e si infila all'interno di uno stabile in decadente. La fotografia cambia radicalmente: i toni caldi dei vicoli cedono a fredde tonalità bluastre, riflesso della solitudine e della durezza del luogo, e la musica cresce in intensità. Nell'ultima inquadratura di questa sequenza, Celestina, ripresa in campo lungo dall'alto, appare minuta e vulnerabile. Sottovoce chiama Carmine, ma nessuno risponde.

4. Carmine (00:07':05" - 00:09':35")

La steadycam inquadra i piedi di tre ragazzi che scendono i gradini di un vicolo di Napoli e poi, con una panoramica dal basso verso l'alto, li riprende a mezzo busto. Il dialogo, costruito attraverso la tecnica del campo-controcampo, svela immediatamente la loro natura di giovani contrabbandieri. Carmine, riconoscibile come il leader, parla con tono frustrato accusando i compagni di inefficienza. Nonostante ciò, consegna per l'ultima volta alcune monete, gesto mostrato in dettaglio che ribadisce la sua autorità e il suo ruolo di capo. Un mezzo primo piano mostra Carmine cupo mentre osserva i compagni allontanarsi. Con uno stacco, lo vediamo di spalle in campo medio, seguito dalla steadycam mentre raggiunge lo stesso portone dove era entrata Celestina. Giunto al suo giaciglio accende una candela e poi la m.d.p. indugia su un primo piano della bambina addormentata. Carmine la sveglia e, nel dialogo in campo-controcampo, la piccola gli rivela la morte della zia e si offre di aiutarlo nel contrabbando di sigarette o nel gioco d'azzardo.

Nel finale della scena Carmine si stende accanto a Celestina e, ripresi in campo a due, si scambiano confidenze. Quando la bambina rivela di non aver ricevuto più lettere dalla sorella, il giovane per rassicurarla le sussurra: «Non ti preoccupare, vedrai che sta bene». Il suono diegetico della sirena di una nave richiama il mare e preannuncia il viaggio che li attende.





5. L'attività di Contrabbando (00:09':36" - 00:11':27")

La sequenza si apre con un campo medio di un piccolo mercato cittadino, collocato all'interno di un cortile. Un luogo brulicante di vita, pulsante e frenetico, raccontato attraverso i movimenti fluidi del carrello e della steadycam, e dove l'atmosfera è resa ancor più realistica grazie al solo uso di suoni e rumori diegetici.

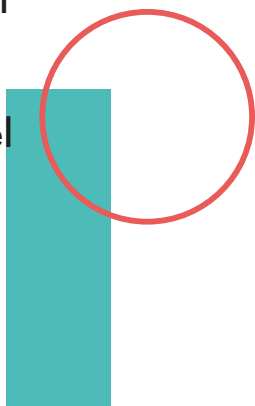
L'attenzione si sposta su Carmine e Celestina, ripresi di spalle in campo medio, mentre entrano in un palazzo dove un giovane contrabbandiere affida loro sei pacchetti di sigarette: un incarico minimo ma simbolico, perché segna l'ingresso dei due nel mondo della responsabilità.

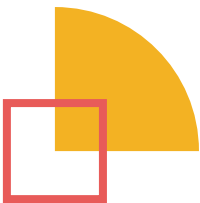

La sequenza si chiude con una panoramica dal basso verso l'alto che li accompagna mentre escono dal cortile; nel movimento di camera i due ragazzi passano dall'essere ripresi dal campo medio al campo lungo: un'immagine simbolica del loro ingresso in un mondo ostile, ma che possono affrontare insieme. Per Carmine Celestina non è più solo un'amica da proteggere, ma diventa alleata.

6. Carmine incontra George (00:11':28" - 00:14':38")

La sequenza si costruisce attraverso un montaggio alternato che mette in relazione le esperienze dei due protagonisti, separati nello spazio ma uniti dalla stessa condizione di precarietà. La prima inquadratura è il dettaglio di una radio, poggiata sul piccolo tavolino di una terrazza, dalla quale sentiamo provenire il brano "Addio Suono Luntano" di Oreste De Bernardi.

Celestina, ripresa a mezzo primo piano poi in piano americano e infine in primo piano, cerca invano di vendere sigarette davanti a una chiesa; la m.d.p. ad altezza bambina restituisce la sua percezione del mondo: gli adulti che la ignorano appaiono imponenti e distanti, sottolineandone la fragilità. La sua determinazione emerge nei piccoli gesti e negli sguardi, mentre la presenza di altre bambine, impegnate nella stessa attività, amplifica il senso di marginalità e competizione. Parallelamente, Carmine si trova al porto con i compagni di contrabbando. Ripresi in campo medio, i ragazzini discutono di affari, ma l'unica novità è la grande nave americana ormeggiata, mostrata in campo lungo come simbolo di speranza. Lo sguardo del giovane si posa su di un gozzo che conduce alcuni marinai ameri-





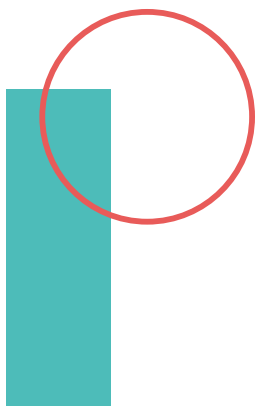
cani a terra: il loro arrivo, simbolo di denaro e opportunità, scatena una lite tra i ragazzi, ripresi in campo medio a mezzo busto, finché solo uno riesce a prevalere. Carmine, li osserva da lontano e, una volta rimasto solo, con un gesto improvviso salta sul gozzo e rema verso la nave. L'alternanza di campi medi e primi piani enfatizza la sua concentrazione e il desiderio di riscatto.

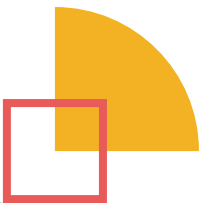

Dal natante, un uomo afroamericano, vestito con giacca e cravatta, si rivolge a Carmine gridando: «Paisà!». Il ragazzo risponde con prontezza: «Sto venendo, Dottore». L'uomo lancia una scaletta di corda e, con fatica, scende sulla piccola barca. Il giovane, in un gesto di cortesia, cerca di prendergli la borsa, ma l'uomo rifiuta con decisione esclamando: «Questa rimane con me!». L'uomo rifiuta l'aiuto di Carmine perché al suo interno ha nascosto un cucciolo di giaguaro. L'animale, simbolo di un mondo esotico e lontano ma anche di scambio e profitto, diventa occasione per un nuovo patto: Carmine promette di venderlo in cambio di denaro. La stretta di mano suggella l'accordo e introduce il nome dell'uomo: George, il cuoco della nave Victory. Il dialogo fra i due, girato con la tecnica del campo-controcampo e l'utilizzo di mezzi primi piani, ne accentua la sproporzione fisica: la stazza imponente dell'adulto contrasta con la fragilità del ragazzino.

Dal punto di vista sonoro, la sequenza è dominata dai rumori diegetici del porto, fino all'irruzione di un applauso extradiegetico che chiude la scena con un tono ironico e surreale, fungendo da raccordo con quella successiva.

7. Lo spettacolo degli artisti di strada (00:14':39" - 00:16':10")

Nel cuore di una piazza cittadina, un campo lungo mostra un attore di strada che conclude la sua esibizione accolto dagli applausi fragorosi della folla. Uno stacco e la m.d.p. inquadra l'uomo a mezzo busto mentre, con un piattino in mano, chiede qualche moneta a chi ha assistito alla performance. Un successivo campo medio riprende la folla in cui, fra i tanti popolani, si notano un uomo e una donna americani, vestiti in eleganti abiti bianchi. Un ragazzino tenta di avvicinarsi a loro, ma un altro lo scaccia bruscamente: «Queste due persone sono mie!». Una frase che rivela, ancora una volta, la competizione spietata fra i bambini di strada, mossi dalla fame e dalla



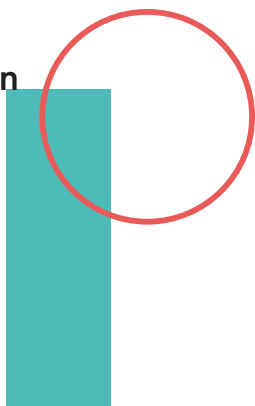


necessità di guadagno. Nel frattempo, un giovane attore reclama la scena e invita il collega più anziano a lasciargli il posto. La camera sposta lo sguardo su Celestina ripresa in mezzo primo piano e con la camera posta sempre alla sua altezza: gli adulti intorno a lei appaiono tagliati, rendendola così protagonista di uno sguardo marginale e innocente.

Il nuovo attore, ripreso a mezzo busto, anima la folla, accompagnando il canto del brano "Tammuriata Alli Uno... Alli Uno" (R. De Simone) con il tamburello. Segue un campo- controcampo tra Celestina e la donna americana: uno scambio di sguardi, un sorriso affettuoso e un saluto che creano un legame intimo. Poi, attraverso un'inquadratura zenitale, vediamo alcune ragazze formare un cerchio e iniziare a ballare. A loro si unisce anche Celestina ripresa in primo piano. Celestina, ispirata, danza anche lei sulle note della musica diegetica: in primo piano, i suoi occhi cercano quelli della donna, che ricambia con dolcezza. La coppia di stranieri, coinvolta, si unisce al ballo, annullando per un attimo le distanze sociali. A fine spettacolo, Celestina chiede un'offerta alla donna americana, ma il ragazzino che accompagna la coppia la interrompe bruscamente e li porta via, annullando così ogni possibilità di contatto. Le luci del palco si abbassano e la folla si disperde. La nostra protagonista emerge dalla massa e, in campo medio, passa da un'inquadratura a figura intera a una a mezzo busto. La m.d.p. la segue con una leggera panoramica verso destra e poi la lascia uscire dall'inquadratura mentre l'immagine sfoca. Ancora una volta, la sua speranza è delusa.

8. Il quartiere a luci rosse (00:16':11" - 00:17':01")

Celestina, ripresa in campo lungo con camera a spalla, percorre una via quasi deserta della zona a luci rosse della città. Nel suo procedere incontra degli strani personaggi: un travestito, una prostituta con cui scambia un rapido sguardo e poi un'altra meretrice che le offre un piatto di pasta e fagioli in cambio di una prestazione sessuale con un uomo anziano. La bambina, inquadrata a mezzo busto, alza lo sguardo verso una finestra e vedendo la figura maschile comprende il prezzo implicito del cibo: la violenza. Quindi, in silenzio, si allontana mentre la prostituta la insulta. Nel campo lungo finale, ripresa di spalle, Celestina abbandona quel luogo dominato da corruzione e sopraffazione.



9. Carmine e Celestina salgono sulla Victory (00:17':02" 00:23':43")

La m.d.p. montata su crane e carrello segue Celestina ripresa a figura intera, mentre scende le scale in pietra del porto per raggiungere la banchina. All'improvviso si arresta: ciò che vede la blocca. Prima che l'inquadratura ce lo mostri, sentiamo Carmine gridare: «Mi dovete pagare! Dove stanno i quattrini?». Dopo uno stacco, un'inquadratura totale rivela la rissa caotica fra il ragazzo e George che si rifiuta di consegnare i soldi promessi per l'aiuto nella vendita del cucciolo di ghepardo. Alcuni marinai americani intervengono per dividerli e trascinano il cuoco ubriaco su di una barca diretta alla Victory. Un primo piano del giovane, nel momento in cui manda a quel paese George, ne mostra la disperazione e la rabbia.

La steadycam compie un movimento semicircolare intorno a Carmine che, seduto a terra e ripreso a figura intera, alza lo sguardo e vede Celestina accanto a sé. Dopo un breve dialogo decide di salire sul gozzo per andare a riprendersi i soldi. La bambina, determinata a non lasciarlo solo, sale con lui.

Una delle inquadrature più significative è un campo lungo in cui vediamo i due protagonisti sul gozzo dirigersi verso la Victory. Questa ripresa mette in risalto il contrasto tra la piccola barca e l'imponente nave illuminata sullo sfondo. La composizione del quadro li colloca in basso a sinistra, marginali e fragili, mentre la nave domina la scena centrale e superiore, sottolineando la sproporzione di forze. Le luci calde degli oblò, riflettendosi sul mare, creano un'atmosfera sospesa tra realismo e sogno, mentre i ragazzi restano in penombra, segno della loro vulnerabilità. L'immagine assume così un valore simbolico: la nave è al tempo stesso promessa e minaccia, sogno americano e ostacolo gigantesco, mentre i protagonisti appaiono minuscoli di fronte all'immensità del destino che li attende. Con un campo-controcampo la regia ne mostra gli stati d'animo: Carmine, ripreso a mezzo primo piano, fissa la nave con determinazione, mentre Celestina, nello stesso tipo di inquadratura, rivolge un ultimo sguardo malinconico a Napoli. Il rumore diegetico delle onde che si infrangono contro lo scafo della piccola imbarcazione accompagna il lento avanzare del gozzo.

Una volta raggiunta la Victory, Carmine vi sale a bordo approfittando di una scaletta in corda e, senza accorgersene, viene seguito an-



che da Celestina. La steadycam la riprende a figura intera mentre cammina sul ponte.

L'improvviso accendersi dei fari e la voce al megafono di un ufficiale: «Attenzione, sta arrivando la Polizia italiana», terrorizza la bambina che, ripresa in campo medio con le luci alle spalle, corre fuori campo.

Uno stacco ci porta all'interno della sala macchine dove un uomo al microfono, inquadrato a mezzo busto con angolazione dal basso verso l'alto, conclude il messaggio: «Prepararsi all'ispezione». Dopo che un ampio establishing shot (inq. totale) mostra la nave illuminata nella sua interezza, il regista punta l'occhio della m.d.p. sul ponte di comando dove vediamo una targa con la scritta: "Victory - New York".


Celestina si nasconde dietro un macchinario sul ponte e osserva un poliziotto stringere la mano a un ufficiale. I due sono subito raggiunti dal commissario di bordo Domenico Garofalo, che rassicura tutti con tono deciso: «Quando sopra la nave ci sta il commissario Garofalo non sfugge niente».

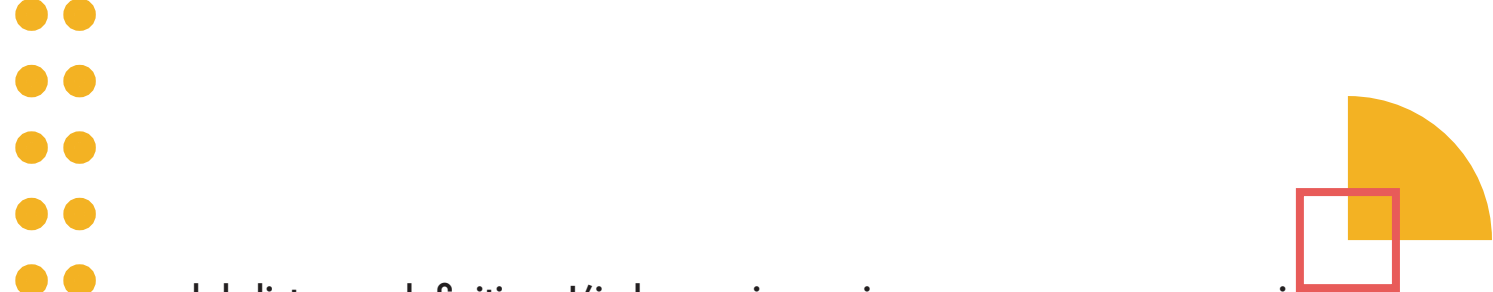
Il dialogo tra il commissario e l'ufficiale è girato in campo-contro-campo, con entrambi i protagonisti ripresi in primo piano.

Nel frattempo, Carmine ritrova la sua compagna di viaggio. Il ragazzo vorrebbe scendere e tornare in porto, ma Celestina gli rivela che la barca è ormai sparita e, sorridendo, esclama: «Andiamo in America, Carmeli. Andiamo a Nuova York da Agnese».

La felicità dura poco: in soggettiva, i due vedono avvicinarsi un poliziotto con la torcia, intento a scovare clandestini e la tensione cresce con il dettaglio dei suoi passi che risuonano sul ponte.

I ragazzi riescono a rifugiarsi in un boccaporto che richiudono alle loro spalle. Il montaggio alternato contrappone l'avanzata dell'agente ai volti dei ragazzi che, inquadrati in mezzo primo piano, sono tesi e impauriti dal rumore dei passi sopra di loro. Una soggettiva di Carmine, rivolta verso l'alto, segue con una panoramica da sinistra verso destra l'allontanarsi dei passi: solo allora i due possono tirare un sospiro di sollievo. Il ragazzo esplora l'ambiente circostante in soggettiva, poi si volta verso Celestina, che intuisce dal rumore dei macchinari e dalla sirena che la nave sta partendo. Insieme, affacciati al boccaporto, osservano Napoli allontanarsi: il salvagente con la scritta Victory e l'elica a ralenti diventano simboli





del distacco definitivo. L'imbarcazione, ripresa con una panoramica dal basso verso l'alto con il Vesuvio sullo sfondo, appare imponente e minacciosa nel suo avanzare verso il primo piano dell'inquadratura fino a quando l'immagine dissolve al nero. L'ultima parte della sequenza è accompagnata dal brano musicale "A Salty Dog" dei Procol Harum.

