

CROCEVIA

Percorsi dell'intermedialità

A cura di Francesco Ciabattoni, Fulvio Orsitto
e Simona Wright

ISSN 2281-9290
ISBN 978-88-7916-990-5

Copyright 2022

LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto
Via Cervignano 4 - 20137 Milano
Catalogo: www.lededizioni.com

I diritti di riproduzione, memorizzazione elettronica e pubblicazione
con qualsiasi mezzo analogico o digitale
(comprese le copie fotostatiche e l'inserimento in banche dati)
e i diritti di traduzione e di adattamento totale o parziale
sono riservati per tutti i paesi.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15%
di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68,
commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque
per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da:
AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108 - 20122 Milano
E-mail segreteria@aidro.org <<mailto:segreteria@aidro.org>>
sito web www.aidro.org <<https://www.aidro.org/>>

Colloquium. Collected Essays and Conference Proceedings

In copertina:
Marsha Steinberg, *Chaos* (olio su tela, cm 120 × 80), 2007.

Videoimpaginazione: Paola Mignanego
Stampa: Logo

Desideriamo ringraziare tutti i partecipanti alla conferenza internazionale *Intersezioni/Intersections*. Un ringraziamento speciale va alla dottoressa Bridget Pupillo per la sua saggezza e precisione nel copy-editing e nella traduzione, e al dottor Fabrizio Ricciardelli per aver regolarmente sostenuto il ciclo di conferenze alla Kent State University. Si ringrazia la pittrice Marsha Steinberg per aver partecipato all'edizione 2017 di *Intersezioni/Intersections* e per averci concesso l'uso di *Chaos* per la copertina del presente volume.

Sommario

Introduzione dei curatori <i>Francesco Ciabattoni - Fulvio Orsitto - Simona Wright</i>	9
Giving an Account of Oneself: Levi, Kafka, and the Issue of the 'Trial' <i>Stefano Bellin</i>	17
Questo interminabile discorso sul nulla <i>Alessandro Carrera</i>	29
Traduttore-traditore: sottotitoli e censura politica in un film di Pasolini <i>Daniele Fioretti</i>	51
<i>La zattera della Medusa</i> : metafore del potere da Leonardo Sciascia a Roberto Andò <i>Irene Lottini</i>	65
Crossing Borders, Intersecting Loyalties: Italian Americans' Allegiances in World War I <i>Stefano Luconi</i>	77
Raccontare l'urbano, raccontare l'umano: spazio, memoria e domani in <i>La bocca del lupo</i> di Pietro Marcello <i>Letizia Modena</i>	87
The Mediterranean Sea as B/Order Space in <i>African Titanics</i> : A Geo-Literary Analysis <i>Silvia Ruzzi</i>	107
Immagine e dissenso in <i>Salò</i> di Pierpaolo Pasolini <i>Francesco Rabissi</i>	121
Il banchetto africano: rappresentazioni del <i>party time</i> coloniale nelle opere di Alessandro Spina, Fabrizio Coscia e Mario Domenichelli <i>Tomasz Skocki</i>	129
The Kaleidoscope of Cultures in Contemporary Italy in Amara Lakhous's <i>Clash of Civilizations over an Elevator in Piazza Vittorio</i> <i>Habib Zanzana</i>	145
Bibliografia	161
Gli Autori	179
Indice dei nomi	183

Introduzione dei curatori

*Francesco Ciabattoni*¹ - *Fulvio Orsitto*² - *Simona Wright*³

¹ Georgetown University

² Georgetown University

³ The College of New Jersey

DOI: <https://dx.doi.org/10.7359/990-2022-intro>

Questo volume è stato concepito come contenitore di alcuni dei saggi più interessanti presentati alle conferenze *Intersections/Intersezioni*, tenutesi a Firenze nelle estati del 2015 e 2016. La conferenza del 2015 partiva dal concetto matematico delle intersezioni e aveva per scopo principale quello di creare uno spazio critico nel quale far interagire le varie arti attraverso l'esperienza dell'innesto e dell'ibridazione. In matematica il concetto di intersezione rinvia ad una delle operazioni fondamentali che si verificano tra gli insiemi i quali, nel sovrapporsi anche in modo parziale, danno origine a uno spazio in cui elementi appartenenti a sistemi diversi entrano in contatto e si compenetrano. Se prendiamo nota di alcune proprietà di questa operazione matematica, come ad esempio la moltiplicazione e la addizione di numeri naturali, potremo facilmente comprendere come, per via di metafora, le intersezioni provochino, nel campo delle arti, originali innesti, moltiplicando forme e messaggi che verranno poi recepiti e interpretati criticamente.

La conferenza del 2015, come le precedenti del 2013 e 2014, aveva come obiettivo quello di registrare queste operazioni e di valutarle in modo critico, facendo incontrare studiosi di vari continenti per affrontare insieme l'esplorazione e lo studio di alcune di queste contaminazioni, per osservare come esse si producano tra forme d'arte come quelle della letteratura, del cinema, delle arti figurative, ma anche della musica, della fotografia e dell'architettura.

Dopo un triennio di conferenze dedicate alle varie forme di intersezione il convegno del 2016 segnala una svolta prospettica, che si propone di esaminare le intersezioni sullo sfondo di un contesto specifico, come quello del tempo, dello spazio, della storia, della filosofia e della scienza. Questa nuova prospettiva ha finito per determinare la scelta del tema inaugurale, che doveva rispettare il contenuto tematico delle esperienze precedenti e nello stesso tempo indicare un programma di lavoro per il futuro.

Il convegno del 2016 aveva come fondamento concettuale quello del *Border Crossing* ed era incentrato sull'esperienza dell'attraversamento dei confini, temporali, geografici o culturali, nella quale si producono sorprendenti occasioni di contaminazione e ibridazione. In letteratura, l'attraversamento dei confini come modalità del vivere contemporaneo ha dato vita a quella che alcuni critici hanno definito una 'poetica' della migrazione. Attraverso il racconto della condizione migrante vari autori hanno infatti registrato il modificarsi dell'identità, divenuta, dopo il viaggio e l'arrivo nel paese di destinazione, nomadica, transnazionale, fluida, instabile. Di *Border Crossing* si può parlare anche per quanto riguarda la musica, il cinema e la fotografia, dove la rappresentazione dello spazio urbano si sfrange, mescolando centro e periferia e alimentando, in contesti culturali compositi, nuove forme di espressione artistica.

Obiettivo principale degli organizzatori del convegno era quindi quello di mettere in evidenza come la condizione del *Border Crossing* provochi, come nella esperienza matematica della intersezione, dei transiti, degli attraversamenti e degli incontri che rivelano i molteplici modi di essere al mondo prodotti dalla globalizzazione. Un *Border Crossing* che da spaziale diviene simbolico della condizione mutevole e incerta dell'individuo contemporaneo, che vive quotidianamente in una dimensione transnazionale. La condizione di cittadini globali significa vivere realtà multidimensionali, far fronte alla complessità dei saperi, navigare e elaborare in modi innovativi e originali la simultaneità dei presenti, organizzando i vari piani della conoscenza in modi che ci definiscono e ci modificano di continuo, come individui e come collettività e che si esprimono in tutte le intersezioni tra le arti e le varie forme del sapere.