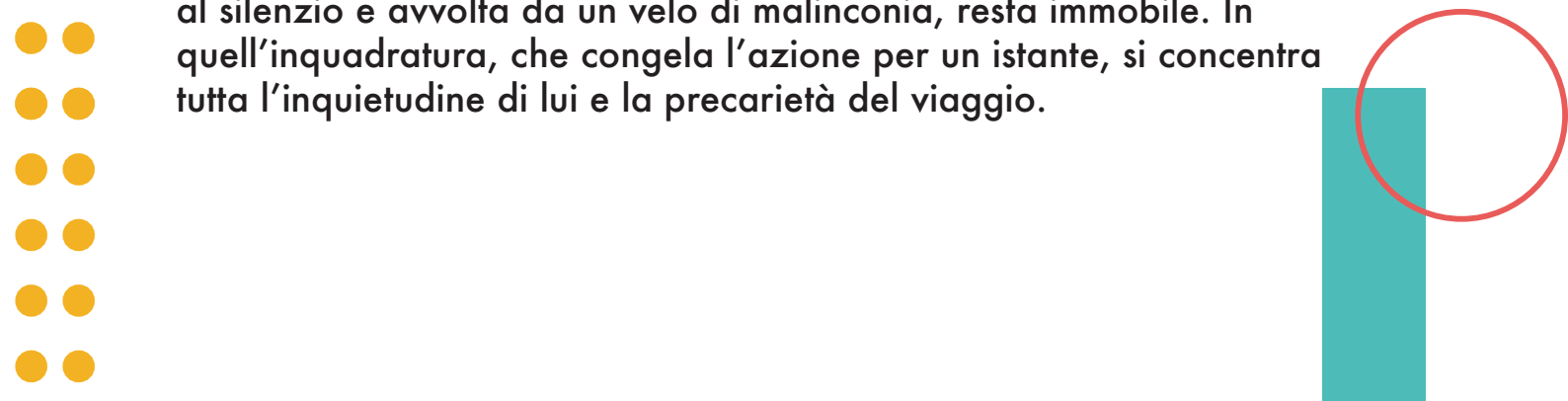
10. Carmine e Celestina si addormentano esausti (00:23':44" - 00:23':57")

Una dissolvenza in entrata apre la scena. Ripresa in primo piano, Celestina sistema la statua della Madonna di Pompei in una nicchia di legno. La m.d.p. la segue con una breve panoramica da sinistra verso destra mentre si appoggia a Carmine e si addormenta. L'immagine dissolve al nero e la parte finale della canzone iniziata nella sequenza precedente fa da raccordo sonoro con la scena successiva.

11. Celestina non riesce a dormire (00:23':58" - 00:25':06")

Dissolvenza in apertura e la m.d.p., montata su slider (strumento che consente di spostare fluidamente e con precisione la camera), avanza e riprende Carmine e Celestina in un campo medio a due, mentre la musica sfuma lasciando spazio ai rumori d'ambiente. Nella penombra della stiva, tra reti e giacigli improvvisati, i due cercano riposo. Lei, seduta e assorta nei propri pensieri, contrasta con il compagno che dorme profondamente, finché un suono grave e metallico della nave lo desta.

Il dialogo fra i due giovani prende forma in un campo-controcampo frontale, che evidenzia la loro intimità e, al tempo stesso, la fragilità della situazione. Entrambi ammettono la fame che li tormenta e il ragazzo decide di andare in cerca di cibo. Prima di allontanarsi, però, si arresta e le rivolge un ultimo sguardo: la bambina, tornata al silenzio e avvolta da un velo di malinconia, resta immobile. In quell'inquadratura, che congela l'azione per un istante, si concentra tutta l'inquietudine di lui e la precarietà del viaggio.





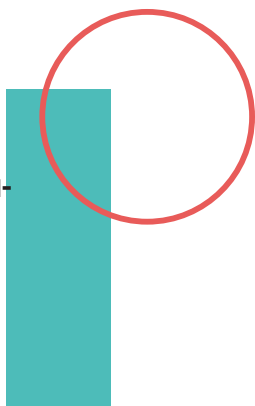
12. Carmine esce allo scoperto per cercare del cibo (00:25':07" - 00:28':07")

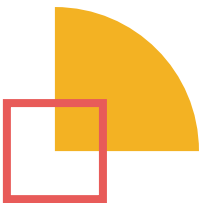

La sequenza si apre con due dettagli: una mano che mescola il caffè in una tazzina e, subito dopo, la m.d.p. montata su slider inquadra in dettaglio un giradischi che diffonde i versi di "Vesti la giubba", una delle arie più celebri del melodramma italiano, tratta dall'opera "I Pagliacci" di Ruggero Leoncavallo (musica diegetica). Siamo nella cabina del commissario Garofalo e l'uomo, dopo aver bevuto con calma il suo caffè, prende una cornice pieghevole contenente nella parte di sinistra la foto di una donna e, in quella destra, una dedica "Torna presto amore" con alcuni fiori essiccati. L'uomo la bacia e si stende sul letto in cerca di un po' di riposo.

Uno stacco ci porta all'interno di un condotto dell'aria condizionata, dove Carmine avanza rumorosamente. Con la tecnica del montaggio alternato vediamo la reazione di Garofalo che, infastidito dal frastuono, si gira nel letto lamentandosi di non riuscire mai a riposare.

Un nuovo stacco mostra l'esterno del condotto, ripreso con angolazione dal basso verso l'alto, e una panoramica laterale da destra verso sinistra lo accompagna verso l'uscita. Ripreso a mezzo busto, dal basso verso l'alto, Carmine decide di uscire da una porta e si ritrova sul ponte.

Il primo istinto è quello di schiacciarsi contro la parete alle sue spalle per cercare di non farsi vedere da nessuno, poi prende coraggio ed esce allo scoperto, accompagnato dal tema "NY Medley" di Federico De Robertis. Attorno a lui ci sono alcuni ragazzini impegnati a pulire per terra e alcuni marinai. La steadycam, che lo segue alle spalle, lo abbandona e compie una panoramica verso l'alto sulla ciminiera fumante dell'imbarcazione, e poi si sposta sul ponte di comando dove vediamo un alto ufficiale bere dalla propria fiaschetta, con una tale foga da sembrare un alcolizzato. Carmine, ripreso a mezzo busto, osserva la scena fino a quando un marinaio gli porge un secchio affinché lo riempia d'acqua e riprenda a pulire, ma il giovane non capendo l'inglese resta perplesso. A fargli vedere come si apre il rubinetto dell'acqua è l'ufficiale visto in precedenza. Il ragazzo lo ringrazia esclamando un: «Thank you» dal forte accento napoletano. Richiamato a tornare indietro, Carmine, inquadrato a mezzo busto con angolazione dal basso verso l'alto, lascia





cadere il secchio e scappa. L'ufficiale, ripreso anch'egli con angolazione dal basso verso l'alto ma a mezzo primo piano, gli intima di fermarsi: il dubbio sulla sua vera identità ormai è diventato certezza.

13. Garofalo è nell'ufficio del comandante (00:28':08" - 00:28':46")

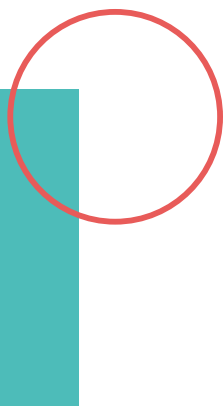
Il comandante della nave, ripreso con un mezzo primo piano, è seduto alla scrivania del suo ufficio e beve un bicchiere di rum; sul tavolo, tra i documenti, è ben visibile anche la bottiglia.

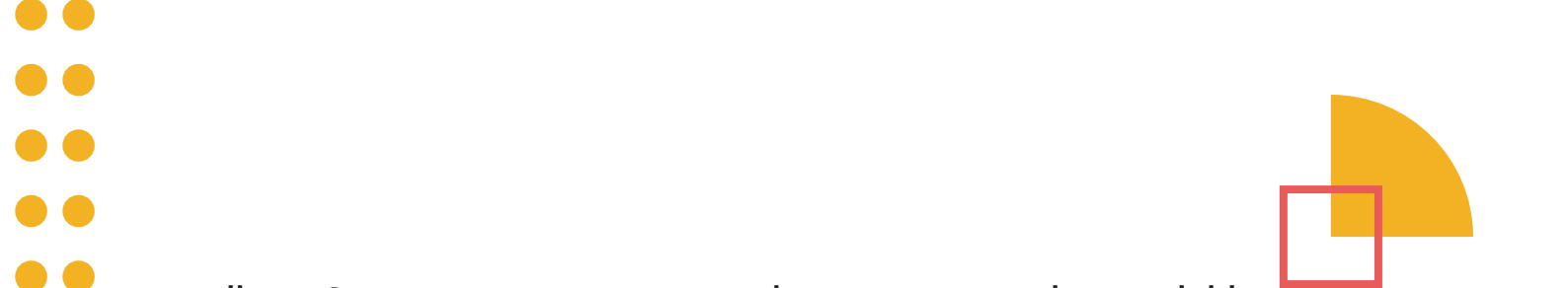
Nella prima parte del dialogo, girato campo-controcampo, Garofalo chiede al proprio superiore se sia davvero sicuro di aver visto qualcuno, perché sospetta che la visione sia solo effetto dell'alcol. Grazie al montaggio alternato il regista mostra Carmine che cammina accovacciato all'interno di un condotto dell'aria. Poi si ritorna alla conversazione tra i due uomini che prosegue con un campo a due in cui il commissario di bordo ipotizza che il comandante della Victory possa aver confuso la presenza sospetta con Frank, un ragazzo di quindici anni dall'aspetto infantile, ma il suo interlocutore ribadisce con fermezza di saper distinguere un marinaio americano da un ragazzino italiano. E dopo essersi alzato dalla sedia, ripreso in primo piano con angolazione dal basso verso l'alto, ordina a Garofalo, con tono severo, di procedere a una nuova ispezione della nave. Salvatore, per raccontare l'ultima parte del dialogo fra i due adulti, torna a utilizzare la tecnica del campo-controcampo.

14. L'ispezione in terza classe (00:28':47" - 00:31':29")

La sequenza si apre con uno stacco: la m.d.p su carrello segue Carmine di spalle, ripreso in campo medio a figura intera, mentre continua a procedere accovacciato dentro un condotto dell'aria.

Nello stacco seguente la m.d.p., montata su treppiede, compie una panoramica orizzontale da destra verso sinistra mostrando l'arrivo del ragazzo a una grata di aerazione da cui sente provenire il suono diegetico del pianto di un neonato. Un ulteriore stacco mostra Carmine emergere da sotto un letto: non era sua intenzione arrivare lì, ma lo sbaglio di percorso lo conduce nella parte più degradata della nave, la terza classe dove un mondo di uomini e donne stremati sono accalcati nella stiva. La composizione dell'inquadratura





colloca Carmine in primo piano, schiacciato contro le assi del letto; sullo sfondo si intravedono corpi distesi e figure sedute. La profondità di campo è avvolta da una patina giallastra che evoca sporcizia e fatica.

Il Direttore della fotografia, per restituire allo spettatore un'atmosfera soffocante, utilizza, in fase di ripresa, un'illuminazione fioca e poi in fase di color grading sceglie di desaturare i colori.

Il movimento del ragazzo, sulle note del brano musicale extradiegetico "Jesce Sole" (cantata da Antonella D'Agostino) è cauto, quasi furtivo: una steadycam lo segue alle spalle, riprendendolo in primo piano con angolazione dall'alto verso il basso, mentre i suoi occhi si posano su uomini provati dal lavoro, mani ossute che stringono scodelle, sguardi spenti intrisi di rassegnazione. L'inquadratura successiva, che si allarga sulla moltitudine dei corpi, trasforma la stiva in un vero e proprio girone infernale, popolato da migranti ridotti a semplici presenze anonime, sospese tra attesa e sopravvivenza.

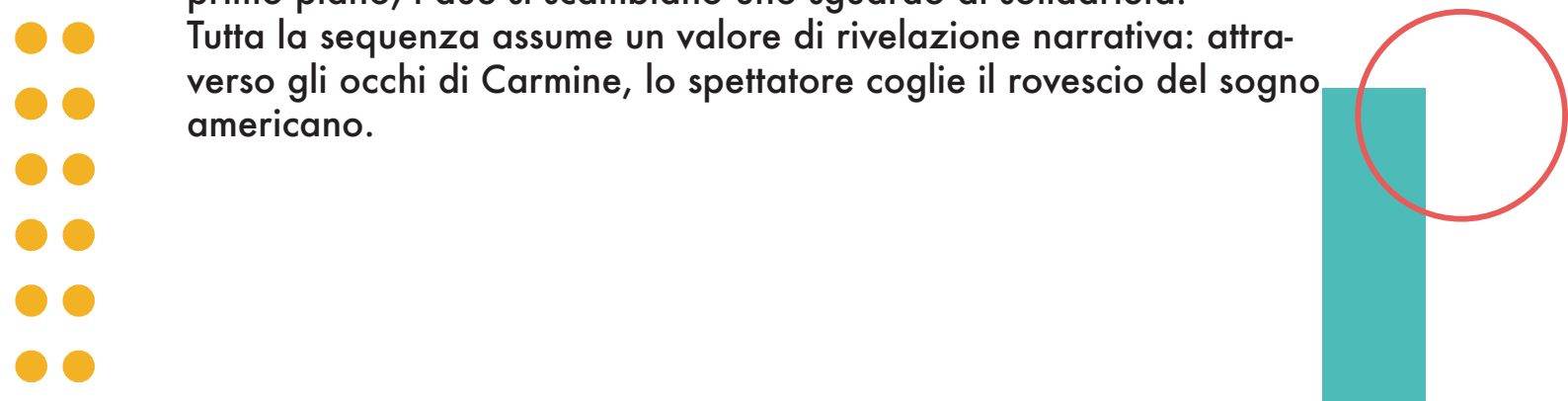
Di nuovo, il regista ricorre all'utilizzo del montaggio alternato per mostrare il commissario di bordo impegnato nel suo giro d'ispezione assieme ad alcuni marinai americani i quali lo invitano a controllare anche il dormitorio della terza classe. Carmine, inquadrato a mezzo busto, sente il rumore di una porta che si apre e si volta di scatto. Lo stacco successivo mostra in dettaglio i piedi di un ufficiale in discesa dalle scalette. La tensione aumenta: il ragazzo deve trovare subito un rifugio.

La camera a mano segue Garofalo affiancato dai marinai americani. Il commissario di bordo si scusa con i passeggeri e annuncia un nuovo controllo al quale, come vediamo nel controcampo, gli uomini e le donne seduti a terra rispondono scuotendo la testa con rassegnazione.

Carmine, con la complicità di una giovane donna che accudisce il marito malato, si nasconde sotto una coperta. Intanto i marinai americani controllano tutti i passaporti e, alla fine, non viene trovato nessun clandestino e così se ne vanno.

Il ragazzo ringrazia la donna per il prezioso aiuto e, inquadrati in primo piano, i due si scambiano uno sguardo di solidarietà.

Tutta la sequenza assume un valore di rivelazione narrativa: attraverso gli occhi di Carmine, lo spettatore coglie il rovescio del sogno americano.





15. Carmine ruba del cibo dalla cucina (00:31':30" - 00:33':53")

La m.d.p. montata su dolly, partendo dall'inquadrare in dettaglio una dispensa compie una panoramica in diagonale, con angolazione dal basso verso l'alto, fino a mostrare la griglia di un condotto dell'aria. Dietro le alette intravediamo Carmine intento a osservare in soggettiva la cucina e i cuochi ai fornelli prima di aprire leggermente la griglia per cercare di afferrare qualcosa dalla dispensa. Nel controcampo, la m.d.p., montata su treppiede, segue con una panoramica verso l'alto il movimento della mano che, dopo essere riuscita a prendere del cibo, si ritrae velocemente.

16. Finalmente qualcosa da mangiare (00:31':54" - 00:33':07")

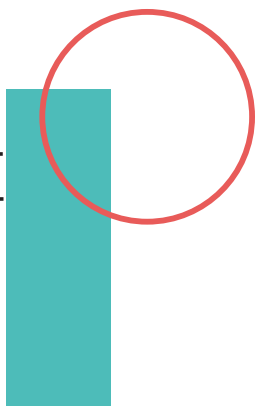
Celestina guarda verso il condotto dell'aria da cui Carmine riemerge esausto; sono ripresi in campo medio a due: lui con la testa che spunta dalla grata, lei a mezzo busto. Il ragazzo è riuscito a prendere soltanto alcune noci, subito condivise: un dettaglio mostra le mani che rompono i gusci, poi l'inquadratura li ritrae insieme mentre consumano il magro pasto.


All'improvviso la bambina tossisce e confessa di avere bisogno di aria fresca. Carmine va subito a sedersi al suo fianco e, ripresi sempre in campo a due, vediamo la piccola poggiare la testa sulla spalla del ragazzo.

Uno stacco e la m.d.p. montata su carrello retrocede riprendendoli in campo medio a figura intera. Il tenero momento è accompagnato da una musica extradiegetica malinconica.

17. La cattura dei due clandestini (00:33':08" - 00:35':10")

La sequenza si apre con un totale della nave in mezzo all'oceano al tramonto. La fotografia contrappone la sagoma scura dell'imbarcazione alla luce calda del sole. Uno stacco ci porta sul ponte di comando dove Garofalo, ripreso dal basso in piano americano, fuma una sigaretta e alza lo sguardo al cielo stellato, quando un rumore cattura la sua attenzione: Celestina, uscendo all'aperto, colpisce involontariamente una parte metallica dell'imbarcazione. Non preoc-






cupandosi più di tanto, i due ragazzini vanno a sedersi l'uno vicino all'altra in un punto nascosto del ponte per osservare le stelle. Ripresi in campo a due iniziano a dialogare: «Come sono grosse queste stelle... », dice Carmine; «Chissà come sono a New York?», ribatte Celestina. Il sogno però si interrompe bruscamente perché Garofalo li sorprende. In campo lungo vediamo l'adulto catturare la bambina, segue un campo medio nel quale la piccola riesce a liberarsi mordendolo a una mano. Subito dopo Carmine si lancia sulle spalle del commissario di bordo nel tentativo di facilitare la fuga della sua compagna, ma, grazie all'intervento di tre marinai americani, i due "clandestini" vengono catturati.