Nel primo capitolo, «Giving an Account of Oneself: Levi, Kafka, and the Issue of the 'Trial'» STEFANO BELLIN apre con un parallelismo fra Primo Levi e Franz Kafka. Nel 1983 Giulio Einaudi chiese a Primo Levi di tradurre *Il processo* di Kafka per la nuova serie «Scrittori tradotti da scrittori». La proposta suonava originale e provocatoria, e Levi accettò con entusiasmo. La traduzione, tuttavia, ebbe un effetto negativo per il traduttore: mentre lavorava a *Il processo*, Levi tornò a meditare sulla sua prigionia ad Auschwitz e fece rivivere le sue paure più profonde, cadendo in depressione, sentendosi come se fosse lui stesso sotto processo. Bellin esplora la relazione non facile tra Levi e il romanzo di Kafka per indagare come la problematica identificazione di Levi con Josef K. abbia alimentato le riflessioni del successivo *I sommersi e i salvati*. L'obiettivo è capire come il (re)incontro di Levi con Kafka, iniziato con una traduzione commissionata, abbia acquisito un significato progressivamente più profondo, diventando un fattore importante nelle sue ultime riflessioni sull'Olocausto e un punto di osservazione per interpretare il suo pensiero sulla vergogna di essere umano. Facendo riferimento a pensatrici e pensatori come Hannah Arendt, Salvatore Satta, Giorgio Agamben e Massimo Cacciari,

Bellin discute la questione del 'processo' nel più ampio contesto dell'opera di Levi e riflette sul difficile compito di «rendere conto di sé e delle proprie azioni».

ALESSANDRO CARRERA affronta il discorso heideggeriano su essere e identità in «Questo interminabile discorso sul nulla». Secondo Heidegger, in Parmenide l'essere appare come un tratto dell'identità, ma l'identità non fonda l'essere. L'essere umano e l'essere sono connessi, si appartengono l'un l'altro, ma ciò che li fa co-appartenere, l'evento dell'identità, non può essere pensato con le categorie dell'essere. La proposta di Heidegger consiste nell'introdurre un salto che porti via dalle categorie rappresentative e ci metta in contatto con la nostra appartenenza all'essere. E l'essere che è presso di noi parla con il linguaggio della tecnica, o dell'era atomica. Per via della comune appartenenza la sparizione dell'uomo causata da una deflagrazione nucleare coinciderebbe con la sparizione dell'essere. Il fondo nichilista del pensiero heideggeriano sull'identità viene così svelato. L'alternativa alla scomparsa dell'essere è la redenzione dell'uomo, ma che l'uomo debba essere redento è solo un'ideologia, non diversa in questo dalla liberazione dall'alienazione. Nessuna critica politica all'impero della tecnica può evitare di confrontarsi con Heidegger, ma l'oltrepassamento dell'atteggiamento calcolante della presente era dell'essere rimane l'espressione più pura dell'ideologia heideggeriana. In Heidegger, ciò che c'è veramente da pensare è la differenza in quanto differenza. Ma se il pensiero e l'essere escono dallo stesso 'campo', dalla radura dell'evento-appropriazione, risulta difficile stabilire una netta differenza tra i vari modi in cui l'essere è stato rappresentato e un nuovo pensiero dell'essere la cui concettualizzazione consiste nel non poterlo/doverlo rappresentare. È forse necessario, a questo punto, risalire dalla *differenza* alla *divergenza* (un termine che lo stesso Heidegger introduce) per riproporre il problema in un modo che è allo stesso tempo più trascendentale e più materialistico, cioè più vicino al concetto di *clinamen*.

Nel capitolo intitolato «Traduttore-traditore: sottotitoli e censura politica in un film di Pasolini», DANIELE FIORETTI illustra vari esempi di persecuzione giudiziaria nei confronti dell'opera letteraria e (soprattutto) cinematografica di Pasolini, soffermandosi soprattutto sul cortometraggio *La ricotta*. A detta di Fioretti la censura nei confronti di quest'opera pasoliniana si è anche espressa nella realizzazione dei sottotitoli per la sua distribuzione sul mercato internazionale, arrivando ad affermare che la questione di quando i sottotitoli furono realizzati e da chi non è priva di importanza, perché anche la traduzione può essere un metodo implicito – e perciò ancora più insinuante – di censurare un'opera. Fioretti analizza le due traduzioni in inglese che ne sono state fatte a livello di sottotitoli, confrontando la versione originale dei sottotitoli risalente al 1963 (usata per l'edizione in videocassetta del film *RoGoPaG* nel 1995), quella della fine degli anni Ottanta su richiesta di Laura Betti per il progetto «Pasolini, un cinema di poesia» e quella più recente inclusa nei contenuti speciali dell'edizione Criterion di *Mamma Roma* in DVD nel 2004 (identica a quella utilizzata per la riedizione, sempre fatta da Criterion, di *RoGoPaG*

nel 2012). L'intento è di mettere in evidenza come nella prima versione dei sottotitoli alcune scelte del traduttore finiscano di fatto per censurare il film, rimuovendo o sostituendo elementi ideologicamente scomodi, in modo da travisare completamente il senso del cortometraggio. In questo senso, il caso de *La ricotta* per Fioretti è emblematico di quella che Vicente Rafael considera la strategia imperialista della traduzione in America, ovvero l'uso in senso nazionalista della traduzione come mezzo per assimilare lingue straniere e soggetti parlanti tali lingue che tende a normalizzare il testo rendendolo di fatto omogeneo alla cultura ricevente.

In «*La zattera della Medusa. Metafore del potere da Leonardo Sciascia a Roberto Andò*», IRENE LOTTINI analizza *Le confessioni* di Roberto Andò (2016), un film che mette in scena le trame e i giochi del potere raccontando il dietro le quinte di una insolita riunione dei ministri dell'economia del G8. Il carattere di *noir* sospeso che caratterizza questa pellicola richiama a sua volta i gialli 'senza soluzione' di Leonardo Sciascia, autore particolarmente caro ad Andò e punto di riferimento fondamentale nella formazione artistica del regista. In particolare, *Le confessioni* rimanda al romanzo *Todo modo*, pubblicato nel 1974 e portato sullo schermo da Elio Petri due anni dopo. La rielaborazione dei motivi centrali di *Todo modo* si accompagna al recupero di un elemento portante del romanzo di Sciascia: il gioco di rimandi e citazioni che si ritrovano nel film di Andò a partire già dalla scelta del titolo. Se, infatti, *Todo modo* allude agli esercizi spirituali di Ignacio de Loyola («todo modo para buscar la voluntad divina»), *Le confessioni* rimanda ad Agostino d'Ipbona. L'analisi di questo incastro di rimandi espliciti e impliciti condotta da Lottini rivela come Sciascia abbia offerto ad Andò modelli per la rappresentazione dei luoghi, degli strumenti e delle figure di esercizio del potere. La lettura comparata di *Todo modo* e delle *Confessioni* offerta in questo capitolo si concentra però non tanto sui più o meno evidenti punti di contatto della trama delle due opere, quanto su quelle suggestioni che, dal romanzo di Sciascia, rivivono nel film di Andò e diventano chiavi di interpretazione del testo. In particolare, la pratica dell'intertestualità che caratterizza la scrittura di Sciascia si rinnova in quella di Andò e il recupero, nel film, di particolari immagini e suggestioni informa la messa in scena degli ambienti, delle trame e delle figure di esercizio del potere.