La tensione culmina nel mezzo primo piano di Garofalo, ripreso con angolazione dal basso verso l'alto, che stringe i pugni e grida «Mannaggia!». La scelta dell'inquadratura ne accentua la rabbia e la violenza, mentre i marinai lo fissano quasi a sottolinearne la responsabilità. Uno stacco e la steadycam filma a precedere il commissario di bordo e, dietro di lui, avanzano i marinai che scortano i due ragazzini verso l'ufficio del comandante della nave.

Nel loro tragitto passano davanti ad alcune celle e quando, in una di queste, Carmine vede George lo apostrofa con rabbia, ricordandogli il furto subito. La m.d.p. alterna il primo piano del giovane al campo medio del cuoco, e la sequenza si conclude con il mezzo primo piano dell'uomo arrestato che borbotta qualcosa.

18. L'interrogatorio (00:35':11" - 00:39':06")

Nell'ufficio del comandante i due bambini affrontano un interrogatorio serrato costruito su un fitto gioco di campi-controcampi. Garofalo, inizialmente seduto di fronte al suo superiore si sposta vicino a lui, rafforzando visivamente l'asse di potere: da un lato l'autorità del comandante e del commissario di bordo, dall'altro i piccoli, in piedi e bloccati da due marinai che li tengono per le spalle. Il momento più duro arriva con il primo piano del comandante nel quale, con sguardo autoritario minaccia, di buttarli in mare. Garofalo, inquadrato con un mezzo primo piano, utilizzato per evidenziare tutto il suo imbarazzo, prima di obbedire chiede se debba davvero tradurre quelle parole. L'occhio della m.d.p. si concentra poi sui volti dei bambini ripresi in campo a due: Celestina ha paura mentre Carmine finge calma e cerca di rassicurarla con un cenno del capo. In questa scena la tensione cresce con lo sfogo della bambina che,

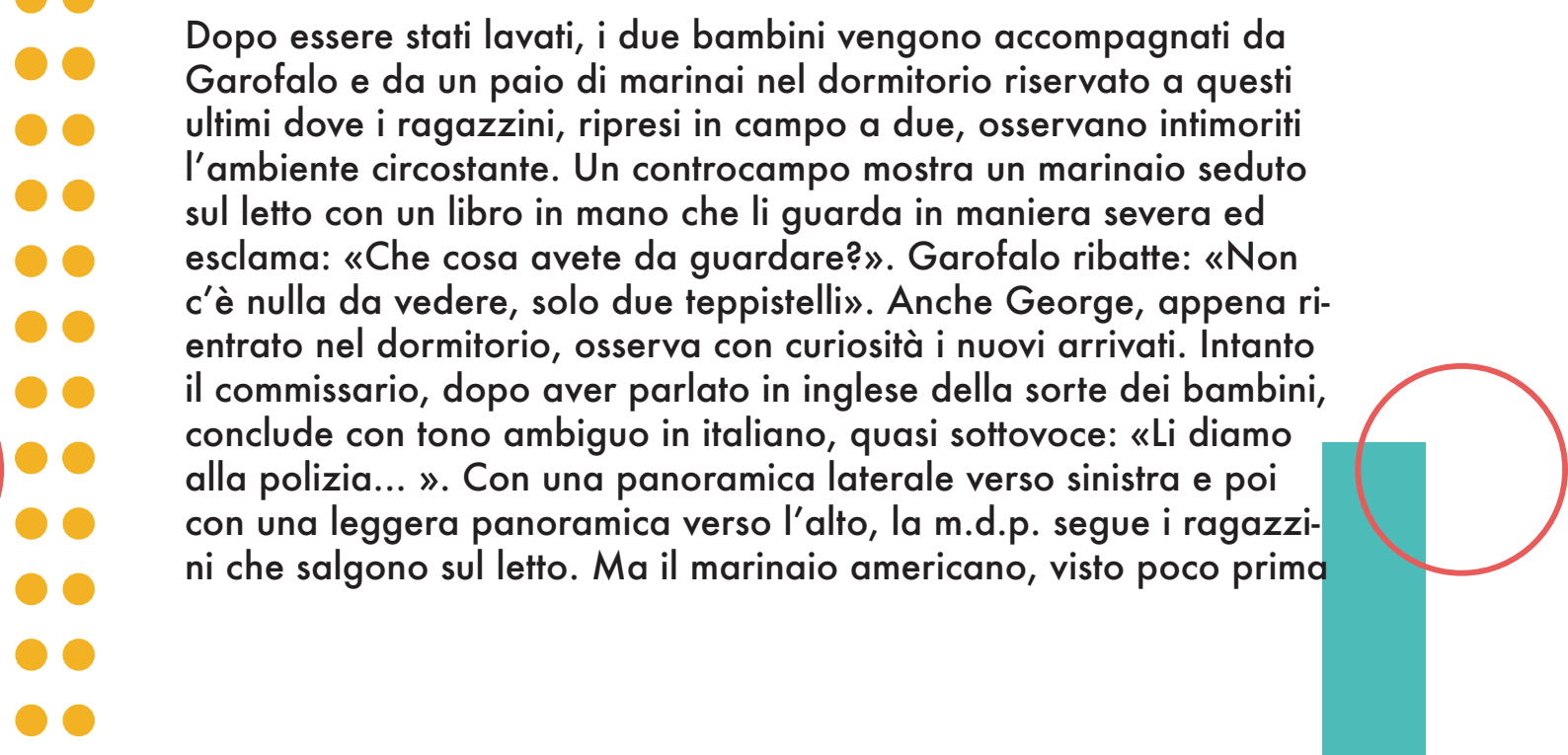


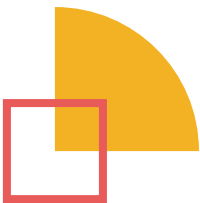



liberandosi per un attimo dalla presa del marinaio, in primo piano esclama indignata: «Anche morire di fame è illegale!». Subito dopo Carmine prende la parola e racconta la loro miseria: la casa crollata, la morte della zia, l'assenza di un futuro a Napoli. Il discorso culmina con l'affermazione che la città non ha più spazio per i bambini come loro. La regia accompagna le sue parole alternando campi a due su entrambi i ragazzini, poi passa ai loro primi piani e, nel controcampo, gli adulti ascoltano ripresi in campo medio. Qualcuno bussa alla porta dell'ufficio del comandante: è George. Il confronto assume un nuovo asse drammatico, giocato su campi medi e primi piani tra Carmine, George e il comandante. Alla domanda se sia stato lui a portare il cuoco a terra, il giovane lo ammette; ma quando si parla di merce illegale, un primo piano mostra la sua esitazione nel rispondere. Segue un rapido scambio di sguardi con l'uomo accusato, che lo convince a negare. Il comandante, in assenza di prove, chiude l'inchiesta e rimanda il cuoco in cucina. Rimane però la questione dei bambini: in un campo a due a mezzo busto, con Garofalo accanto a lui, l'ufficiale supremo pronuncia la decisione finale: «Hanno vissuto la guerra, saranno affamati. Date loro da mangiare, una doccia e un letto. Ma non voglio più sentire parlare di loro». Adesso la responsabilità dei due ragazzini è interamente sul commissario, sospeso fra obbedienza e compassione.

19. Carmine e Celestina vengono portati nel dormitorio dei marinai (00:39':07" - 00:41':58")

Dopo essere stati lavati, i due bambini vengono accompagnati da Garofalo e da un paio di marinai nel dormitorio riservato a questi ultimi dove i ragazzini, ripresi in campo a due, osservano intimoriti l'ambiente circostante. Un controcampo mostra un marinaio seduto sul letto con un libro in mano che li guarda in maniera severa ed esclama: «Che cosa avete da guardare?». Garofalo ribatte: «Non c'è nulla da vedere, solo due teppistelli». Anche George, appena entrato nel dormitorio, osserva con curiosità i nuovi arrivati. Intanto il commissario, dopo aver parlato in inglese della sorte dei bambini, conclude con tono ambiguo in italiano, quasi sottovoce: «Li diamo alla polizia... ». Con una panoramica laterale verso sinistra e poi con una leggera panoramica verso l'alto, la m.d.p. segue i ragazzini che salgono sul letto. Ma il marinaio americano, visto poco prima





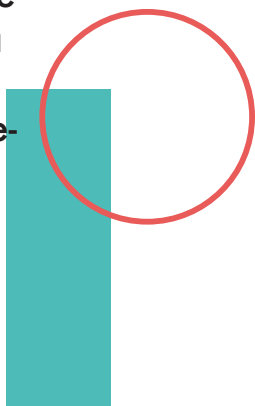
protesta perché secondo lui i due puzzano. Nasce così un confronto: Carmine, pur non conoscendo la lingua, dichiara di aver compreso il disprezzo nei loro confronti. Garofalo zittisce bruscamente il ragazzo americano e, in loro aiuto, interviene George offrendo la brandina accanto alla sua, lasciata libera da una persona deceduta. Un primo piano del cuoco, sorridente e minaccioso, accentua l'ambiguità del gesto.

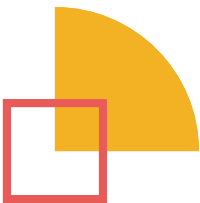
Garofalo, inquadrato dapprima in campo medio a mezzo busto e poi in primo piano con angolazione dal basso verso l'alto, impone il silenzio e vieta a chiunque di parlare con i bambini, quindi ordina di spegnere la luce.

Uno stacco introduce un'ellissi temporale e segna il passaggio alla notte. In campo medio a figura intera, il marinaio che aveva litigato con Carmine lo osserva dalla sua branda. La steadycam si avvicina progressivamente al primo piano del ragazzo, ancora sveglio e vigile, finché non finge di chiudere gli occhi. Nel successivo stacco, il marinaio si alza dalla branda e una panoramica laterale da destra verso sinistra segue il suo avvicinamento al letto dei bambini. Carmine, sentendosi minacciato, si solleva di scatto e punta una forchetta al collo del marinaio; in quel momento si sveglia anche la bambina. Il giovane americano, con un gesto inaspettato, offre loro una tavoletta di cioccolato e, incuriosito, osserva alcune carte da gioco sul letto che Carmine nasconde rapidamente. Ripresi in campo a due, i ragazzini, seduti sul letto, gustano con entusiasmo la cioccolata, forse dopo molto tempo. La steadycam arretra lentamente, accompagnando la dolcezza della scena con la canzone extradiegetica "One Spring Morning" (Akron/Family) che cresce progressivamente di intensità.

Con la tecnica del montaggio alternato si passa per stacco all'interno della cabina del commissario di bordo dove l'uomo è ripreso di spalle in primo piano, mentre seduto alla scrivania si accende una sigaretta. Seguono varie inquadrature in campo-controcampo: lo vediamo frontalmente, a mezzo busto, con una leggera inclinazione della m.d.p. dal basso verso l'alto, intento a osservare la foto della moglie custodita in una cornice.

L'occhio della m.d.p. mostra alcune parti esterne della nave completamente deserte: il corridoio percorso in precedenza dai bambini e la poppa dell'imbarcazione, ripresa in campo medio, dove al cen-





tro dell'inquadratura sventola la bandiera statunitense: è notte e l'assenza di persone evidenzia come tutti, a bordo, stiano dormendo.

20. Il viaggio prosegue (00:41':59" - 00:42':15")

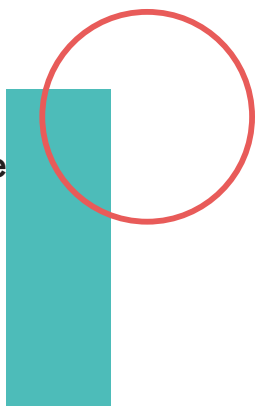
È un nuovo giorno e la m.d.p. virtuale riprende la nave in mare aperto; partendo dall'inquadrare la superficie dell'acqua compie una panoramica ascendente (simula il volo di un drone) e ruota di 180 gradi intorno all'imbarcazione. La scena, chiaramente generata al computer, rivela la sua natura artificiale perché man mano che la camera virtuale si alza, le figure umane, presenti sui vari ponti, restano immobili e l'immagine restituisce l'effetto di un rendering 3D.

Il brano "One spring Morning" sfuma gradualmente, lasciando spazio ai suoni e ai rumori d'ambiente.

21. Il riscatto di Carmine (00:42':16" - 00:45':35")

Dopo una breve scena ambientata in cucina, nella quale George riesce a convincere Garofalo a lasciare i bambini al lavoro, la sequenza prosegue con Carmine impegnato nella distribuzione dell'acqua sulle note del brano musicale extradiegetico "Smile" di Jimmy Durante. Ripreso in campo lungo dalla m.d.p. su crane, attraversa con due damigiane gli spazi riservati ai passeggeri più ricchi: uomini e donne, elegantemente vestiti, che bevono e conversano, seduti in poltrone di vimini. La contrapposizione è immediata: in primo piano, il ragazzo con gli abiti dimessi e la brocca in mano diventa un corpo estraneo, invisibile agli occhi dei privilegiati. Una soggettiva di Carmine attraverso l'oblò del ristorante amplifica il contrasto: tavoli imbanditi, camerieri in divisa e lampadari sfarzosi contro la sua condizione di clandestino.

Subito dopo il ragazzo scende sul ponte riservato alla terza classe e la steadycam segue i suoi gesti mentre versa acqua alle famiglie. L'atmosfera qui è opposta a quella dei saloni di lusso: gente semplice, seduta a terra, si respira aria di comunità. È tra loro che vede Celestina intenta a cucire insieme ad altre ragazze. Carmine scende poi nella sala macchine per portare alcune bottiglie d'acqua fresca





ai marinai addetti al controllo motori.

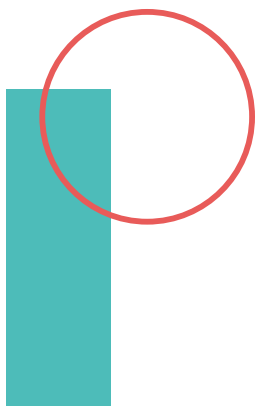
Uno stacco ci riporta all'interno del dormitorio dei marinai, dove il ragazzino, con la complicità di Celestina, sta imbrogliando un ricco passeggero al tavolo da gioco.

La parte finale della sequenza alterna brevi scene: Carmine osservato da Garofalo mentre pulisce il ponte; il comandante che saluta con solennità i passeggeri di prima classe; George che gli insegna a tirare a canestro. Si torna nella bisca, dove Celestina, di nascosto, passa al suo compagno d'avventura una carta vincente. L'elegante uomo, perdendo ancora una volta, si allontana furioso fra l'esultanza dei marinai in favore dei ragazzini. L'epilogo della sequenza è un campo medio in cui, su uno dei ponti della nave, George lancia un pallone da basket a Carmine che colpisce la targa con la scritta Victory, suggellando simbolicamente la scena.

22. Carmine consegna la vincita del gioco a Teresa (00:45':36" - 00:47':13")

Il cielo stellato fa da cornice alla conversazione tra Carmine e Celestina, ripresi in campo medio, a figura intera e con angolazione dal basso verso l'alto, sul ponte della nave, immersi nel buio e illuminati appena dagli astri. È un momento di intimità: la bambina confessa la sorpresa per la grandezza delle stelle, così diverse da quelle viste a Napoli, e il suo sorriso sincero porta un frammento di speranza dentro la durezza del viaggio. Poi ricorda un episodio vissuto a Napoli, quando, paralizzata dalla paura, era rimasta in cima a una roccia prima di tuffarsi in mare: un ricordo che diventa metafora del presente. Anche ora ha paura, ma sa che l'unica scelta è "saltare", affrontare l'ignoto. Il dialogo si interrompe con l'arrivo di Teresa. La donna gli racconta di come suo marito stia sempre peggio e di come non possa chiedere aiuto, altrimenti negli Stati Uniti verrebbero rimpatriati. Carmine propone di avvisare l'infermeria, ma lei resta in silenzio. Basta allora uno sguardo d'intesa con Celestina e, subito dopo, il ragazzo consegna a Teresa i soldi vinti al gioco affinché possa comprare le medicine per suo marito.

Le parole del capitano: «Domani saremo a New York» fungono da raccordo sonoro con la sequenza successiva.



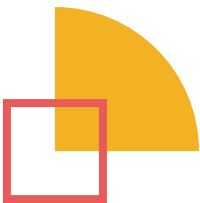

23. Teresa si è impiccata (00:47':14" - 00:49':46")

Il comandante, ripreso in campo medio, è sdraiato sul divano con la cravatta slacciata; sul tavolo spiccano una bottiglia di rum e due bicchieri, dettaglio che ne rivela subito la fragilità e l'incapacità di esercitare pienamente l'autorità. In netto contrasto, Garofalo appare a mezzo busto, ripreso dal basso accanto alla finestra: la scelta d'inquadratura lo rende figura lucida e dominante.

Quando il commissario va a sedersi sulla poltrona, sistemata di fronte al suo superiore, la m.d.p. montata su carrello si avvicina progressivamente inquadrando i protagonisti del dialogo in un campo a due.

Il confronto procede poi in campo-controcampo: da un lato il comandante ubriaco rivendica la volontà di consegnare i ragazzi alla polizia una volta arrivati a New York, dall'altro, Garofalo che ribalta la situazione con freddezza, insinuando come un'indagine potrebbe rivelare le abitudini alcoliche del suo interlocutore. L'ingresso improvviso nella stanza di Carmine interrompe il loro dialogo. In campo medio e ripreso mezzo busto, il ragazzo è entrato per chiedere aiuto per Luca, il marito di Teresa, ma il comandante gli comunica con distacco la morte dell'uomo. La scena si conclude con la fuga del ragazzo dall'ufficio del comandante, sul tema musicale "Sulla Nave" (di Federico De Robertis) che introduce la drammatica sequenza successiva. La colonna sonora cresce d'intensità e al suono del pianoforte si aggiunge quello dei violini, preparando lo spettatore all'inevitabile scoperta.

Carmine corre nel dormitorio riservato alla terza classe per cercare Teresa e, non trovandola, è sempre più preoccupato. Salvatore per raccontare questo momento così concitato sceglie di utilizzare dei campi medi in cui la camera, posizionata su treppiede, segue il ragazzino con delle panoramiche laterali. Arrivato nel locale dei bagni, Carmine apre tutte le porte ad eccezione di una che è chiusa dall'interno. Dopo vari tentativi ci riesce. L'inquadratura è costruita con una ripresa dall'alto verso il basso che cala lo spettatore nello sguardo di Carmine e, allo stesso tempo, ne sottolinea la vulnerabilità. In primo piano compaiono i piedi sospesi di Teresa, appena accennati, mentre al centro dell'immagine il volto del ragazzo rimane a fuoco: il contrasto tra i dettagli sfocati del corpo e la nitidezza dello sguardo evidenzia come il vero centro emotivo della scena non sia la morte in sé, ma la sua percezione attraverso un bambino.



La luce cupa e desaturata accentua la sensazione di claustrofobia, restituendo il degrado dello spazio.

La scelta registica di mostrare solo un frammento del corpo lavora sulla sottrazione: il dramma non viene esibito, ma suggerito, lasciando che sia l'immaginazione dello spettatore e lo sguardo attonito di Carmine a raccontarne la gravità. Così l'immagine diventa metafora visiva dell'impatto traumatico dell'esperienza adulta sul mondo infantile, costringendo il protagonista a confrontarsi bruscamente con la tragedia della vita.

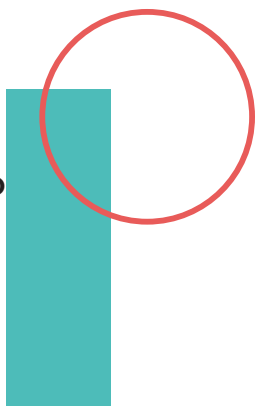
Nel finale la musica dissolve, lasciando lo spettatore senza respiro, immerso nella stessa condizione di shock e di dolore del protagonista.

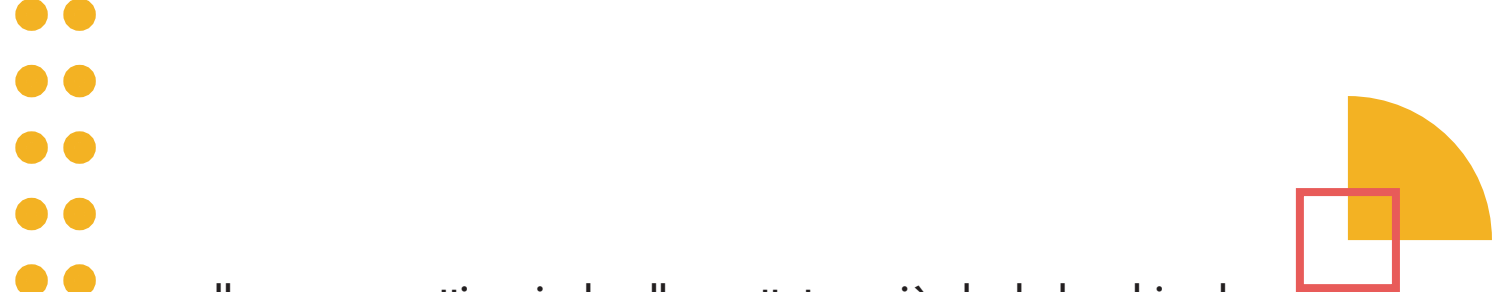
24. Il viaggio continua (00:49':47" - 00:50':04")

La camera, collocata in posizione zenitale, riprende la nave mentre avanza, dalla prua fino a metà della sua lunghezza. L'inquadratura, perfettamente perpendicolare (90°), restituisce una visione quasi astratta: l'imbarcazione si trasforma in una figura geometrica che fende il mare, ridotto a uno sfondo uniforme punteggiato dai riflessi della luce. Non c'è musica, solo suoni diegetici – il clacson, lo scafo che taglia l'acqua, i rumori d'ambiente. Dal punto di vista narrativo, la ripresa offre un momento di stacco e di respiro, ma assume anche un valore simbolico: la nave che procede sicura nella sua rotta diventa metafora di un destino già tracciato.

25. La Statua della Libertà (00:50':05" - 00:51':24")

La m.d.p. montata su carrello, spostandosi da destra verso sinistra, introduce lo spazio del magazzino, dove i due bambini trascorrono il tempo: Celestina impegnata a sbucciare delle noccioline, mentre Carmine gioca con la frutta. Il ragazzo, ripreso in campo medio e piano americano, dice di non voler più tornare a Napoli, è certo che in America troveranno un futuro. Improvvisamente gli occhi di Celestina, ripresa a mezzo busto, corrono verso l'oblio: il suo sguardo si perde nel vuoto, accennando un sorriso di meraviglia. La camera sottolinea questo passaggio con una ripresa dal basso verso l'alto che ne amplifica l'espressione estatica mentre esclama: «Quant'è bella... Ma chi è? Pare la Madonna di Pompei». Lo stacco





sulla sua soggettiva rivela allo spettatore ciò che la bambina ha appena scorto: la Statua della Libertà che emerge lentamente dalla nebbia. Subito dopo, vediamo Celestina inginocchiarsi e implorare la "Signora" per chiedere la grazia di poter restare in America e ritrovare Agnese. L'emozione dello spettatore è amplificata dal tema musicale "NY Melody" di Federico De Robertis.

26. La vista di Manhattan (00:51':25" - 00:52':29")

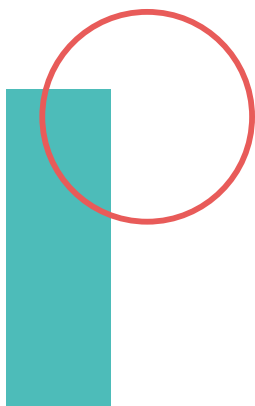
Uno stacco introduce il successivo movimento di macchina: un carrello da sinistra a destra che, con angolazione dal basso verso l'alto, mostra in campo medio la folla, assiepata lungo il parapetto della nave, che osserva New York avvicinarsi. A osservare questo spettacolo arrivano, seguiti dalla steadycam, anche Carmine e Celestina. I due si aprono un varco tra le persone e si posizionano al centro della scena. Osservando Manhattan in soggettiva, il ragazzo esclama con entusiasmo: «Pare un castello con tante torri... Com'è bella!» condividendo così, con la sua compagna di viaggio, tutto il suo stupore.

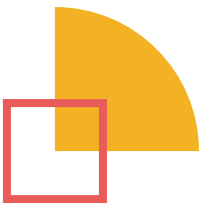

La magia di quella visione si interrompe con la voce diegetica, diffusa da un megafono, che invita i passeggeri italiani a mostrare documenti e bagagli. Mentre la folla si disperde, i due rimangono immobili: «Noi i documenti non ce li abbiamo», ammette la bambina. Ma non c'è tempo di stare a pensare troppo perché arriva Garofalo e, ripreso in primo piano con angolazione dal basso verso l'alto, ordina loro di raccogliere le proprie cose e poi aggiunge: «Ora ve la vedete con George. Io non vi ho mai visti qui». Dopo poco sopraggiunge il cuoco e porta via i bambini.

Infine, l'inquadratura si concentra sul commissario di bordo, il cui sguardo incrocia quello del comandante, ripreso a mezzo busto con angolazione dal basso verso l'alto, sul ponte di comando, intento a osservare la scena. Il silenzio tra i due diventa espressione della tensione morale che avvolge la vicenda.

27. Il nascondiglio di Carmine e Celestina (00:52':30" - 00:55':16")

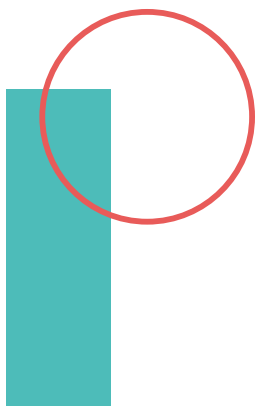
La m.d.p., montata su treppiede e collocata all'interno di container di legno pieno di cassette di arance, riprende in campo medio Ge-





orge che fa entrare Carmine e Celestina in quello che sarà il loro nascondiglio per poter sbarcare senza problemi. L'uomo, con tono rassicurante, spiega loro che dovranno restare in silenzio finché qualcuno non aprirà il container; solo allora saranno finalmente in America. I due, però, lasciano trasparire inquietudine e timore per lo spazio angusto e così, per tranquillizzarli, il cuoco consegna a Carmine una torcia e gli consegna i soldi della vendita del ghepardo: un gesto che restituisce dignità al suo personaggio. Infine chiude lo sportello, lasciandoli al buio.

Da qui prende avvio un montaggio alternato che intreccia due piani narrativi: lo sbarco dei migranti e l'attesa incerta dei due ragazzini chiusi all'interno di una cassa per il trasporto delle merci. I migranti vengono mostrati prima in mezzo primo piano, dietro un poliziotto che guida la marcia, poi attraverso i dettagli delle valigie di cartone, segno di precarietà. Segue una panoramica laterale da destra verso sinistra che mostra l'avanzata della massa ordinata, immagine che richiama direttamente "Il Quarto Stato" di Giuseppe Pellizza da Volpedo, celebre dipinto del 1901: la folla diventa emblema di lotta e riscatto. Il suono extradiegetico malinconico del pianoforte si intreccia con il rumore diegetico dei passi, conferendo solennità al movimento collettivo. All'interno della cassa, invece, Carmine e Celestina iniziano a chiedersi cosa fare, ma la tensione esplode quando il contenitore viene sollevato da una gru e, per il dondolio, il contenuto di alcune cassette precipita addosso a loro. Ripresi in campo a due, li vediamo tentare di aggrapparsi alle casse più grandi per non essere sbattuti da una parte all'altra. In contre-plongée, vediamo dal basso la cassa sospesa contro il cielo: simbolo di prigionia e destino incerto. Le assi di legno, che invadono progressivamente lo schermo, anticipano la dissolvenza al nero. Un epilogo che chiude lo sguardo dello spettatore nell'oscurità, metafora di un futuro negato. Sul piano simbolico la scena oppone due destini: quello dei migranti che approdano a una nuova vita, pur tra fatica e umiliazioni, e quello dei bambini, confinati in una cassa che diventa metafora di invisibilità sociale e di cancellazione dell'infanzia.



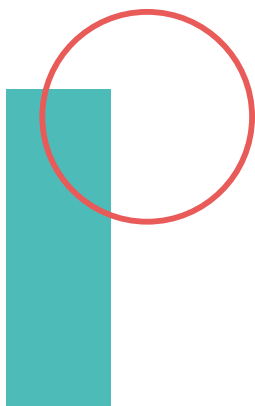



28. Il magazzino del porto (00:55':17" - 00:56':31")

Carmine e Celestina, ancora rinchiusi nella grande cassa, appaiono annoiati e spaesati, in attesa che qualcosa accada. Le inquadrature, prevalentemente campi a due, restituiscono la loro immobilità e il tempo sospeso. All'improvviso una voce maschile li chiama da fuori: «Ragazzi, siete lì dentro?». Loro rispondono di sì, l'uomo apre la cassa, ma li invita ad aspettare ancora un momento prima di uscire. La sua presenza rimane ambigua, intravista solo attraverso le fessure delle assi, senza mai rivelarsi del tutto né a loro né allo spettatore. Quando finalmente Carmine esce, la macchina da presa su carrello lo segue in campo medio a figura intera, con una panoramica da sinistra verso destra. Davanti a lui si apre un ambiente vasto e spoglio, dominato da container di legno che si susseguono ordinati come in un labirinto. Le arcate sullo sfondo e le linee prospettiche trasformano lo spazio in una gabbia, accentuata da una luce radente che crea forti contrasti tra zone chiare e zone d'ombra. Una volta appurato che intorno a loro non c'è nessuno anche Celestina può uscire allo scoperto.

29. Per le strade di New York (00:56':32" - 0:58':56")

La camera inquadra in campo lungo Carmine mentre spalanca la grande porta centrale del magazzino per uscire all'esterno. Nello stacco successivo, un campo a due a mezzo busto lo mostra a fianco di Celestina. I due si guardano attorno con aria spaesata e la prima cosa che notano è un enorme cartello pubblicitario. Il manifesto raffigura una famiglia americana perfetta davanti alla bandiera a stelle e strisce, con la madre che regge una torta come simbolo di prosperità, accompagnata dallo slogan "There's no way like the American Way", sintesi del sogno americano. Per Carmine e Celestina è il primo contatto con la promessa d'oltreoceano, immagine in netto contrasto con la miseria dei migranti da cui provengono. L'inquadratura con angolazione dal basso verso l'alto e il carrello in avvicinamento conferiscono all'immagine un'aura sacrale e ideologica, mentre i colori saturi e l'iconografia anni '50 richiamano la pubblicità del dopoguerra, segno del consumismo e del benessere ostentato. Il confronto con la fotografia cupa e sporca delle scene precedenti accentua così la distanza tra desiderio e realtà, fra il mito dell'America e la condizione concreta dei protagonisti. Le im-





magini sono accompagnate dal brano musicale extradiegetico "Be My Baby" (eseguita dal trio femminile The Ronettes). Uno stacco e vediamo come, nelle inquadrature seguenti, il regista insista sul contrasto sociale: ai dettagli delle valigie malandate dei migranti, viste nella sequenza dello sbarco sul molo, si contrappongono i dettagli su abiti e scarpe eleganti e colorate. Poi, la m.d.p. riprende in piano americano un bambino afroamericano che lucida le scarpe a un suo coetaneo bianco.

Si torna sui protagonisti con una panoramica che, partendo dal dettaglio delle scarpe, scende fino a mostrarne i volti spaesati riflessi in una pozzanghera, incorniciati dalle imponenti costruzioni sullo sfondo. Il movimento prosegue con una rotazione di 180° che trasforma il riflesso in un'inquadratura a mezzo busto, per poi completarsi con un ulteriore giro di 90° e rivelarli di spalle mentre osservano un nuovo cartello pubblicitario, in cui si celebra l'American Dream, che campeggia sulla facciata di un edificio newyorchese. Il manifesto sovrasta i due bambini e questo sottolinea il contrasto fra la loro condizione di miseria e l'ideale di abbondanza: una promessa luminosa, ma lontana e irraggiungibile.

Il successivo dialogo con un'elegante donna americana, costruito in campo-controcampo, evidenzia la marginalità dei bambini: lei li confonde con africani, ignora l'Italia e li congeda frettolosamente. Carmine prova a farsi capire in un misto di dialetto e inglese, ma senza ottenere il risultato sperato. La lingua diventa così simbolo di distanza culturale e di identità.

La sequenza si conclude con i bambini che attraversano, imprudenti, la strada trafficata per salire su di un bus diretto a Bronx - Morrison. New York non è mostrata direttamente, ma attraverso le loro espressioni di meraviglia e attraverso i riflessi sui finestrini ai quali sono incollati. Le loro inquadrature scorrono sullo schermo velocemente, grazie all'utilizzo di una particolare transizione, chiamata Swish-Pan: una panoramica rapidissima che sfoca l'immagine creando una striscia di movimento; nel montaggio viene usata come transizione dinamica per passare da un'inquadratura all'altra, dando ritmo e velocità alla scena.

Nel finale della sequenza la canzone delle The Ronettes sfuma.



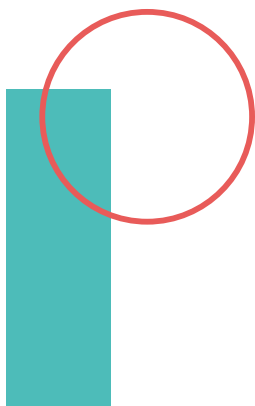


30. Morrison Hardware (00:58':57" - 01:00':24")

I due bambini, ripresi in campo medio a figura intera, entrano all'interno di un negozio: il Morrison Hardware. La cassiera, notando i loro abiti logori, cerca subito di mandarli via, ma Carmine e Celestina la ignorano e si avvicinano a un uomo anziano in piedi dietro a un bancone. Il ragazzo subito gli mostra la foto di Agnese e, mescolando inglese e napoletano, gli chiede se la conosce, ma l'adulto dice di non aver mai sentito il suo nome. Tutto sembra perduto finché Celestina non ricorda che la sorella, sposandosi, ha preso il cognome "Milkins". L'uomo dietro al bancone conferma che John Milkins era stato lì circa un mese prima, ma non sa aggiungere altro. Interviene allora un commesso, spiegando che una donna italiana era entrata nel negozio per cercare Milkins e, non trovandolo, se n'era andata furiosa. In campo a due, Celestina abbassa lo sguardo, sconsolata, mentre Carmine la osserva impotente e così i due escono dal negozio.