In «*Crossing Borders, Intersecting Loyalties: Italian Americans' Allegiances in World War I*», STEFANO LUCONI si sofferma su quanto avvenuto agli individui di origine italiana negli Stati Uniti nel corso del primo conflitto mondiale, illustrando come questa guerra abbia contribuito a spingere molti italo-americani a rivedere il loro senso di appartenenza ed a sentirsi per la prima volta fieri della loro italianità. Non mancando di sottolineare come la discriminazione etnica subita abbia inizialmente impedito agli italo-americani di identificarsi appieno con l'Italia, Luconi poi dimostra (attraverso una serie di puntuali riferimenti a testi e giornali dell'epoca) come i sentimenti patriottici di molti di questi individui siano stati rinvigoriti dallo sforzo bellico compiuto dalla loro madrepatria, al punto che molti di loro dovettero riposizionarsi e

giungere ad una rielaborazione della loro identità italo-americana. Nel rendersi conto che il loro paese d'origine non rappresentava più una zavorra per il buon esito del loro processo di americanizzazione, molti italo-americani hanno quindi acquisito in breve tempo una voce anche forte nel dibattito culturale nordamericano, al punto che attraverso una certa stampa che dava spazio alle loro opinioni hanno persino cercato di influenzare la politica estera americana – cercando di convincere l'opinione pubblica della bontà di dichiarare guerra non solo alla Germania ma anche all'Austria (che teneva sotto scacco Trento e Trieste). In conclusione, Luconi propone questo conflitto bellico come un fattore determinante nel rimodulare l'eterogeneità delle tante *Little Italies* sparse negli Stati Uniti, trasformandole in blocchi assai più coesi e (purtroppo) suscettibili alle lusinghe di chi, come Mussolini, cercò, negli anni successivi, di sfruttare l'eco della cosiddetta 'vittoria mutilata' per vendere il sogno di una grande potenza mondiale in grado di riscattare quella umiliazione.

Con «Raccontare l'urbano, raccontare l'umano. Spazio, memoria e domani in *La bocca del lupo* di Pietro Marcello», LETIZIA MODENA si sofferma sul ritorno al referente sociale presente nel cinema italiano del nuovo millennio per sottolineare come il numero di pellicole imperniate attorno alla rappresentazione della marginalità e del sottoproletariato sia cresciuto in questi anni. All'interno di questo filone eterogeneo di film, Modena indirizza la sua analisi sul film di Marcello, la cui narrativa rievoca il neorealismo sia per la sua coscienza morale che per la tecnica documentaristica. Nel lavoro di Marcello la periferia esplorata non è geograficamente esterna al centro, ma piuttosto marginalità umana in un vero e proprio centro storico. A detta dell'autrice, a fungere da cerniera tra piccola e grande storia, si posizionano la voce del commento extradiegetico, che nello slancio lirico guida la visione in un viaggio a ritroso nel presente e nel passato di questi luoghi, e la colonna sonora. Tra le visioni storiche di Genova consegnate agli archivi, le riprese contemporanee della città e la piccola storia umana dei due protagonisti si forgiarono echi semantici e associativi mobili: le immagini del passato urbanistico e le metamorfosi di Genova non sono congelate in un passivo rammarico elegiaco, ma piuttosto attivate, legate e fatte rivivere da rapporti nuovi e inediti. È attraverso queste immagini che si racconta, simbolicamente, la storia dei protagonisti; sono loro a diventare vettori della narrazione e l'immagine viene utilizzata come memoria attiva. Così facendo, Modena afferma che il film ci comunica Genova quasi attraverso le feritoie di una bocca di lupo. Da un lato, tra guerra, ricostruzione e grandi opere, un secolo di industrializzazione siderurgica e cantieristica e di successiva dismissione, ma anche di devastanti modernizzazioni urbane, di quartieri stravolti e piani di ricostruzione disomogenei; dall'altro la vocazione trasformativa di Genova, il movimento senza soluzione di continuità.

Nel capitolo intitolato «The Mediterranean Sea as B/Order Space in *African Titanics: A Geo-Literary Analysis*», SILVIA RUZZI analizza il romanzo *African Titanics* dello scrittore eritreo Abu Bakr Khaal nel contesto della narrativa di confine relativa al Mediterraneo. Come ci ricorda Ruzzi, il Mediterraneo

rappresenta uno spazio di transito (nel quale i personaggi di queste narrazioni si muovono prima di raggiungere le rive che li aspettano al termine del loro viaggio), ma anche uno spazio di negoziazione (una sorta di ultimo ostacolo da superare prima di giungere alla meta) che ricorda ai migranti la loro prossimità geografica all'Europa, pur rappresentando una sostanziale barriera per il loro raggiungimento del vecchio continente. Nell'analizzare il romanzo attraverso le lenti della cosiddetta estetica di confine, Ruzzi si sofferma in particolare sulla corrispondenza tra il Mediterraneo come spazio di confine nel testo letterario, ovvero come 'spazio presentato', e la sua rappresentazione testuale, ovvero il suo 'spazio rappresentato'. Il confine Mediterraneo rappresenta inoltre un ostacolo ma anche una possibile apertura verso l'alterità, in esso si trovano sia la disperazione che la speranza. Il Mediterraneo è una zona di confine, tanto instabile da porre in dubbio la possibilità stessa di un dentro e di un fuori, suggerendoci l'inerente instabilità della sua essenza.

Nel saggio dal titolo «Immagine e dissenso in *Salò* di Pier Paolo Pasolini», FRANCESCO RABISSI analizza il film *Salò*, osservando come questa pellicola fornisca un importante contributo al dibattito sul rapporto tra cinema e politica, campo nel quale il regista si era già cimentato in precedenza. Distribuito sul mercato italiano nel 1976, pochi mesi dopo la morte del regista, *Salò* rappresenta al contempo una feroce critica della società di massa e una riflessione sul valore politico dell'immagine cinematografica. Questo capitolo collega il film dapprima alle analisi sulla società dei consumi elaborate da Pasolini nel corso degli anni Sessanta e Settanta e, in seguito, alle considerazioni teoriche sviluppate da Jacques Rancière sul rapporto tra cinema e politica. Ponendo al centro del discorso il corpo e la sessualità, metafore di un Potere che vuole disciplinare e punire il corpo sociale della nazione, a detta di Rabissi, *Salò* respinge l'idea per la quale ogni atto di dissenso sarebbe fagocitato e neutralizzato dall'ordine dominante in quanto spettacolo rispondente alle logiche del consumo. Se quest'ultimo si serve di un'immagine inconsistente e stereotipata, *Salò* spinge invece la rappresentazione ai limiti del visibile allo scopo di esprimere dissenso attraverso quella che Jacques Rancière definisce «riconfigurazione del sensibile». Pertanto, inquadrato in quest'ottica, *Salò*, con il suo lavoro sull'immagine (mai così costruita e geometrica nella filmografia pasoliniana) rappresenta un momento importante nella ricerca da parte del cinema italiano di una forma efficace da conferire al rapporto tra cinema e politica. Non limitandosi a rispecchiare la società che rappresenta, Rabissi indica come in questa pellicola Pasolini riesca a svelarne la mostruosità attraverso un'immagine resistente e contrastata.