31. Ci sono troppi John Milkins a New York (01:00':25" - 01:01':19")

Una panoramica dall'alto verso il basso inquadra una cabina telefonica dentro la quale vediamo entrare Carmine. Le sue mani, riprese in dettaglio sfogliano l'elenco telefonico, ma, come possiamo capire dal successivo dettaglio (una rapida carrellata sui tanti "John Milkins" che scorrono sotto i suoi occhi), trovare qualcuno a New York appare impossibile. Così, dopo aver strappato le due pagine oggetto d'interesse, esce e raggiunge Celestina. I due, ripresi in campo medio e a mezzo busto, con la m.d.p. posizionata ad altezza bambino, sono seduti su degli scalini. Attorno a loro passano solo piedi sfocati, segno dell'invisibilità dei due ragazzini in mezzo alla folla. Un dettaglio sul cappellino di Carmine, lasciato a terra, assume un valore simbolico: una donna vi lascia dei soldi, scambiadoli per mendicanti. Le parole del ragazzo: «Si chiamano tutti John Milkins» esprimono tutta la sua impotenza, ma reagisce subito allo sconsolo e propone alla compagna di andare a cercare qualcosa da mangiare, perché con lo stomaco pieno si pensa meglio.





32. Carmine e Celestina si perdono (01:01':20" - 01:04':15")

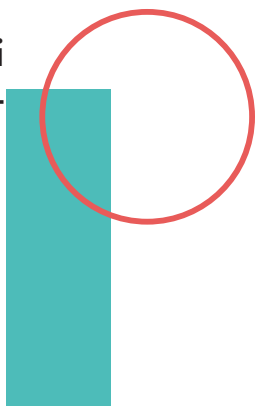
Questa sequenza è una delle più significative del film perché intreccia il tema dell'immigrazione con quello della discriminazione, rievocando il clima degli Stati Uniti degli anni '20-'30 del Novecento, quando cartelli come "No dogs, no Italians" segnalavano l'esclusione degli immigrati. Carmine e Celestina, inquadrati in primo piano davanti alla vetrina di una pasticceria, sono incantati da tutti quei dolci. Una carrellata laterale introduce l'ingresso dei due nel negozio. L'ambiente è elegante e frequentato da clienti ben vestiti. Lo sguardo sospettoso degli altri bambini, la freddezza della commessa e il pregiudizio del cameriere che li caccia perché italiani, rendono evidente la distanza sociale.

Carmine reagisce mostrando i soldi e poi esplodendo con rabbia, ma nulla cambia: non è questione economica, bensì di discriminazione. La cinepresa, sempre ad altezza bambino, mantiene lo spettatore immerso nel loro punto di vista fragile e impotente.

La fuga con la torta rubata si trasforma in una corsa frenetica per le strade di New York che li conduce a una stazione. La sequenza è costruita con montaggio serrato, movimenti di macchina dinamici e inquadrature che accentuano spaesamento e smarrimento.

La tensione cresce quando Celestina, rimasta indietro, cade per terra con la torta e, in quel momento, si accorge di aver perso Carmine. Il primo piano della bambina, mentre si guarda attorno preoccupata, mostra tutta la sua disperazione. Anche il ragazzo, non trovandola più, è disperato.

Il culmine visivo arriva nella penultima inquadratura della sequenza, quando Celestina, ripresa in campo medio con angolazione dall'alto verso il basso, è accovacciata a terra con la schiena appoggiata a un grande manifesto pubblicitario che raffigura un bambino biondo sorridente, sotto al quale c'è una scritta: "Good parents, happy kids". Il contrasto fra la perfezione patinata della propaganda anni '50 e la miseria della bambina povera, e ignorata dai passanti, diventa simbolo della distanza tra il sogno americano e la realtà degli immigrati. La composizione visiva, ironica e crudele, denuncia l'ipocrisia di un modello sociale che esclude chi vive ai margini, trasformando la scena in una potente critica sociale.





33. Carmine e Celestina vagano in due zone differenti di New York (01:04':16" - 01:05':31")

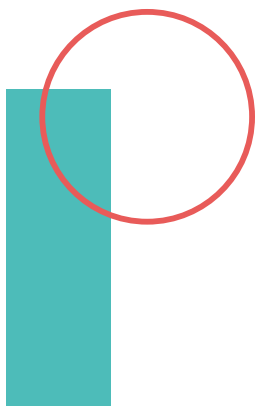
Carmine, inquadrato a mezzo busto, con angolazione dal basso verso l'alto, avanza lentamente verso il primo piano dell'inquadratura. La steadycam lo filma a precedere, mentre attraversa una zona industriale, mantenendo sempre costante l'angolazione. Le lacrime e lo sguardo basso esprimono tutto il dolore per la perdita della sua amica.

Uno stacco ci conduce in un ghetto: così venivano chiamati negli Stati Uniti, soprattutto tra gli anni '20 e '60 del Novecento, i quartieri abitati prevalentemente da afroamericani (e non solo). Un campo lungo mostra Celestina procedere incerta e traballante, poi, con un altro stacco, è ripresa a mezzo busto con lo sguardo perso nel vuoto.

Tramite un'ellissi temporale si passa alla notte: la steadycam compie un movimento semicircolare intorno a un'auto abbandonata, fino a rivelare Celestina rannicchiata e addormentata al suo interno. L'ultima inquadratura, un campo lungo, mostra il veicolo isolato in uno spazio urbano dove le facciate degli edifici, logore e cadenti, restituiscono l'idea di un'America lontana dalla promessa di prosperità. L'unico punto di luce, un lampione arancione, non riesce a illuminare davvero lo spazio, ma accentua piuttosto il senso di abbandono e precarietà.

Sul muro dell'edificio di sinistra campeggia la scritta "BROKEN PROMISES" (promesse infrante): un dettaglio che diventa chiave interpretativa dell'intera scena. Non è solo un elemento scenografico, ma un messaggio diretto, che sovrappone il tema dell'illusione tradita all'immagine urbana degradata. La macchina arrugginita e ferma assume così valore metaforico: non è più mezzo di movimento o progresso, ma simbolo di immobilità, di un futuro bloccato.

Anche il contrasto tra il brano sognante "Somewhere", interpretato da Tom Waits, che accompagna la sequenza e la crudezza delle immagini evidenziano lo scarto tra il mito del sogno americano e la sua disillusione.





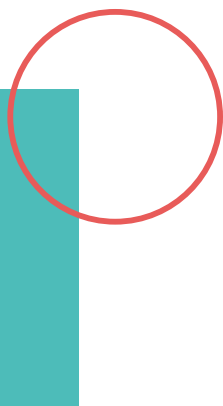
34. Domenico Garofalo e sua moglie (01:05':32" - 01:07':08")

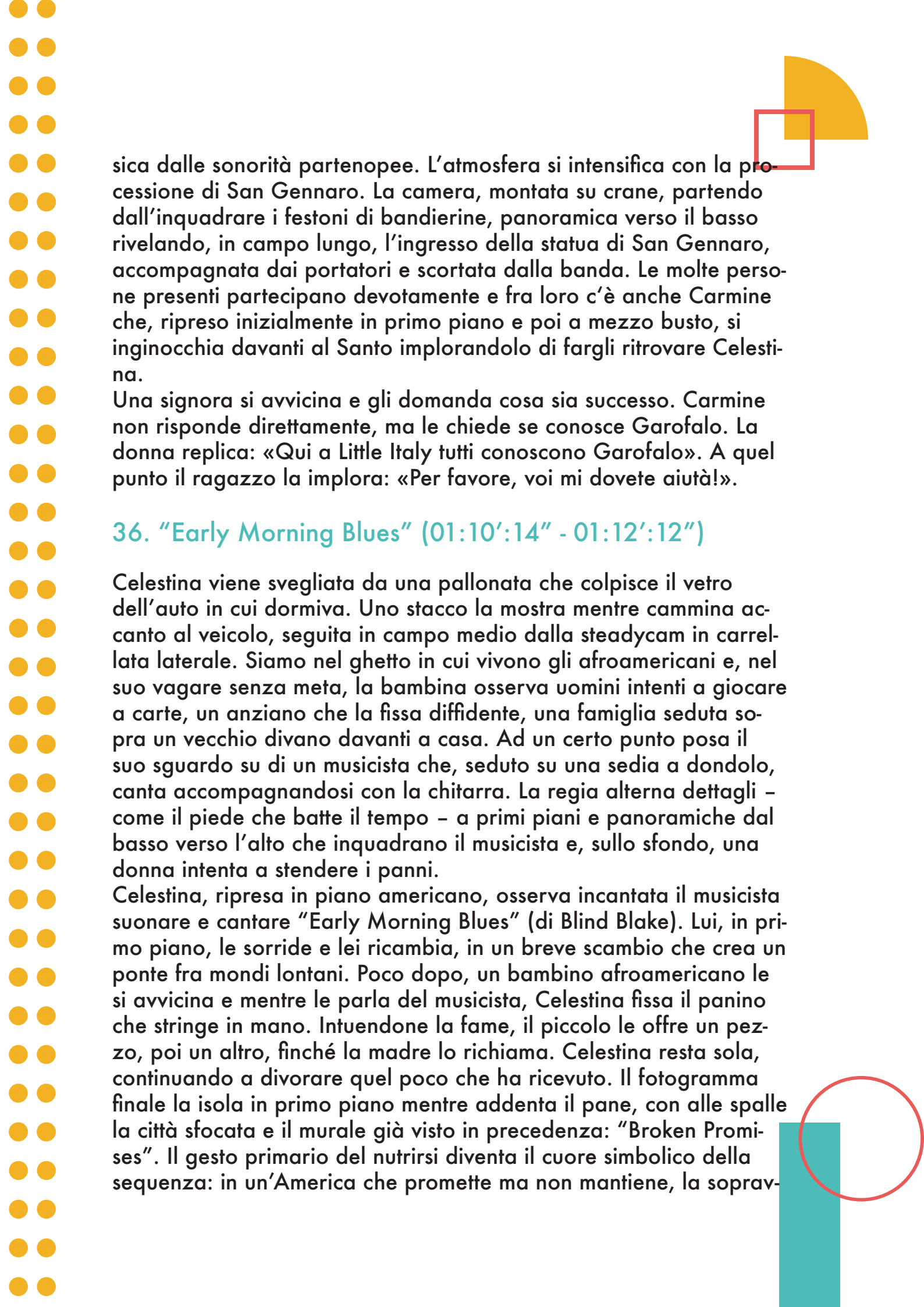
Questa sequenza, ambientata nella casa di Garofalo e di sua moglie, è caratterizzata da un tono intimo e malinconico. L'apertura, con il dettaglio della mano del commissario di bordo che sistema la foto della moglie, introduce subito il tema della famiglia e della memoria. La donna, ripresa in campo medio e a figura intera, è seduta in poltrona a leggere. Dietro di lei, un quadro raffigurante la nave su cui lavora il marito, diventa simbolo dell'assenza e della solitudine che il lavoro marittimo impone. E quando la moglie chiede notizie del viaggio (la vediamo ripresa prima in piano americano e poi a mezzo busto) l'uomo minimizza e, mentre sistema la valigia sopra l'armadio, parla solo di un temporale. È qui che trova una scatola decorata: il dettaglio delle mani che ne estraggono un completino da neonato e una scarpetta suggeriscono il dolore di una paternità mancata o perduta. Poi, un carrello segue l'uomo mentre va a sedersi sulla poltrona, sistemata fra il letto e la finestra, attraverso la quale osserva il temporale, metafora di un conflitto privato e di un dolore irrisolto che grava sulla coppia.

35. "Little Italy" (01:07':09" - 01:10':13")

La steadycam avanza in direzione di Carmine, ripreso in piano americano mentre dorme, coperto da alcuni cartoni, in un giaciglio improvvisato. Le grida di alcuni ragazzini lo svegliano e così si alza. Ripreso in campo medio a figura intera, con una leggera angolazione dal basso verso l'alto, li osserva correre per andare a giocare a pallone.

Uno stacco introduce toni più caldi. Un plongée verso il basso mostra Carmine di spalle mentre incontra un poliziotto che, parlando in italiano, svela l'ambientazione: Little Italy (famoso quartiere di New York con popolazione di origine italiana), riconoscibile dalle bandiere tricolori e dalle bancarelle. L'agente, accogliente ma fermo, invita l'uomo a spostarsi per l'arrivo della processione. La steadycam segue Carmine tra le bancarelle del mercato, mostrando alcuni prodotti simbolici per la comunità italiana – radio, pomodori, formaggio Bel Paese –, frammenti di memoria culturale riaffiorati in terra straniera, accompagnati dalle voci del mercato e da una mu-





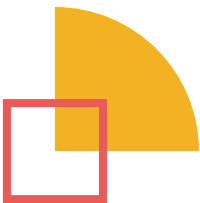

sica dalle sonorità partenopee. L'atmosfera si intensifica con la processione di San Gennaro. La camera, montata su crane, partendo dall'inquadrare i festoni di bandierine, panoramica verso il basso rivelando, in campo lungo, l'ingresso della statua di San Gennaro, accompagnata dai portatori e scortata dalla banda. Le molte persone presenti partecipano devotamente e fra loro c'è anche Carmine che, ripreso inizialmente in primo piano e poi a mezzo busto, si inginocchia davanti al Santo implorandolo di fargli ritrovare Celestina.

Una signora si avvicina e gli domanda cosa sia successo. Carmine non risponde direttamente, ma le chiede se conosce Garofalo. La donna replica: «Qui a Little Italy tutti conoscono Garofalo». A quel punto il ragazzo la implora: «Per favore, voi mi dovete aiutà!».

36. "Early Morning Blues" (01:10':14" - 01:12':12")

Celestina viene svegliata da una pallonata che colpisce il vetro dell'auto in cui dormiva. Uno stacco la mostra mentre cammina accanto al veicolo, seguita in campo medio dalla steadycam in carrellata laterale. Siamo nel ghetto in cui vivono gli afroamericani e, nel suo vagare senza meta, la bambina osserva uomini intenti a giocare a carte, un anziano che la fissa diffidente, una famiglia seduta sopra un vecchio divano davanti a casa. Ad un certo punto posa il suo sguardo su di un musicista che, seduto su una sedia a dondolo, canta accompagnandosi con la chitarra. La regia alterna dettagli – come il piede che batte il tempo – a primi piani e panoramiche dal basso verso l'alto che inquadrano il musicista e, sullo sfondo, una donna intenta a stendere i panni.

Celestina, ripresa in piano americano, osserva incantata il musicista suonare e cantare "Early Morning Blues" (di Blind Blake). Lui, in primo piano, le sorride e lei ricambia, in un breve scambio che crea un ponte fra mondi lontani. Poco dopo, un bambino afroamericano le si avvicina e mentre le parla del musicista, Celestina fissa il panino che stringe in mano. Intuendone la fame, il piccolo le offre un pezzo, poi un altro, finché la madre lo richiama. Celestina resta sola, continuando a divorare quel poco che ha ricevuto. Il fotogramma finale la isola in primo piano mentre addenta il pane, con alle spalle la città sfocata e il murale già visto in precedenza: "Broken Promises". Il gesto primario del nutrirsi diventa il cuore simbolico della sequenza: in un'America che promette ma non mantiene, la soprav-



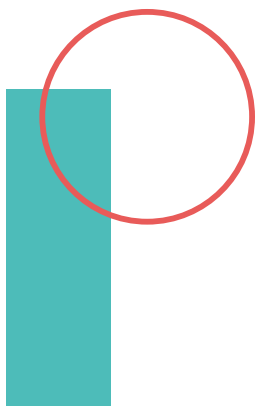
vivenza si affida alla solidarietà degli ultimi, lasciando Celestina sospesa tra smarrimento, bisogno e una fragile speranza. Il brano musicale diegetico di Blake fa da raccordo sonoro con la scena seguente.


37. Carmine chiede aiuto a Garofalo (01:12':13" - 01:13':11")

Siamo all'interno del bar Golden Horse e, in campo medio, il barista osserva alcuni avventori conversare fra di loro. Uno stacco introduce Garofalo che, ripreso dalla steadycam con una carrellata laterale a mezzo busto, entra nel locale. Dopo aver salutato i presenti, il barista lo accompagna da Carmine; il ragazzino giace addormentato sopra un divanetto del locale, ma appena il commissario lo sveglia, come prima, cosa esclama: «Celestina si è perduta, mi dovete aiutare». Nell'inquadratura seguente, Garofalo, ripreso in primo piano, con un'angolazione dal basso verso l'alto, è esitante nella risposta e, dopo aver lanciato un'occhiata agli altri adulti presenti, i quali lo incoraggiano con un cenno del capo, si toglie il cappello. Domenico accetta così un ruolo paterno e protettivo nei confronti del ragazzo.

38. Come una famiglia o quasi... (01:13':12" - 01:14':45")

Carmine, inquadrato in primo piano si osserva riflesso nello specchio. Il suo sguardo serio e smarrito suggerisce un momento di auto-riflessione, subito smorzato dall'ironia infantile del commento: «Maronna sti' così!» (riferendosi ai colli della camicia nuova). Ci troviamo a casa di Garofalo e l'ingresso di sua moglie in scena porta a un cambio di tono nei confronti del ragazzo: accogliente e sorridente, la donna lo invita a tavola e lo coccola con gesti materni; gli sistema il tovagliolo al collo ed è insiste con il formaggio sugli spaghetti, nonostante la timida protesta del ragazzino. Nei campi a due e nei mezzi primi piani, il bisogno di affetto della donna si proietta sul giovane, che ringrazia ma resta imbarazzato. Un rumore diegetico rompe la quiete: la porta che si chiude introduce Domenico. Subito Carmine gli chiede notizie di Celestina e l'uomo lo rassicura: «Qui non è come da noi, qui le cose funzionano». In un campo a tre, la tavola assume il valore simbolico di un nucleo fami-





liare provvisorio, con Carmine al centro e i due adulti ai lati. Garofalo, ripreso in primo piano, chiede conferma sul nome della sorella di Celestina e rivela, grazie a un amico poliziotto, di essere riuscito a scoprire dove si trova Agnese. Nel finale della sequenza sentiamo la canzone "Stormy Weather" (interpretata da Ethel Waters) che fa da raccordo sonoro con la scena successiva.

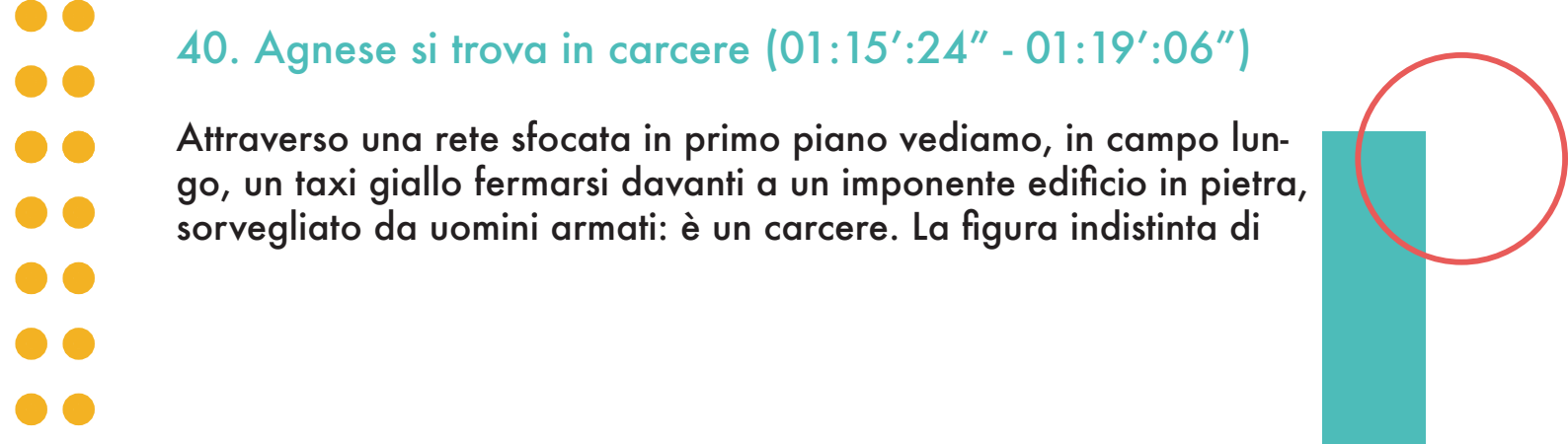
39. Un incontro mancato (01:14':46" - 01:15':23")

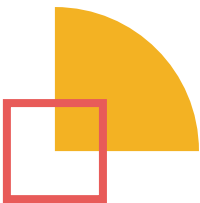

Celestina vaga da sola per le strade di New York, immersa tra i passanti indaffarati. I campi lunghi e lunghissimi restituiscono l'ampiezza dello spazio urbano che, composto da grattacieli, bandiere americane e automobili d'epoca, racconta il contesto storico. Poi, ripresa in campo medio, vediamo la bambina camminare tra la folla: il suo abbigliamento logoro contrasta con l'eleganza dei passanti e il posizionarla al centro dell'inquadratura ne accentua la solitudine. La regia alterna inquadrature con angolazione dal basso, che le conferiscono dignità, a plongée, che la ritraggono smarrita e piccola nella grande metropoli.

L'ultima inquadratura di questa sequenza è particolarmente significativa, perché mostra un incontro mancato. In campo lunghissimo, il traffico ordinato delle automobili d'epoca scorre accanto a un marciapiede animato da passanti eleganti, vestiti con abiti tipici degli anni '50. In mezzo a questa corralità urbana, Carmine e Celestina si trovano vicinissimi ma senza saperlo: lei vaga da sola sul marciapiede, mentre dentro il taxi che le passa accanto, seduti sul sedile posteriore, ci sono Carmine e Garofalo. La m.d.p. li mantiene costantemente in campo a due, sottolineando il legame che si sta costruendo tra l'adulto e il ragazzino. Il commissario, con tono grave, prepara il giovane all'incontro imminente, ricordandogli i favori chiesti per renderlo possibile, e aggiunge, riferendosi ad Agnese: «Le hanno detto che siete arrivati... Adesso la vedrai». Carmine abbassa lo sguardo e poi lo rialza quasi a prepararsi interiormente.

40. Agnese si trova in carcere (01:15':24" - 01:19':06")

Attraverso una rete sfocata in primo piano vediamo, in campo lungo, un taxi giallo fermarsi davanti a un imponente edificio in pietra, sorvegliato da uomini armati: è un carcere. La figura indistinta di





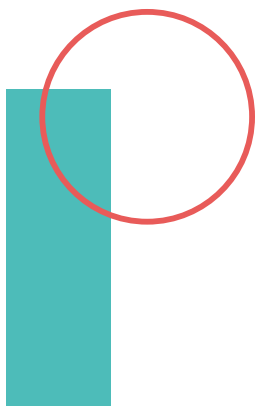
una guardia con il mitra introduce subito un clima di tensione. Poi, dal taxi scendono Garofalo e Carmine, ripresi in campo medio. Lo sguardo esitante del ragazzo, rivolto verso l'alto, enfatizza la severità del luogo. Il loro passaggio attraverso il cortile è ripreso con una carrellata laterale da sinistra verso destra. La musica dissolve e lascia il posto ai rumori d'ambiente.

Per prima cosa Agnese domanda a Carmine dove sia Celestina; il ragazzo inventa una scusa: «Era sfinita, non sono riuscito a svegliarla». Subito dopo la detenuta accusa John Milkins di averla ingannata, perché già sposato, e rievoca le promesse tradite. Un flashback mostra in primo piano il volto tumefatto della moglie americana di Milkins, segno tangibile della violenza subita. L'inquadratura ritorna su Agnese che, con sguardo fiero, dichiara: «lo l'ho ucciso. E lo rifarei». Garofalo addolcisce la traduzione: «Dice che è dispiaciuta, che è pentita». Quando la detenuta ripete con forza «lo lo rifarei sempre», il ragazzo risponde convinto: «Hai fatto bene».

La sequenza si chiude con un primo piano della detenuta: capelli arruffati, sguardo fisso nel vuoto, carico di dolore e dignità. Il brano extradiegetico "Optimistic Voices From Wizard of Oz" introduce la scena successiva.

Uno stacco mostra in dettaglio i piedi di una donna, seduta all'interno di una grande stanza. In campo lungo, la porta sfocata si apre sotto la mano di un secondino. Il controcampo rivela la composizione spaziale: da un lato la detenuta già seduta accanto a una guardia, dall'altro, in primo piano, le gambe di Carmine e Garofalo che fanno il loro ingresso.

La steadycam inquadra i due ospiti e arretra mentre questi avanzano e, allargando il campo di ripresa, rivela la presenza di una guardia, seduta a un tavolino vicino a loro, che gli intima: «Fermatevi lì, è vietato avere contatti con la detenuta». Quando il ragazzo chiede di poter abbracciare Agnese, Garofalo risponde con un secco no. La m.d.p. montata su carrello parte dall'inquadrare il volto rabbioso e sofferente della detenuta, ripreso con un'angolazione dal basso verso l'alto, in primo piano, e arretra fino a riprenderla in piano americano. Nel frattempo la guardia carceraria chiede a Garofalo di tradurre tutto ciò che verrà detto.





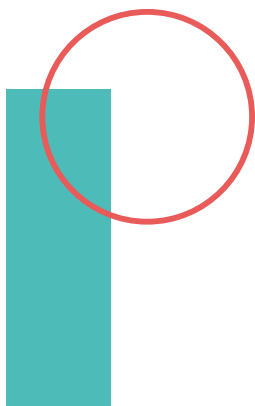
41. Paisà (01:19':07" - 01:21':43")

Celestina osserva in soggettiva le persone e le luci scintillanti della città. Si trova a Manhattan, nel cuore del Rockefeller Center, come rivela il riflesso del Radio City Music Hall sulla fiancata di un'auto scura. Una carrellata laterale da sinistra verso destra la segue mentre, inquadrata a mezzo busto, ammira i cartelloni pubblicitari intorno a lei, restituiti allo spettatore attraverso la tecnica dello swish pan, che ne accentua il carattere magico e abbagliante. Tra le insegne scintillanti, gli enormi manifesti di film, come *The Great Gatsby*, lo sguardo della bambina viene attirato da una parola napoletana: Paisà. Prima un rapido slide, poi un improvviso zoom digitale isolano il titolo della pellicola, dandogli centralità assoluta. Una volta entrata nel cinema, Celestina si avvicina alla cassa, ma la commessa la osserva con diffidenza. In suo aiuto interviene una coppia elegante che, riconoscendone l'origine italiana, senza esitazione le acquista il biglietto. Un primo piano stringe sul sorriso radioso della bambina che stringe tra le mani il prezioso "lasciapassare".

Uno stacco ci porta dentro la sala. Sullo schermo scorrono le immagini di Paisà (1946, Roberto Rossellini), capolavoro del Neorealismo italiano. Una carrellata laterale mostra il pubblico assorto e, tra gli spettatori, spicca la testolina di Celestina: lo sguardo rapito della bambina testimonia tutta la sua meraviglia davanti a quei fotogrammi.

Non riesce più a trattenere l'emozione quando riconosce la propria città e, alzandosi in piedi, grida: «Questa è Napoli! Quella era casa mia!». Scorge volti e luoghi familiari, rivendicando la sua appartenenza. La sala reagisce con un misto di divertimento e fastidio, finché una maschera non la accompagna fuori.

La sequenza termina mostrando un frammento di Paisà nel quale un ragazzino percorre una strada napoletana popolata da povera gente. L'immagine entra in risonanza con il destino di Celestina: emigrata e smarrita a New York, ritrova sullo schermo un pezzetto di casa, ma insieme la dolorosa consapevolezza di essere straniera ovunque.



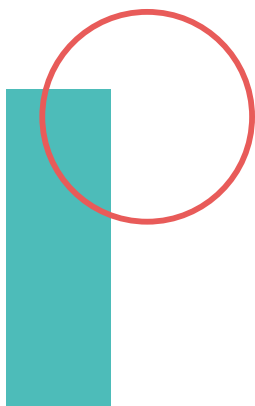



42. Il tentato suicidio di Celestina (01:21':44" - 01:24':40")

La sequenza si apre in un'atmosfera scintillante: la m.d.p., montata su carrello, compie una panoramica dall'alto verso il basso fino a mostrare la facciata illuminata di un cinema dove si tiene la prima di *Streets of Laredo* (1949) di Leslie Fenton. Sotto i riflettori e i flash dei fotografi, uomini e donne dell'alta società sfilano verso l'ingresso. Da una limousine scende una coppia elegante: la steadycam li segue alle spalle, inquadrandoli a mezzo busto fino all'entrata, poi panoramica verso sinistra e avanza su un ragazzino a figura intera che, a gran voce, vende i giornali per strada.

Uno stacco ci porta davanti a un grande manifesto di Paisà. La m.d.p., montata su crane, riprende dall'alto verso il basso l'intera superficie fino a rivelare Celestina, rannicchiata ai piedi di una colonna. La canzone extradiegetica "Wonderful Life" (interpretata da Katie Melua) sfuma, lasciando per un attimo spazio ai suoni e ai rumori della strada, prima che un malinconico tema suonato pianoforte torni a emergere e a guidare la sequenza. Uno stacco mostra in dettaglio le scarpe eleganti dei passanti, in netto contrasto con quelle semplici e consumate di Celestina che si trascina avanti. La bambina si china, raccoglie da terra un giornale stropicciato e sulla prima pagina riconosce la foto segnaletica della sorella Agnese. E, dopo aver raggiunto lo strillone, gli chiede in napoletano una spiegazione riguardo a quello scatto. Il ragazzo prima la respinge bruscamente esclamando: «Che vuoi? Lasciami lavorare!»; di fronte alla sua insistenza, guardando l'immagine prosegue: «Schifosa italiana. Lei è... » e le fa il gesto dell'impiccagione, poi continua: «Ti è chiaro? Adesso togliti dalle palle». La piccola ripresa in primo piano rimane pietrificata.

Ancora uno stacco e si torna a vedere Celestina rannicchiata sotto il manifesto di Paisà. La m.d.p. montata su carrello avanza lentamente partendo dal riprenderla in campo medio, a figura intera, fino a stringere al suo piano americano, isolandola così dal flusso indifferente dei passanti. Nell'immagine seguente Celestina è inquadrata di spalle, in campo lungo, in piedi sulla banchina di fronte all'immensità del Brooklyn Bridge. Poi, ripresa lateralmente in mezzo primo piano, appare triste mentre fissa l'acqua scura del fiume.





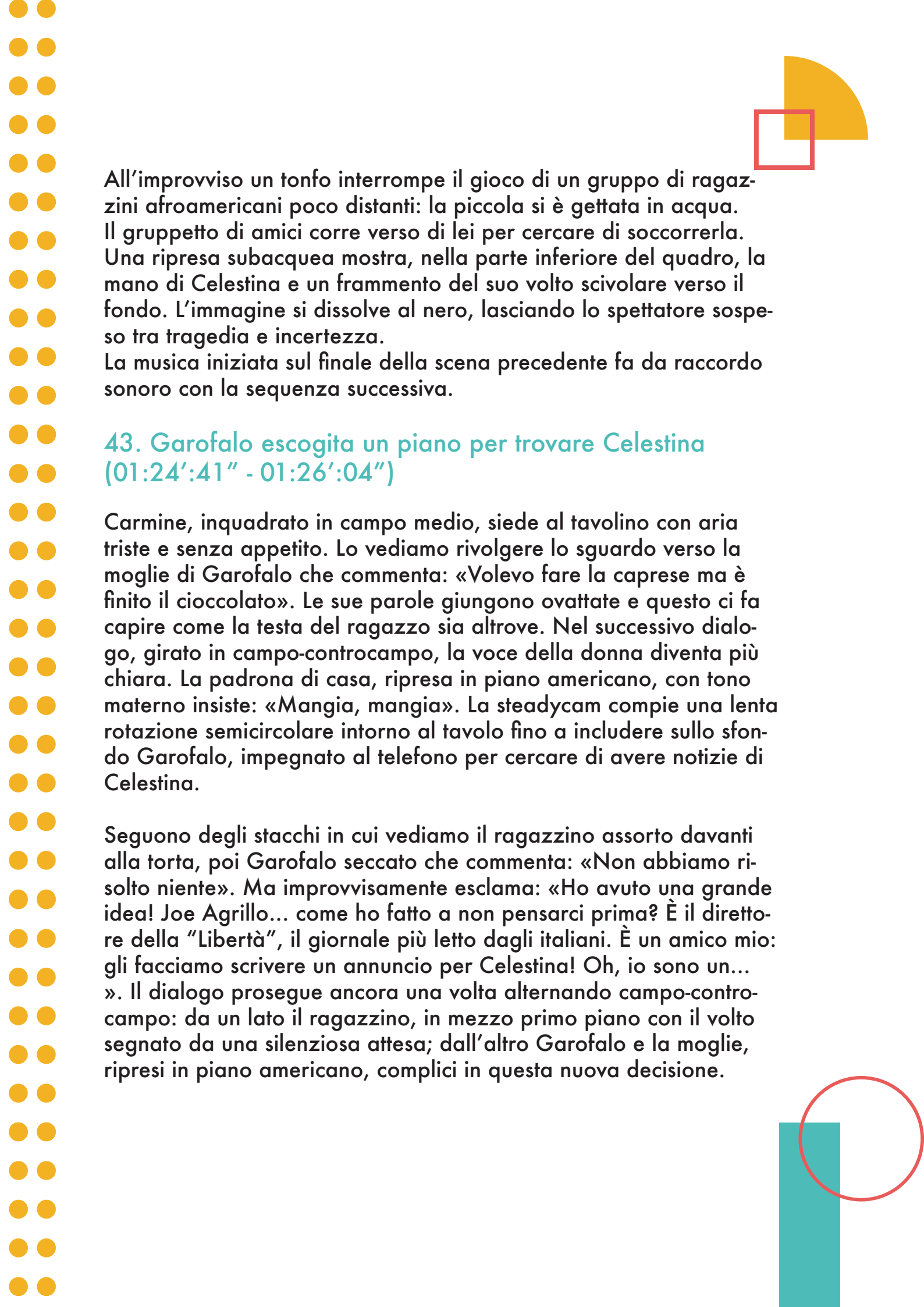
All'improvviso un tonfo interrompe il gioco di un gruppo di ragazzini afroamericani poco distanti: la piccola si è gettata in acqua. Il gruppetto di amici corre verso di lei per cercare di soccorrerla. Una ripresa subacquea mostra, nella parte inferiore del quadro, la mano di Celestina e un frammento del suo volto scivolare verso il fondo. L'immagine si dissolve al nero, lasciando lo spettatore sospeso tra tragedia e incertezza.

La musica iniziata sul finale della scena precedente fa da raccordo sonoro con la sequenza successiva.

43. Garofalo escogita un piano per trovare Celestina (01:24':41" - 01:26':04")

Carmine, inquadrato in campo medio, siede al tavolino con aria triste e senza appetito. Lo vediamo rivolgere lo sguardo verso la moglie di Garofalo che commenta: «Volevo fare la caprese ma è finito il cioccolato». Le sue parole giungono ovattate e questo ci fa capire come la testa del ragazzo sia altrove. Nel successivo dialogo, girato in campo-controcampo, la voce della donna diventa più chiara. La padrona di casa, ripresa in piano americano, con tono materno insiste: «Mangia, mangia». La steadycam compie una lenta rotazione semicircolare intorno al tavolo fino a includere sullo sfondo Garofalo, impegnato al telefono per cercare di avere notizie di Celestina.