Nel capitolo «Il banchetto africano: rappresentazioni del *party time* coloniale nelle opere di Alessandro Spina, Fabrizio Coscia e Mario Domenichelli» TOMASZ SKOCKI prende le mosse dall'opera di Alessandro Spina, un autore italiano di origine siriana che nella seconda metà del XX secolo fu tra i primi a rendere in narrativa il colonialismo italiano. Fin dai suoi primi racconti Spina fornì una rappresentazione della società coloniale fortemente caratterizzata

da artificiosità ed elementi teatrali, mettendone a nudo la fragile natura e denunciandone l'ipocrisia. I racconti e i romanzi di Spina si concentrano spesso sui partiti della classe superiore all'interno di un contesto coloniale, rivelando quanto ipocrita e artificioso fosse quell'ambiente. L'assunto di base qui è che la società coloniale ha completamente rimosso la popolazione indigena dalla sua esperienza quotidiana. Scene di festa che rivelano l'ambiguo rapporto tra i colonizzatori italiani e la realtà africana si trovano anche in opere più recenti, come i romanzi *Notte abissina* di Fabrizio Coscia o *Lugemalé* di Mario Domenichelli. Queste opere rivelano, dietro l'allegria e lo scintillio dell'alta società, la natura feroce del colonialismo e condannano coloro che per anni lo hanno dimenticato o negato. Sulla falsariga della *Maschera della morte rossa* di Edgar Allan Poe, la festa coloniale altro non è che una facciata allestita nel tentativo di rimuovere la brutale e violenta realtà dell'avventura coloniale italiana. Skocki si concentra sulla rappresentazione letteraria di feste, banchetti e altri incontri sociali nelle narrazioni dedicate al colonialismo italiano puntando lo sguardo sul tentativo di rimuovere la memoria sia della repressione coloniale che della responsabilità dei colonizzatori, illuminando infine la complessa relazione tra gli invasori italiani e la società indigena.

Nel capitolo finale, «The Kaleidoscope of Cultures in Contemporary Italy in Amara Lakhous's *Clash of Civilizations over an Elevator in Piazza Vittorio*», HABIB ZANZANA pone invece al centro della sua riflessione Amara Lakhous, scrittore di origine algerina, il cui acclamato romanzo *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio* esiste in due distinte redazioni. La prima, in arabo, lingua madre di Lakhous, nasce mentre l'autore stava ancora sperimentando con la forma del romanzo. Successivamente, nel 2006, Lakhous realizza una seconda versione del testo, in italiano, dimostrando ambizioni estetiche, linguistiche e creative sorprendentemente diverse, oggetto dell'attenzione critica di Zanzana: *Scontro di civiltà* non è una traduzione fantasiosa del testo arabo originale, come Lakhous ha esplicitamente dichiarato, ma una produzione creativa decisamente originale e ben documentata. Zanzana mette in luce i dispositivi e le tecniche narrative che rendono *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio* un microcosmo vibrante, complesso e infinitamente variegato dell'Italia del ventunesimo secolo, esplorando inoltre l'uso che Lakhous fa dell'ironia, dell'umorismo politico e dell'innovazione linguistica, che lo portano ad 'arabizzare l'italiano e italianizzare l'arabo' e a condire le sue storie con intrighi psicologici e commenti sociali pungenti. Ogni romanzo di Lakhous, ma *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio* in particolare, rivela la sua passione per la lingua italiana che l'autore conosce intimamente e attraverso la quale ha saputo produrre una polifonia di voci che narrano la loro esperienza di sradicamento e ibridazione.

Attraverso i vari capitoli e le molteplici intersezioni prodotte all'interno di questo volume i curatori si augurano di avere suscitato l'interesse dei lettori

e il loro coinvolgimento intellettuale ed emotivo. Comprendere il nostro presente significa, per l'individuo contemporaneo, osservarlo e sentirlo come una compressione di simultaneità, di compresenze attraverso le quali si generano incontri, attraversamenti, confluenze. Il mondo delle arti viene continuamente sollecitato da questa condizione e vi partecipa attivamente con la produzione di sempre nuove ed originali espressioni. Con *Crocevia* Francesco Ciabattoni, Fulvio Orsitto e Simona Wright hanno voluto contribuire a questo dibattito e alla evoluzione di un presente ancora tutto da esplorare.

Giving an Account of Oneself: Levi, Kafka, and the Issue of the ‘Trial’

Stefano Bellin

University of Warwick

DOI: <https://dx.doi.org/10.7359/990-2022-bell>

[...]
*Indietro, via di qui, gente sommersa,
Andate. Non ho soppiantato nessuno,
Non ho usurpato il pane di nessuno,
Nessuno è morto in vece mia. Nessuno.
Ritornate alla vostra nebbia.
Non è mia colpa se vivo e respiro
E mangio e bevo e dormo e vesto panni.*
(Primo Levi, *Il superstite*)

If you had to ask Primo Levi to translate a modern novel for your publishing house, what book would you choose? To Giulio Einaudi, who was editing the series «Scrittori tradotti da scrittori», nothing seemed more natural than to ask Levi to translate Kafka’s *Trial* (*Der Prozess*). Both Kafka and Levi were Jewish, both belonged to families substantially integrated within Gentile society, both had a difficult relationship with their father, both had to carve out some time from their work in order to write¹. More to the point, many saw Kafka as a Holocaust prophet and Levi as Auschwitz’s most clear-eyed chronicler. It is therefore not surprising that Einaudi thought of pairing the two to launch his editorial project. The idea behind the series was indeed to create an association between a classic author and a contemporary Italian writer that would enrich and illuminate the original text through a novel translation². By revisiting and ‘updating’ *The Trial*, Levi was expected to leave his imprint on Kafka’s novel. The project sounded so original and provocative that Levi hastily embraced Einaudi’s proposal. Later on, he admitted that he had accepted it «rather lightly», without thinking that «it would involve

¹ On Levi’s lack of affinity with his father, see Levi 2016, p. 9; Thomson 2003, pp. 35, 37-38; and Angier 2002, pp. 54-55, 61, 63-64. On Kafka’s problematic relationship with his father and on his general biography, see Kafka, *Metamorphosis* 2009, pp. 100-140; Robert 1986; Citati 2013; Calasso 2005; Robertson 2004, pp. 1-25; Friedländer 2013.

² Levi’s translation was published in 1983, on the centenary of Kafka’s birth. The layout of the book cover, with the translator’s name even more visible than that of the original author, emphasised the identification between the translator and the original text. See Insana 2009, pp. 189-203.

[him] so deeply»³. In fact, the translation of Kafka's novel put him through an unexpected ordeal. While working on *The Trial*, Levi relived his time in Auschwitz, revisited his deepest fears, and fell back into depression: he felt as if he himself were on trial.