Seguono degli stacchi in cui vediamo il ragazzino assorto davanti alla torta, poi Garofalo seccato che commenta: «Non abbiamo risolto niente». Ma improvvisamente esclama: «Ho avuto una grande idea! Joe Agrillo... come ho fatto a non pensarci prima? È il direttore della "Libertà", il giornale più letto dagli italiani. È un amico mio: gli facciamo scrivere un annuncio per Celestina! Oh, io sono un...». Il dialogo prosegue ancora una volta alternando campo-controcampo: da un lato il ragazzino, in mezzo primo piano con il volto segnato da una silenziosa attesa; dall'altro Garofalo e la moglie, ripresi in piano americano, complici in questa nuova decisione.





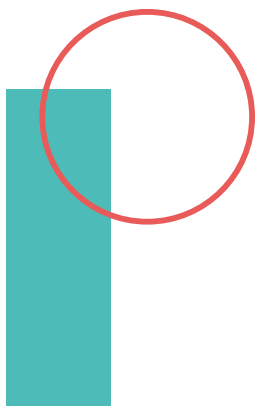
44. Joe Agrillo (01:26':05" - 01:27':59")


La battuta lasciata in sospeso da Garofalo viene completata da Agrillo che, afferrandogli le guance, esclama con enfasi: «Genio!». Dal tono si intuisce che il complimento nasce più da interesse personale che da sincera stima. E all'interno della redazione si lancia poi in un discorso rivolto ai suoi giornalisti in cui cita anche il candidato a sindaco di New York, Vincent Pettinieri, di origini italiane. Il direttore, ripreso in mezzo primo piano, prosegue: «C'è una ragazza italiana che vogliono condannare» e poi, con tono teatrale, racconta che la sorellina, una bambina di dieci anni, attraversa l'oceano da sola, senza soldi, per raggiungerla a New York. Quando arriva, però, scopre che la sorella rischia addirittura la pena di morte. Vari controcampi mostrano i giornalisti e i fotografi in ascolto e Agrillo continua: «Questa storia farà impazzire tutti!». Poi aggiunge che se Pettiniello cavalca questa vicenda, per la sua campagna elettorale è fatta. Carmine prova a riportare l'attenzione del direttore sull'urgenza reale: «Prima dobbiamo trovare Celestina». Ma l'uomo ribatte che la storia funziona anche senza di lei, svelando la sua ossessione per lo scoop più che per la verità.

All'improvviso entra un giovane redattore, seguito da una panoramica a schiaffo da sinistra verso destra, e annuncia che Celestina è stata trovata al porto, mezza morta, dopo essersi gettata in acqua. Prende avvio una musica drammatica e il direttore, con un entusiasmo smodato, impartisce a giornalisti e fotografi l'ordine di raggiungere immediatamente il luogo del ritrovamento. Subito dopo invita anche Carmine e Garofalo ad andare con loro, raccomandandosi di non avvisare la polizia.

45. Finalmente Carmine incontra di nuovo Celestina (01:28':00" - 01:29':26")

La m.d.p. su carrello arretra accompagnando l'arrivo di due automobili nella zona portuale; sullo sfondo, il ponte di Brooklyn che colloca subito l'azione nello spazio newyorkese. La musica della scena precedente prosegue in continuità, scandendo il ritmo delle immagini. Attraverso l'uso del jump cut vediamo le persone scendere dalle auto ed entrare all'interno del magazzino dove il dottore prende in mano la situazione; fa indietreggiare i fotografi che conti-



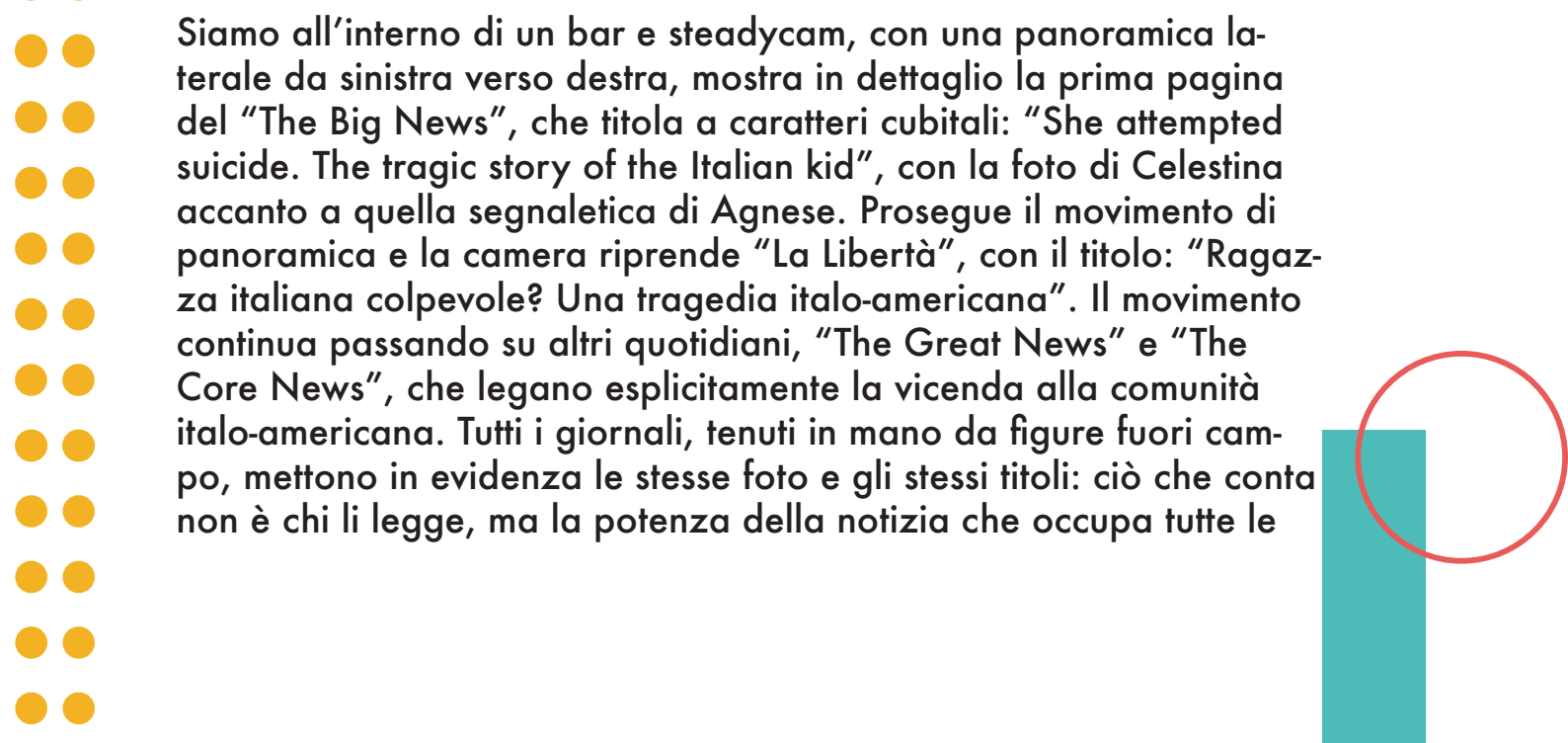


continuano a scattare e dialoga con Celestina chiedendole come si chiama. La bambina resta inizialmente muta, ma quando vede Carmine i suoi occhi si illuminano e un carrello si avvicina progressivamente a lei inquadrandola in piano americano, mentre a fatica si alza dal giaciglio improvvisato. Il ragazzo le corre accanto e in, campo-controcampo, Celestina pronuncia con fatica il nome di "Agnese". Subito lui, inquadrato con un mezzo primo piano con angolazione dal basso verso l'alto, la rassicura dicendole: «Non ti preoccupare, adesso ci sono io». Il culmine emotivo della sequenza è sottolineato dal tema musicale "Epic Naples" di Federico De Robertis, dalle sonorità malinconiche che amplificano la dimensione affettiva.

I portantini caricano Celestina sull'ambulanza, proprio mentre arriva l'auto del direttore Joe Agrillo. In mezzo primo piano lo vediamo esclamare entusiasta: «È fatta, è fatta», leggendo nell'accaduto un'occasione per il suo giornale e per la comunità italiana. Alla vista della bambina, trasforma subito la tragedia in evento mediatico, incitando i fotografi: «Non perdetevi tempo, dobbiamo far piangere tutta l'America». L'ultima immagine mostra Celestina distesa, in campo medio, all'interno dell'ambulanza, illuminata dai flash. Un fotogramma emblematico che condensa il contrasto fra dolore privato e il suo sfruttamento pubblico. Il suono di una radio che trasmette musica accompagna il passaggio alla scena successiva.

46. Tutti i giornali raccontano la vicenda di Agnese e Celestina (01:29:27" - 01:30:23")

Siamo all'interno di un bar e steadycam, con una panoramica laterale da sinistra verso destra, mostra in dettaglio la prima pagina del "The Big News", che titola a caratteri cubitali: "She attempted suicide. The tragic story of the Italian kid", con la foto di Celestina accanto a quella segnaletica di Agnese. Prosegue il movimento di panoramica e la camera riprende "La Libertà", con il titolo: "Ragazza italiana colpevole? Una tragedia italo-americana". Il movimento continua passando su altri quotidiani, "The Great News" e "The Core News", che legano esplicitamente la vicenda alla comunità italo-americana. Tutti i giornali, tenuti in mano da figure fuori campo, mettono in evidenza le stesse foto e gli stessi titoli: ciò che conta non è chi li legge, ma la potenza della notizia che occupa tutte le



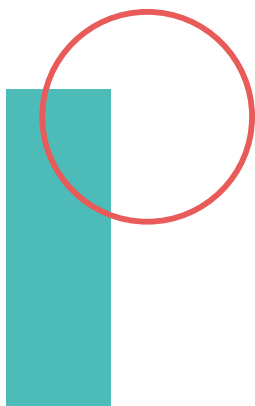


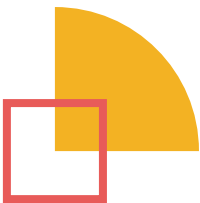

prime pagine.

Con uno stacco si inquadra la sala del locale in campo medio. La steadycam si avvicina a un tavolino appartato dove Garofalo e Carmine siedono uno di fronte all'altro, ripresi in piano americano. Il commissario, soddisfatto, indica i giornali sparsi sul tavolo e commenta come le due sorelle siano ormai su tutte le prime pagine. Il dialogo fra i due prosegue in campo-controcampo. Carmine, inquadrato con un mezzo primo piano, gli chiede se Celestina sarà dimessa il giorno seguente e, a tal riguardo, Garofalo, ripreso con una leggera angolazione dal basso verso l'alto, in primo piano, conferma che la bambina si sta riprendendo velocemente e che l'indomani lascerà l'ospedale. Subito dopo, inquadrato sempre in primo piano, accende con calma un sigaro e, con tono fermo, aggiunge: «lo vi devo parlare a te e Celestina». La canzone di Bruce Springsteen "Pay Me My Money Down" prende avvio sul finale della scena e fa da raccordo sonoro con la sequenza successiva.

47. Il movimento Women Liberation (01:30':24" - 01:32':24")

La musica della scena precedente prosegue in continuità e introduce la nuova sequenza, che si apre con un dettaglio di forbici che tagliano un lenzuolo. Nello stacco successivo, la macchina da presa su slider, con ottica grandangolare, inquadra in campo medio una donna intenta a tagliare la stoffa mentre un'altra la tende. Seguono immagini di una stanza gremita dove, attorno a un tavolo, le donne discutono animatamente, e alla domanda «Vogliamo restare indifferenti?» rispondono in coro: «No!». Il dolly, montato su binari semicircolari, le avvolge, rivelando alle loro spalle il cartello "Women Liberation": l'obiettivo è liberare Agnese. Un montaggio alternato costruisce la protesta: da un lato le donne che cuciono il grande striscione "Free Agnese", dall'altro i volantini ciclostilati, la vernice mescolata, i manifesti affissi sui muri. L'energia visiva restituisce la crescita di una rete che si allarga per la città. In parallelo, una casa borghese mostra l'eco della vicenda oltre la comunità italiana: davanti alla TV, i volti dei familiari americani reagiscono con curiosità e distacco. Carmine e altri ragazzi affiggono cartelli





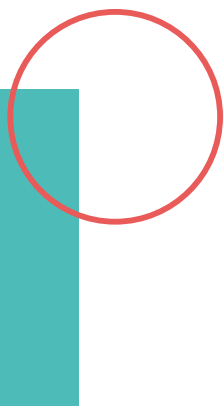
“Agnese Free”, mentre Celestina, guarita, ritrova l’amico in ospedale dove la regia stringe in campo-controcampo fino all’abbraccio, immortalato dai flash dei fotografi. Garofalo, in mezzo primo piano, osserva soddisfatto: la loro storia è ormai diventata un movimento pubblico.

La sequenza si chiude con le tante manifestazioni di solidarietà: uomini e donne marciano con cartelli, i poliziotti scortano il corteo, una pizzeria espone un annuncio “pizza gratis a chi lascia un’offerta per Agnese”. Carrelli sulla folla, dettagli dei manifesti e sguardi intensi si alternano fino al coro collettivo «Pari diritti!». Infine, il primo piano di Garofalo in ospedale suggella la doppia dimensione: la lotta esterna e la consapevolezza interiore che il movimento per Agnese è ormai inarrestabile.

48. Anna e Domenico vorrebbero adottare Carmine e Celestina (01:32':25" - 01:33':47")

La musica della scena precedente sfuma, lasciando spazio ai suoni e ai rumori d’ambiente. Siamo nella camera da letto dei Garofalo. Anna, ripresa in mezzo primo piano, appare riflessa nello specchio mentre si sistema i capelli con calma prima di coricarsi. Domenico, inquadrato a figura intera sul letto, legge il giornale poi rompe il silenzio chiedendo se i ragazzi siano già andati a dormire. Lo stacco successivo stringe sul primo piano della moglie, illuminata da una luce calda e soffusa, che sorride: «Sono proprio due bravi ragazzi» dice, e aggiunge: «Mi mettono allegria». In mezzo primo piano, l’uomo la ascolta, poi con tono più serio le domanda se l’idea le piace ancora, alludendo all’adozione. In primo piano, con angolazione dal basso verso l’alto, la donna si volta decisa: «Lo sai che a me piace... però tu lo vuoi davvero? Non lo fai solo per me?». Il dialogo si intensifica in un alternarsi di primi piani. Garofalo annuisce, ricorda ciò che le aveva promesso il giorno delle nozze e, sorridendo amaramente, ammette: «Non siamo più due ragazzini. Sei sicura? Sarà più faticoso, soprattutto per te». La moglie ribatte serena: «Non è quella la vera fatica».

Anna va a sedersi a fianco del marito ed esclama con fermezza: «Se il Padre Eterno non ci ha aiutato, ci aiutiamo da soli». La m.d.p. insiste sui mezzi primi piani di entrambi, sottolineando il loro legame e la condivisione della scelta. Dopo una breve esitazione, Domenico





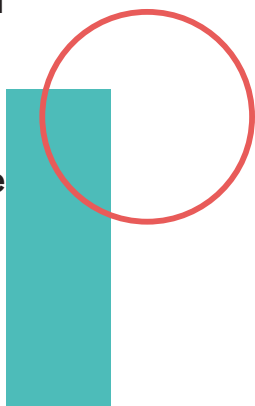
annuisce: parlerà con i ragazzi il giorno seguente.

49. I coniugi Garofalo comunicano la decisione ai ragazzi (01:33':48" - 01:37':10")

La sequenza del pranzo nel soggiorno segna il primo, vero momento in cui i quattro personaggi si ritrovano insieme attorno a un tavolo come una famiglia. L'atmosfera è raccolta e quasi cerimoniale: la md.p. apre con un campo totale e, montata su carrello, compie un movimento circolare intorno al tavolo, conferendo alla scena un senso di unità e di equilibrio. Garofalo versa un dito di vino anche ai bambini, nonostante la preoccupazione della moglie: un piccolo gesto che sottolinea la volontà di integrarli subito in un rito familiare adulto.

Il dialogo si sviluppa attraverso una serie di campi-controcampi: i due fratelli sono spesso ripresi insieme, mentre marito e moglie, pur condividendo la stessa intenzione, non compaiono mai nello stesso quadro, come se la proposta passasse attraverso linee parallele. Domenico prende la parola e, con tono rassicurante, dice alla bambina come anche per Agnese le cose stiano migliorando, grazie ai movimenti a suo favore e alla presenza nella giuria popolare di alcuni italo-americani. Celestina sorride, appare finalmente più serena e incrocia uno sguardo d'intesa con la moglie di Garofalo, che le offre altro cibo con premura materna. La camera indugia sui primi piani radiosi delle due, creando un clima di complicità femminile. È Anna a introdurre il tema centrale: chiede a Celestina se le sia piaciuta la stanza, e la bambina risponde che sembra quasi una stanza albergo. Carmine invece resta in silenzio, serio, chiuso nella propria diffidenza. A quel punto l'adulto si fa più diretto. La m.d.p. si avvicina lentamente a Garofalo, inquadrandolo a mezzo primo piano, mentre spiega ai due ragazzini che, qualunque sia l'esito del processo, avranno bisogno di un posto dove abitare, aggiungendo che la sua casa è troppo grande per essere vissuta solo da lui e dalla moglie.

Segue un momento più intimo, in cucina, dove la bambina, ripresa a mezzo busto, confessa di voler restare ma di non poterselo permettere. Anna si abbassa alla sua altezza e, parlando in napoletano, chiarisce: non è questione di soldi, ma di vivere lì come figli. L'avvicinamento fisico e linguistico rompe ogni formalità e apre un legame





diretto fra di loro.

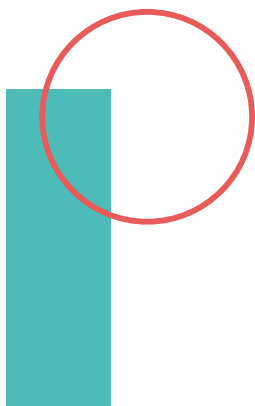
In salotto, Carmine e Domenico discutono dell'adozione: seduti uno di fronte all'altro su due poltrone, sembrano due uomini d'affari intenti a trattare delle condizioni. Carmine sorseggia il caffè e picchietta con le dita sul bracciolo, imitando i gesti degli adulti per darsi un tono.

La tensione cresce fino al primissimo piano conclusivo del ragazzo: con sguardo maturo, quasi duro, afferma di non sapere cosa rispondere, insomma deve pensarci. È una chiusura sospesa, che restituisce la sua diffidenza ma anche la precoce capacità di negoziare. La m.d.p. si allarga di nuovo sul totale, suggellando la fine della sequenza.

50. I due ragazzini si confrontano riguardo all'adozione (01:37':11" - 01:38':02")

Un carrello arretra e inquadra di spalle, in campo a due, Carmine e Celestina che parlano della proposta di adozione ricevuta dai Garofalo. Sullo sfondo si staglia la Statua della Libertà: l'immagine intreccia dialogo intimo e forte valenza simbolica, contrapponendo la fragilità dei due bambini al mito americano che incombe all'orizzonte. Poi, è il campo-controcampo a scandire il dialogo. Il ragazzino, spesso ripreso in primo piano, esprime una visione dura e disincantata. Per lui la figura paterna è assente o opprimente: da bambini i padri ti lodano, da grandi impongono regole e doveri. Celestina, inquadrata sempre con primi piani, parla, invece, del processo di Agnese e invoca la Madonna. La regia costruisce così una dialettica visiva: realismo pragmatico da una parte, fede e speranza dall'altra. Un establishing shot sulla Statua della Libertà interrompe il ritmo del dialogo e Carmine, indicandola, esclama con ironia: «La tua Madonna di Pompei la chiamano Statua della Libertà. La libertà? Allora al posto della fiaccola ci devono mettere una mazzetta di denaro in mano».

La sequenza si chiude con il sorriso complice di Celestina in primo piano: un gesto che stempera il cinismo di Carmine e lascia intravedere la capacità infantile di custodire una scintilla di speranza. Da un lato c'è la Statua della Libertà vista come promessa di accoglienza, dall'altro, lo sguardo disilluso di Carmine, che riduce la libertà a questione economica.

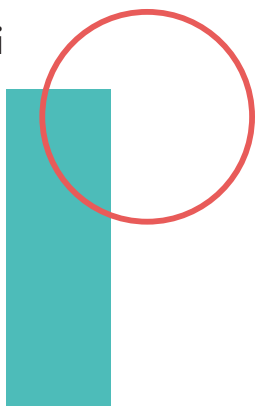




51. Il processo ad Agnese (01:38':03" - 01:45':50")

La sequenza si apre con il dettaglio di un megafono. La m.d.p., montata su carrello, avanza verso l'oggetto da cui proviene la voce di un cronista che descrive la moltitudine di persone radunata davanti al tribunale e, a chi sta a casa, cosa stia avvenendo nell'aula. Campi lunghi e medi mostrano la folla compatta di uomini e donne che esibiscono cartelli a sostegno dell'imputata. La regia indugia sui manifesti ("Agnese must live") e sulle immagini del movimento femminista, mentre il radiocronista sottolinea la presenza delle attiviste del Women's Liberation Movement. Pur restando ordinata e composta, la folla diventa, attraverso il montaggio, una sorta di "giuria parallela", pronta a esprimere un verdetto morale.

Da qui prende avvio un montaggio alternato, vero fulcro sequenza: da un lato il tribunale e la piazza, dall'altro la casa di George e il suo arrivo in aula. Come molte persone, anche lui ascolta il processo alla radio, ma la ricezione è disturbata e, alla fine, si interrompe. La m.d.p., montata su carrello, lo accompagna con piccoli movimenti, restituendo l'immagine di un uomo che è incapace di stare fermo. All'interno dell'aula di giustizia, un dettaglio sul martelletto del giudice che batte sulla base di legno, sancisce l'inizio ufficiale del processo. Un carrello avanza lentamente nel corridoio centrale, inquadrando il magistrato in campo medio con una leggera angolazione dal basso verso l'alto. Subito dopo entra in scena l'avvocato della difesa, Peter Sangiuliano; il difensore, seguito con una carrellata da sinistra verso destra, si alza in piedi e si dirige verso la giuria. Il cronista descrive con enfasi le origini italiane dell'avvocato e il suo abito, trasformandolo quasi in una figura epica. La cronaca giornalistica diventa così una "seconda regia", parallela a quella filmica. L'avvocato legge un documento del 1912 dell'Ufficio Immigrazione, un testo intriso di stereotipi e razzismo verso gli italiani che vengono così definiti: piccoli, sporchi, puzzolenti e potenziali stupratori. L'uso insistito del campo-controcampo tra difensore e giuria diventa la rappresentazione visiva di uno scontro: da una parte i pregiudizi storici, dall'altra la possibilità di riconoscere Agnese come vittima di quegli stessi pregiudizi. Le parole dell'avvocato: «Siamo sicuri che la prima donna per cui si chiede la pena di morte in questo Paese debba essere un'italiana?» sono accompagnate da un campo me-





dio in cui vediamo Agnese e, dietro di lei, la sorellina, visibilmente preoccupata per quanto potrebbe accadere.

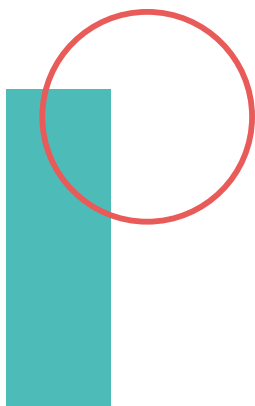
George, uscito di casa, entra in un bar per continuare ad ascoltare la diretta radiofonica del processo, ma un cliente lo respinge chiedendo al proprietario: «Da quando i negri possono entrare qui?». Tra gli sguardi ostili e il barista che cambia stazione mettendo della musica, George è costretto ad andarsene. Il pregiudizio verso gli italiani si intreccia così al razzismo contro gli afroamericani.

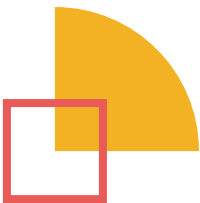

In tribunale, Agnese racconta al giudice, e alla giuria, la promessa d'amore del fidanzato, il desiderio di fare famiglia a New York e il viaggio affrontato con un vestito a fiori rossi. Ma il sogno si è spezzato al suo arrivo in America quando scopre che il suo ragazzo è già sposato, mentre in Italia le aveva detto: «Se non ti sposo, spararmi».

Un rapido flashback mostra in dettaglio una mano che impugna una pistola e spara; nello stacco successivo, vediamo il primo piano del volto tumefatto di una donna che cade: è la stessa immagine già evocata nel racconto di Agnese a Carmine e a Garofalo durante l'incontro in carcere. Tornando in aula, l'imputata, ripresa in primo piano, afferma decisa: «Sono io ad aver chiamato la polizia». George intanto raggiunge l'ingresso principale del tribunale, ma viene fermato da alcuni poliziotti. Per le persone afroamericane è previsto un accesso secondario.

Intanto in aula, Agnese esasperata conclude: «Non mi importa, uccidetemi pure, tanto la mia vita è finita». Un primo piano stringe su Celestina che soffre per la sorella, mentre Garofalo e Carmine osservano impotenti. Poi l'avvocato chiama la bambina a testimoniare. George la segue con lo sguardo da lontano, le sorride e lei ricambia. Un carrello porta il volto della bambina in primo piano la quale, con voce, ferma dichiara: «Non tengo paura».

Alla domanda del difensore: «Cosa hai provato quando hai saputo che tua sorella poteva essere condannata a morte?» risponde: «Mia sorella è l'unica cosa che tengo al mondo, e voi me la volete uccidere». Poi aggiunge: «Avete parlato di noi stranieri, ma mi è venuto in mente un proverbio napoletano che dice: non esistono stranieri, solo poveri. Chi è ricco non è straniero da nessuna parte». All'interno dell'aula cala il silenzio, fino a quando un applauso rompe la tensione. Il giudice, furioso, batte il martelletto e la m.d.p. stringe sul suo volto contratto mentre urla: «Silenzio, o faccio sgom-



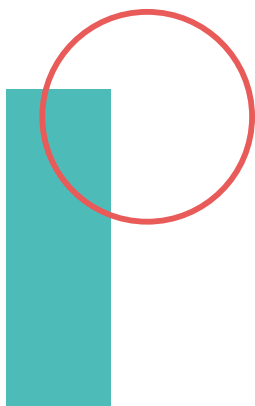


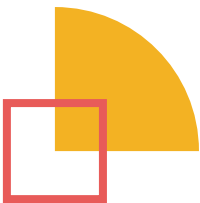

berare l'aula!». Garofalo fa cenno a Carmine di calmarsi, poi il commissario volge lo sguardo verso George che ricambia; i due si riconoscono in un legame silenzioso di gratitudine. Il magistrato, inquadrato lateralmente, esclama: «Se non ci sono altri testimoni... ». Lo stacco riporta al dettaglio del megafono: il cerchio si chiude, la corte si ritira per deliberare. Dall'esterno, la folla, inquadrata in campo lunghissimo, attende con ansia la decisione e un rullo di tamburi amplifica la suspense.

Ritornati all'interno dell'aula, la steadycam compie un lento movimento semicircolare intorno ad Agnese, inquadrandone in primo piano il volto terrorizzato con un'angolazione dal basso verso l'alto: è il momento della sentenza. Il giudice, ripreso in una carrellata laterale, osserva un foglio. Poi, un altro carrello avanza in direzione del pubblico per mostrare la tensione dei protagonisti: Carmine tiene gli occhi chiusi, Garofalo e Agrillo guardano verso il magistrato con preoccupazione, mentre Anna e Celestina, mano nella mano, cercano di sostenersi a vicenda. L'emozione dello spettatore è amplificata dal tema musicale "Epic Naples" di Federico De Robertis. La tensione cresce fino a quando il giudice, inquadrato in mezzo primo piano, con una carrellata semicircolare, prende la parola: «Questa corte condanna Agnese Scognamiglio... ». La camera riprende la ragazza in primo piano prima di tornare sul magistrato che conclude: «... a due anni di reclusione [...]».

La tensione della folla si scioglie in una gioia incontenibile e un campo lunghissimo rivela l'esultanza collettiva della marea di persone assiegate fuori dal Palazzo di Giustizia che agitano cartelli su cui è scritto: "Agnese must live", "Women Liberation" e quelli della campagna elettorale di Vincent Pettinieri. Seguono dei campi medi che ritraggono gruppi di donne mentre si abbracciano. La musica, finora carica di tensione, si apre in una tonalità più distesa e liberatoria.

La sequenza trova chiusura in un campo lunghissimo (con la macchina da presa fissa su treppiede), dove sul primo piano dell'inquadratura alcuni poliziotti, in piano americano e fuori fuoco, osservano la folla festante. Lentamente l'immagine dissolve al nero.






52. Carmine e Celestina ringraziano la Madonna (01:45':51" - 01:46':33")


Una dissolvenza incrociata accompagna lo spettatore all'interno di una chiesa dove la m.d.p., montata su crane, si abbassa e riprende l'ingresso in campo di Carmine e Celestina mentre avanzano, con un cero acceso, nella navata centrale. I due, accompagnati da una musica sacra extradiegetica, camminano con passo composto verso la statua di San Gennaro: un gesto semplice che assume il valore di ringraziamento per l'esito del processo. Uno stacco e la steadycam li segue in primo piano con una carrellata laterale. Poi li lascia uscire di campo e si concentra sul direttore del giornale che parla sotto voce con il candidato sindaco, Vincent; segno che gli adulti hanno già ripreso a pensare a strategie e affari. Alle loro spalle, Garofalo e la moglie sorridono, rassicurati dall'esito favorevole del processo. Celestina e Carmine, ripresi in campo a due con una leggera angolazione dal basso verso l'alto, sono in ginocchio di fronte a S. Gennaro. Lei dice all'amico che deve confidargli qualcosa riguardo a quanto le ha detto Garofalo, e lui risponde: «Pure io».

53. «L'adozione ce la giochiamo a mazzette» (01:46':34" - 01:47':42")

Uno stacco ci porta all'interno del bar Golden Horse. Una panoramica da sinistra verso destra inquadra, in campo a due, Garofalo e Carmine, appoggiati al bancone. Con tono diretto, quasi da uomo a uomo, Garofalo si rivolge al ragazzo: «So che non ti piace l'idea dell'adozione... Celestina me lo ha detto. Eppure lei mi sembrava contenta... ».

Uno stacco mostra Anna e Celestina sedute a un tavolino del bar mentre fanno merenda sorridenti. La camera torna sul dialogo tra Domenico e Carmine, ora costruito in campo-controcampo. L'uomo lo incalza: «Forse non ti piace la mia famiglia?». Il ragazzo scuote la testa e ribatte: «Non è questo. Voi ci avete trattato bene, ci avete aiutato... ma io non riesco a vedervi come un padre». Le inquadrature si fanno progressivamente più strette e amplificano la tensione emotiva, fino a quando il ragazzino ammette: «Non lo so». Garofalo allora gli propone una soluzione insolita: «Lasciamo che sia il caso a decidere. Ce la giochiamo a mazzette. Se vinci tu, non se ne






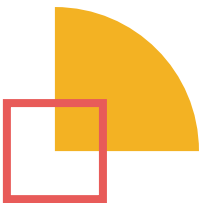

fa niente: resti a casa mia e paghi l'affitto. Se vinco io, ti fai adottare insieme a Celestina». Carmine sorridendo replica: «Tu vuoi giocare con me?... A mazzette?». Anche Garofalo, sorridendo, ribatte: «lo ci giocavo prima che tu nascessi».

54. La partita a carte (01:47':43" - 01:52':01")

La sequenza finale della pellicola si svolge a Little Italy. La steadycam accompagna, con una carrellata laterale da sinistra verso destra, Carmine e Celestina lungo un marciapiede del quartiere. Mentre la bambina lo segue gli confida il suo desiderio di avere una famiglia e di voler vivere una vita normale senza più doversi nascondere. Lui sembra infastidito e quando Celestina lo incalza sull'argomento si ferma e le risponde che sì, un giorno vorrà anche lui una famiglia, ma dovrà essere la sua, non quella imposta da altri.

Il mercato è un luogo pieno di vita: bancarelle, compratori, poliziotti che vigilano, c'è pure una maga alla quale Carmine chiede di leggere il proprio futuro, perché deve fare "una cosa difficile". La veggente osserva la sua mano e gli dice che non ha la linea della fortuna; a quel punto vediamo in dettaglio la mano su cui il ragazzo, con un coltello, si incide la linea. Carmine rifiuta un destino già scritto e vuole costruirselo da sé. Un stacco ci conduce a un tavolino del Gino's Café dove un nutrito gruppo di persone si è radunato per assistere alla sfida a carte tra Domenico e Carmine. George introduce i contendenti come se fosse un cronista e il pubblico applaude Garofalo, mentre l'applauso riservato al ragazzo è piuttosto scarso. Durante l'intera partita la regia ricorre a serrati campi-controcampi tra i due protagonisti: Garofalo, con sigaro e atteggiamento sicuro, appare a suo agio e, quasi sornione, cala un sette di denari; Carmine, invece, sfoggia uno sguardo beffardo. Il tema malinconico, "NY Melody" di Federico De Robertis, riaffiora per accompagnare un breve flashback che riprende e completa il discorso di Carmine a Celestina fatto all'inizio della sequenza oggetto d'analisi: «Se Garofalo ci adotta, diventiamo fratello e sorella. E io poi che faccio? Sposo mia sorella?». Si torna alla partita e, sotto il tavolo, vediamo in dettaglio la gamba della bambina, con la carta vincente nella scarpetta, allungarsi verso Carmine. La musica cresce e i rulli di tamburi accompagnano l'attesa. L'attenzione si concentra





non più sul gioco in sé, ma sui volti dei protagonisti, sui gesti minimi e sugli sguardi che tradiscono emozioni e strategie. È in questa tensione sospesa che il film sceglie di chiudersi, lasciando lo spettatore nel pieno della sfida e affidando alle immagini il compito di raccontare il destino aperto dei personaggi: Carmine poggia in dettaglio la carta sul tavolo coprendola con la mano e poi, inquadrato in primo piano, sorride beffardo.

Uno stacco e su schermo nero compare, in dissolvenza, una didascalia:

“Solamente tra il 1861 e il 1985 sono emigrati, senza farvi più ritorno, circa 19 milioni di Italiani”. Poi compare il titolo del film a tutto schermo.

55. Titoli di coda (01:52':01" - 01:57':57")

La canzone “Furastiere”, di Alfonso De Pietro e Federico De Robertis, accompagna i titoli di coda. Sullo schermo scorrono brevi clip del film con i personaggi principali e i nomi dei relativi interpreti, segue l’elenco dei professionisti del cast tecnico.