La lettura del *Processo*, libro saturo d'infelicità e di poesia, lascia mutati: più tristi e più consapevoli di prima. Dunque è così, è questo il destino umano, si può essere perseguiti e puniti per una colpa non commessa, ignota, che 'il tribunale' non ci rivelerà mai; e tuttavia, di questa colpa si può portar vergogna, fino alla morte e forse anche oltre. Ora tradurre è più che leggere: da questa traduzione sono uscito come da una malattia.⁴

Shame, humanity, and persecution: Levi touches on three key themes of his testimony. From this starting point, the essay aims to fill a partial gap in the existing scholarship on Levi, namely how Levi's (re)encounter with Kafka, which started with a commissioned translation, progressively acquired more significance, becoming an important factor in Levi's late ruminations on the Holocaust, and a vantage point for interpreting and elaborating his thoughts on shame, guilt, and human responsibility. The studies published so far by Belpoliti (2007, 2015), Insana (2009), Castore (2014), Marelli (2014), and others already move in this direction⁵. Still, there is space for more theoretical and far-reaching explorations of the Levi-Kafka pairing. In light of this, my essay will draw from the insights of thinkers like Hannah Arendt, Giorgio Agamben, and Judith Butler to discuss Levi's troubled relationship with Kafka while reinterpreting the issue of the 'trial' in the broader context of his testimonial work. As I shall argue, reading Levi's translation as a trial that re-enacts the trauma of his own arrest will help us to understand why he saw K.'s case as a metaphor of the human condition, within and beyond Auschwitz.

1. AN «UNHEIMLICH» ENCOUNTER: PRIMO LEVI AND FRANZ KAFKA

Although Einaudi's project was an editorial success, Levi's relationship with Kafka always proved to be ambivalent at best. If the «uncanny (*Das Unheimliche*) is that species of the frightening that goes back to what was once well known and had long been familiar»⁶, Levi's encounter with Kafka, and in particular with the story of Josef K., carries with it several elements of the uncanny effect. Interviewed after the publication of his *Processo*, Levi declared:

³ Levi, *Un'aggressione di nome Franz Kafka*, in a 1982 interview with F. De Melis, *Conversazioni* 1997, p. 189. All translations of Levi are mine unless otherwise noted.

⁴ Levi, *Nota al Processo di F. Kafka*, in *Pagine sparse*, in *Opere* 1997, vol. II, p. 1208.

⁵ On Levi's relationship with Kafka and on his translation of *Der Prozess*, see Bosco Colestos 1985; Alexander 2007, pp. 164-167; Giuliani 2011; Ziolkowski 2012; Ferrari 2014; Castore 2014; Marelli 2014; and Belpoliti 2015, pp. 442-446.

⁶ Freud 2003, p. 124.

Devo dire [...] che Kafka non è mai stato uno dei miei autori preferiti, e devo anche aggiungere il perché: non è detto che si preferiscano gli autori che si sentono affini, spesso avviene addirittura il contrario: penso che da parte mia ci fosse, nei riguardi di Kafka, più che disinteresse, o noia, un senso di difesa, e me ne sono accorto traducendo *Il processo*. Mi sono sentito aggredito da questo libro, e ho dovuto difendermi. Proprio perché è un libro bellissimo, che ti trafigge come una lancia, come una freccia. Ognuno di noi si sente processato. Inoltre, una cosa è leggere un libro seduti in poltrona, corsivamente, senza soffermarsi, un altro conto è ararlo, parola per parola, zolla per zolla, come si fa traducendo. Ora, devo dire che traducendo *Il processo* ho capito il perché di questa mia ostilità verso Kafka, essa è una difesa dovuta a paura. Forse anche per una ragione precisa, Kafka era ebreo, io sono ebreo, *Il processo* si apre con un arresto non previsto e non giustificato, la mia carriera si apre con un arresto non previsto e non giustificato, Kafka è un autore che ammiro, non lo amo e lo ammiro, lo temo, come una grande macchina che ti viene addosso, come il profeta che ti dirà il giorno della tua morte.⁷

Different and yet familiar, fictional and yet true, ambiguous and yet foreboding, Kafka was for Levi a dreadful reminder of the most obscure part of his inner self, an aspect of his personality hidden behind his rationalist and placid figure⁸. But how is Levi's 'obscure part' connected to Kafka? Why did he feel assaulted by the Czech writer?

To understand Levi's uneasiness with Kafka, we must first examine his conception of translation and his perspective on language. During his first weeks in Auschwitz, Levi experienced language as an almost insurmountable barrier⁹. The *Lagerjargon* had little in common with the scraps of German he had picked up from Ludwig Gattermann's organic chemistry manual and Heine's poems. In the Babel of Auschwitz, language was a means of violence, a catalogue of deathly orders, curses, shouts, and punches. Those who did not understand the orders were bound to fall quickly. At the Buna factory in particular, the prisoners felt the confusion of languages as an all too real curse:

La Torre del Carbuoro, che sorge in mezzo alla Buna e la cui sommità è raramente visibile in mezzo alla nebbia, siamo noi che l'abbiamo costruita. I suoi mattoni sono stati chiamati Ziegel, briques, tegula, cegli, kamenny, bricks, téglak, e l'odio li ha cementati; l'odio e la discordia, come la Torre di Babele, e così noi la chiamiamo: Babelturm, Bobelturm; e odiamo in essa il sogno demente di grandezza dei nostri padroni, il loro disprezzo di Dio e degli uomini, di noi uomini.¹⁰

⁷ Levi, *Un'aggressione di nome Franz Kafka*, in *Conversazioni* 1997, p. 189.

⁸ On Levi's 'clear' and 'obscure' parts, see D. Scarpa 2007; and Belpoliti 2015, pp. 169-185, 491-492.

⁹ See the chapter *Comunicare* in Levi's *I sommersi e i salvati*, in *Opere* 1997, vol. II, pp. 1059-1072, where Levi also cites Klemperer's study of the *Lingua Tertii Imperii* (Klemperer 2013).

¹⁰ Levi, *Se questo è un uomo*, in *Opere* 1997, vol. I, p. 68.

But the torture of incommunicability did not end in the camp. The few who survived continued to struggle with the difficulty of communicating with the outer world. They felt the burning need to recount their terrible experience, and yet could not find adequate words to express it. This explains why Levi bestowed such a great importance on communication and always strove to write and speak with utmost clarity and precision¹¹. For him, forestalling communication was a dangerous *fault*, the first step towards barbarism.

This concern deeply informed Levi's idea of translation. He conceived translation as a «labour of civilisation and peace», an effort to «limit the damage of Babel's curse»¹². Indeed, building bridges between individuals and cultures, the translator diminishes the strangeness of the stranger, thus countering the logic of the Lager. Inasmuch as it aims to overturn the radical incommunicability of Auschwitz, translation therefore becomes a metaphor for testimony, the transmission (or *trans-latio*) of meaning from Auschwitz to 'after'¹³. Furthermore, Levi also conceived the act of translating as a deeper way of reading, for «translating is to examine under a microscope the fabric of the book, to penetrate it, to become entangled and involved with it»¹⁴.

Such an understanding of translation, however, found an obstacle in Kafka. Whereas in Levi language is an arrow that always hits its target, in Kafka it is a message that can never reach its destination¹⁵. In his fiction, messengers get lost, speak in riddles, or convey unreliable information. As a result, Kafka's texts are extremely puzzling: they reveal by concealing and conceal while revealing. Their enigmatic style was radically at odds with Levi's communicative ethics. As Zaia Alexander observes, «where Kafka obscured, Levi was compelled to illuminate; where Kafka's characters became entangled in bizarre machinations, [...] Levi sought liberation through order and reason»¹⁶. Indeed, after his translation of *The Trial*, Levi wrote:

Amo e ammiro Kafka perché scrive in un modo che mi è totalmente precluso. Nel mio scrivere, nel bene o nel male, sapendolo o no, ho sempre teso a un trapasso dall'oscuro al chiaro, come (mi pare che lo abbia detto Pirandello, non ricordo più dove) potrebbe fare una pompa-filtro, che aspira acqua torbida e la espelle decantata: magari sterile. Kafka batte il cammino opposto: dipana senza fine le allucinazioni che attinge da falde incredibilmente profonde, e non le filtra mai. Il lettore le sente pullulare di germi e spore: sono gravide di significati

¹¹ See, for example, Levi's *Dello scrivere oscuro*, in *L'altrui mestiere*, in *Opere* 1997, vol. II, pp. 676-681. See also Giglioli 2007; Grazioli 2007; Gordon 2001, pp. 39-54; Mengaldo 2007, pp. 91-99; Bartezzaghi 2012, pp. 22-75; and Mengoni 2017, pp. 16-35.

¹² Levi, *Tradurre ed essere tradotti*, in *L'altrui mestiere*, in *Opere* 1997, vol. II, pp. 734, 730.

¹³ See Insana 2009, pp. 14-55. See also Gordon 2001, pp. 73-88.

¹⁴ Levi, *Nota al 'Processo' di F. Kafka*, in *Pagine sparse*, in *Opere* 1997, vol. II, p. 1208.

¹⁵ See Baioni 1984, pp. 152-176. As Steiner (1998) argues, «[Kafka's] work can be construed as a continuous parable on the impossibility of genuine human communication» (p. 68).

¹⁶ Alexander 2007, pp. 164-167.

scottanti, ma non è mai aiutato a rompere il velo o ad aggirarlo per andare a vedere cosa esso nasconde. Kafka non tocca mai terra, non accondiscende mai a darti il bandolo del filo di Arianna.¹⁷

We can now see why translating *The Trial* deeply troubled Levi. What made Kafka particularly unsettling was the subject of the book he had consented to translate. *The Trial* tells the story of Josef K., a senior accountant of a large bank who, «without having done anything wrong»¹⁸, is unexpectedly arrested by two low-ranking guards for an unspecified crime. Since K. is under arrest but not in detention, the novel concerns principally his response to the mysterious crime for which he is charged. Initially, when summoned before the examining magistrate, K. adopts a disdainful attitude towards the court authorities and his own case. After the first hearing, the court, which appears as a powerful organisation veiled in secrecy, leaves K.'s case to run its own course. The court premises are in oppressive, crowded attics and garrets in the lower-class districts of town, and its *raison d'être* seems to be the humiliation and degradation of the accused. Unable to penetrate the vast hierarchy of judges and functionaries, K., following his uncle's advice, consults Huld, a lawyer. But since the indictment, the proceedings, and the Law are secret, Huld cannot offer any real help to K., who further complicates his situation by getting involved in an affair with Leni, the lawyer's mistress. Little by little, the trial takes hold of K.'s life. He therefore decides to dismiss his lawyer and take things into his own hands. But after long and confusing discussions with Titorelli, the court painter, and with a prison chaplain in the cathedral, he gradually understands that he has no escape. Indeed, rather than being interrogated and judged, it looks as if he is being «hunted down». He hopelessly concludes that «the whole court could be replaced by a single executioner»¹⁹. The case engenders in him a feeling of guilt which eventually so dominates him that he meekly submits to his executioners. In the final scene, K. is taken by two disreputable men to a desolate quarry where, after some cold and routine arrangements, he is killed by a butcher's knife plunged into his heart and turned around twice. Kafka seals the book with Josef K.'s last thought, «Like a dog! he said; it seemed as if the shame of it must outlive him»²⁰.

Translating this tale of evasive power, guilt, and humiliation became for Levi a singular way of reliving the agony of Auschwitz. Figures like the thrasher evoked the mass of petty functionaries and pitiless authorities he had met in the camp²¹. The inaccessibility of the court reminded him of the impotence of ordinary individuals when faced with the machinery of modern bureaucracy. The metaphor of the dog recalled the dehumanisation and submissiveness of

¹⁷ Levi, *Tradurre Kafka*, in *Racconti e saggi*, in *Opere* 1997, vol. II, p. 939.

¹⁸ Kafka, *Trial* 2009, p. 5.

¹⁹ Kafka, *Trial* 2009, p. 110.

²⁰ Kafka, *Trial* 2009, p. 165.

²¹ See Kafka, *Trial* 2009, p. 60: «I'm employed as a thrasher, so I'll thrash them».

the camp's prisoners. Above all, Josef K.'s shame reproduced his own feeling in the wake of Auschwitz. This identification with the protagonist of *The Trial* was further intensified by his understanding of the translator's role. For Levi, a good translator ought to crawl into the author's skin and empathise with him²². Yet this process of identity «investment» was in tension with Levi's psychological and stylistic opposition to Kafka. Thus, in a sort of unconscious oscillation, Levi's relationship with Kafka moved from resistance to association, from fear to admiration, and eventually slipped into a strong identification with the protagonist of *The Trial*.

Davanti a Kafka mi scattavano delle difese inconse: neppure l'avevo incluso nell'antologia delle mie 'radici' perché lo temevo, è così minaccioso. Queste difese sono crollate traducendolo, e mi sono trovato calato dentro il personaggio di Josef K., mi sono sentito processato come lui.²³

Considering Levi's psychological identification with Josef K., his interpretation of Kafka's «mysterious sensibility», and his conception of translation as a creative act of cultural mediation and empathetic investment, we could therefore read his *Processo* «as a unique sort of utterance, a Levian text in its own right»²⁴. This understanding of Levi's translation gives further significance to the Levi-Kafka pairing and opens up new ways of interpreting his concerns about shame, guilt, moral responsibility, and the contagion of Auschwitz, which coalesced into the reflections of *The Drowned and the Saved*.

2. GIVING AN ACCOUNT OF ONESELF

Right from the first version of *If This Is a Man*, Levi affirmed that the task of the witness was «to prepare the ground for the judge»²⁵. In the prefaces, letters, articles, and judicial depositions, he produced after Auschwitz, the judge variously assumed the form of a reader, a camp visitor, an actual court, or Levi himself²⁶. In any case, there was no doubt that the primary aim of his testimony was to understand and to judge. So how did Levi's translation of *The Trial* inform the process of self-examination carried out in *The Drowned and the Saved*? What kind of impact did the story of Josef K. have on Levi's

²² «[L]a sensibilità linguistica, che è l'arma più potente di chi traduce, [...] gli consente di calarsi nella personalità dell'autore del testo tradotto, di identificarsi con lui, e lo avvisa quando sul testo qualcosa non quadra, non va, è stonato, non ha un senso compiuto, sembra superfluo o sfasato» (Levi, *Tradurre ed essere tradotti*, in *Opere* 1997, vol. II, p.733; emphasis added).

²³ Levi, *Mi travesto da Kafka*, interview with F. Dentice in Levi 1992, p. 118.

²⁴ Insana 2009, p. 182.

²⁵ Levi, *Opere* 1997, vol. I, p. 175.

²⁶ See, for example, the various articles, reports, and judicial depositions collected in Levi, De Benedetti 2015.

lifelong enquiry? I would argue that the influence of Kafka's novel can be traced in three aspects of *The Drowned and the Saved*: first, the realisation that the trial is a self-referential process, a judgment that is already a form of punishment; second, the reflexive nature of the judging process; and third, the way in which the process of self-examination elicits a feeling of shame. Each of these aspects corresponds to questions that concern both Kafka's novel and Levi's essay: namely, «What is the nature of the trial?», «Do I also need to give an account of myself?», and «Why do I, the victim of an unjust trial, feel shame?». All these questions were already incipient in Levi's previous works, but the identification with Josef K. revealed the internal source of his moral conundrums. Let us examine them.

The central chapters of *The Drowned and the Saved – The Grey Zone and Shame* – could be described as trials that explore the question of moral responsibility and human conduct in the face of Auschwitz. In the first case, the court dock holds all those «contemptible» and «pathetic» figures that populate the space separating the victims from the perpetrators²⁷. In the second case, the defendant is Levi himself. The language used to evaluate the different inmate-functionaries illustrates the difficult and yet necessary relationship between Holocaust testimony and human judgment:

È una zona grigia, dai contorni mal definiti, che insieme separa e congiunge i due campi dei padroni e dei servi. Possiede una struttura interna incredibilmente complicata, ed alberga in sé quanto basta per confondere il nostro bisogno di giudicare.

[...] Il concorso alla colpa da parte dei singoli collaboratori grandi e piccoli (mai simpatici, mai trasparenti!) è sempre difficile da valutare. È un giudizio che vorremmo affidare soltanto a chi si è trovato in circostanze simili, ed ha avuto modo di verificare su se stesso che cosa significa agire in stato di costrizione.

La condizione di offeso non esclude la colpa, e spesso questa è obiettivamente grave, ma non conosco tribunale umano a cui delegarne la misura.

Il giudizio si fa più delicato per coloro che occupavano posizioni di comando [...].

[C]hiedo che la storia dei 'corvi del crematorio' venga meditata con pietà e rigore, ma che il giudizio su di loro resti sospeso.

La stessa 'impotentia judicandi' ci paralizza davanti al caso Rumkowski.²⁸

These passages show that neither the modes of formal justice nor the categories of morality can resolve the questions raised by the horror of the Holocaust and the existence of the grey zone. The microphysics of evil that enabled the

²⁷ Levi, *I sommersi e i salvati*, in *Opere* 1997, vol. II, p. 1020.

²⁸ Levi, *I sommersi e i salvati*, in *Opere* 1997, vol. II, pp. 1023, 1024, 1037.

Final Solution demands to be judged, and yet we lack any framework of reference to do so. The extermination of the European Jews is so distinctive and excessive in its transgressiveness as to make customary standards of judgment inapplicable²⁹. Indeed, no single conceptual framework can exhaustively penetrate or encompass the variety of events, experiences, narratives, attitudes, and long-term effects that converge under the term «Holocaust». This difficulty does not, however, invalidate our effort to understand. Quite the opposite: it is precisely because we cannot fully comprehend³⁰ the Holocaust that we endlessly examine its perverse rationale. We could therefore say that Levi's exploration of the grey zone exposes the gap between the effort to establish truth and the ultimate aim of the law, which is «the production of a *res judicata*»³¹. This becomes evident when we think carefully about the structure of the chapter *The Grey Zone*. Levi's enquiry consists in a trial without a sentence (Levi's suspension of judgment) whose object is a sentence without a trial (the Holocaust). Now, what characterises the two 'trials' in question – the Holocaust and Levi's exploration of the grey zone – is that neither reaches a true judgment. Indeed, in the case of the Holocaust, judgment is literally preposterous because the accused are already pre-judged. The 'law of necessity' leaves them no escape: they are condemned for their very existence, 'guilty' of being Jews. Conversely, in the second case, judgment is necessary but impossible because of the *impotentia judicandi* that characterises the grey zone. To be sure, Levi does judge some grey characters: he absolves the low-level functionaries and some of the political inmates who secretly carried out resistance activities within the camps' administrative offices; he condemns the SS officer Muhsfeld who briefly hesitated before a girl who, remarkably, had survived the gas chamber. But these minor or less troubling cases do not invalidate the general point: no one is in a position to judge the grey zone, for what defines this ambiguous zone are the unsolvable conflicts between moral responsibility and our stubborn desire to stay alive at all costs, between «the state of coercion in following an order» and our willingness to collaborate with power regardless of the consequences. We can therefore argue that in the case of the Final Solution as well as that of the grey zone, judgment swings between the poles of necessity and impossibility, without ever stopping at the level of justice. In other words, both situations confirm the central insight of Kafka's

²⁹ I prefer to talk about the distinctiveness of the Holocaust, rather than its absolute uniqueness, because in a historical context the very notion of 'uniqueness' is vacuous and lends itself to despicable ideological or political uses such as those denounced by Novick (1999, pp. 9, 13-15, 195-199). On this issue, see also LaCapra 2001, pp. 159-160; and Kershaw 2008, pp. 343-380.

³⁰ See Levi, *Opere* 1997, vol. I, pp. 197-198. Recalling the etymology of 'comprendere' (*cum-prebendere*: «to take together, to seize (with the mind), to include, to contain, to take inside»), Levi points out that to fully comprehend the Holocaust would amount to internalising and assimilating the intentions of the persecutors.

³¹ Agamben 2010, p. 16.

Trial, namely that the trial is already a form of punishment, a self-referential process that calls into question the law. Indeed, both in Levi's and K.'s cases, accusation does not result from having transgressed a specific rule, but rather from being a specific type of person, someone who attracts the attention of the tribunal. This is what Levi recognised when, commenting on *The Trial*, he declared that «each of us could be tried and condemned and executed, without even knowing why. It was as if it predicted the time when it was a crime simply to be a Jew»³².

The second point of contact between *The Trial* and *The Drowned and the Saved* concerns the way in which the process of judgment turns inward and drives us to call ourselves to account³³. Once the accused have been arrested and the trial is under way, a set of questions arises: who is responsible for these events? Who belongs to the court? Did I contribute, to some extent, to my own and other people's ordeal? Should I also give an account of myself? Levi knew well that only people of flesh and blood can give an account of themselves, for both morality and justice concern the individual in his or her singularity³⁴. Nevertheless, he pointed out a paradox: both victim and oppressor are in the trap of memory, but it is the victim, and he alone, who suffers from it and, «consciously or not, feels accused and judged, compelled to justify and defend himself»³⁵. As this sentence suggests, in his late reflections Levi rationalises and adapts some elements of Kafka's novel, thus drawing a comparison between the tribunal of *The Trial* and the Lager. In an interview he indeed claimed that «in *The Trial* there is a precocious intuition that violence comes from bureaucracy, this growing, irresistible power that is the fruit of our century»³⁶. According to this reading, the protagonist is persecuted for an unknown crime and compelled to «pass his whole life under review»³⁷, while the court embodies the «rule by Nobody», an intricate system of bureaus where no one can ever be held to account³⁸. This predicament informs several passages of *The Drowned and the Saved*, where Kafka's intertext is ever present. In the chapter *The Memory of the Offence*, for example, Levi writes: «Chi riceve un'ingiustizia o un'offesa non ha bisogno di elaborare bugie per discolparsi di una colpa che non ha (anche se, per un paradossale meccanismo di cui diremo, può avvenire che ne provi vergogna)»³⁹. And in *Useless Vio-*

³² Levi, *Colloquio con Primo Levi*, in *Conversazioni* 1997, p. 75.

³³ On the conditions of possibility, ethical implications, and difficulties of giving an account of oneself, see Butler 2005.

³⁴ On the question of individual and collective responsibility, see Arendt 2003, pp. 57, 147-158.

³⁵ Levi, *I sommersi e i salvati*, in *Opere* 1997, vol. II, pp. 1007, 1051.

³⁶ Levi, *Un'aggressione di nome Franz Kafka*, in *Conversazioni* 1997, p. 192.

³⁷ Kafka, *Trial* 2009, p. 91.

³⁸ See Arendt 1970, pp. 38, 81; and Arendt 2003, p. 31.

³⁹ Levi, *I sommersi e i salvati*, in *Opere* 1997, vol. II, p. 1013.

lence he implicitly hints at *In the Penal Colony*⁴⁰, a story closely connected to *The Trial* in which a torture-machine inscribes the sentence on the flesh of the condemned men, «La violenza del tatuaggio era gratuita, fine a se stessa, pura offesa: non bastavano i tre numeri di tela cuciti ai pantaloni, alla giacca ed al mantello invernale? No, non bastavano: occorreva un di più, un messaggio non verbale, affinché l'innocente sentisse scritta sulla sua carne la condanna»⁴¹. But it is in the chapters that deal with the questions of power, responsibility, and shame that the identification with Josef K. truly comes to the fore. In *The Grey Zone*, as we have seen above, Levi shows the impossibility of a real judgment, an authentic de-cision, between victims and persecutors.

If we pay attention to his argument and to the grammatical structure of these passages, we also realise that Levi felt that he, too, as a privileged prisoner, somehow belonged to the grey zone. This becomes clear in the following chapter, *Shame*, where Levi gradually turns toward himself and evaluates what he had been and done in the Lager. Initially, he speaks for all the survivors («we felt like», «nevertheless we had seen», «all of us had stolen», «we had forgotten», etc.)⁴². Then, discussing why the cases of suicide *during* internment were so rare, he writes:

[N]ella maggior parte dei casi, il suicidio nasce da un senso di colpa che nessuna punizione è venuta ad attenuare; ora, la durezza della prigionia veniva percepita come una punizione, ed il senso di colpa (*se punizione c'è, una colpa dev'esser stata*) veniva relegato in secondo piano per riemergere dopo la liberazione: in altre parole, non occorreva punirsi col suicidio per una (vera o presunta) colpa che già si stava spiando con la sofferenza di tutti i giorni. *Quale colpa?*⁴³

Kafka's influence is palpable here. The examination is still conducted in a form that refers indiscriminately to all survivors («there wasn't much left to be ashamed of», «the survivor [...] feels accused and judged», «nearly everyone felt guilty»)⁴⁴. But this can't go on for too long. At a certain point, which echoes the moment when K. is in the cathedral, someone calls out «Primo!» and there is no more escape⁴⁵. Levi has to face the tribunal of his own conscience:

Hai vergogna perché sei vivo al posto di un altro? Ed in specie, di un uomo più generoso, più sensibile, più savio, più utile, più degno di vivere di te? Non lo puoi escludere: ti esami, passi in rassegna i tuoi ricordi, sperando di ritrovarli tutti, e che nessuno di loro si sia mascherato o travestito; no, non trovi trasgres-

⁴⁰ This story is chronologically and thematically related to *The Trial*. Kafka wrote it in October 1914, when he paused from working on his novel. And like *The Trial*, *In the Penal Colony* deals with the themes of guilt, punishment, and justice.

⁴¹ Levi, *I sommersi e i salvati*, in *Opere* 1997, vol. II, p. 1084.

⁴² Levi, *I sommersi e i salvati*, in *Opere* 1997, vol. II, pp. 1045, 1049.

⁴³ Levi, *I sommersi e i salvati*, in *Opere* 1997, vol. II, p. 1050; emphasis added.

⁴⁴ Levi, *I sommersi e i salvati*, in *Opere* 1997, vol. II, pp. 1050, 1051.

⁴⁵ Kafka, *Trial* 2009, pp. 150-151.

sioni palesi, non hai soppiantato nessuno, non hai picchiato nessuno (ma ne avresti avuto la forza?), non hai accettato cariche (ma non ti sono state offerte...), non hai rubato il pane di nessuno; tuttavia non lo puoi escludere.⁴⁶

We are now touching upon the third aspect in which *The Trial* influences *The Drowned and the Saved*. Shame is a self-reflexive emotion and involves passing judgment on one's own condition or actions. Like Josef K., Levi, unable to come to terms with the mysterious crime for which he is charged, at once becomes his own defendant, accuser, and judge. By putting himself on trial, he discovers a feeling that will survive both him and the court that hunted him down. This feeling is described in the final part of the article *Translating Kafka*:

La famosa e commentatissima frase che chiude il libro come una pietra tombale ('...e fu come se la vergogna gli dovesse sopravvivere') non mi pare affatto enigmatica. Di che cosa si deve vergognare Josef K., quello stesso che aveva deciso di combattere fino alla morte, e che in tutte le svolte del libro si proclama innocente? Si vergogna di molte cose contraddittorie, perché non è coerente, e la sua essenza (come quella di quasi tutti) consiste nell'essere incoerente, non uguale a se stesso nel corso del tempo, instabile, erratico, o anche diviso nello stesso istante, spaccato in due o più individualità che non combaciano.

Si vergogna di aver conteso con il tribunale del duomo, e insieme di non aver resistito con energia sufficiente al tribunale delle soffitte. Di aver sprecato la vita in meschine gelosie di ufficio, in falsi amori, in timidezze malate, in adempimenti statici e ossessivi. Di esistere quando ormai non avrebbe più dovuto esistere: di non aver trovato la forza di sopprimersi di sua mano quando tutto era perduto, prima che i due goffi portatori di morte lo visitassero. Ma sento, in questa vergogna, un'altra componente che conosco: Josef K., alla fine del suo angoscioso itinerario, prova vergogna perché esiste questo tribunale occulto e corrotto, che pervade tutto quanto lo circonda, e a cui appartengono anche il cappellano delle carceri e le bambine precocemente viziose che importunano il pittore Titorelli. È finalmente un tribunale umano, non divino: è fatto di uomini e dagli uomini, e Josef, col coltello già piantato nel cuore, prova vergogna di essere un uomo.⁴⁷

According to Levi, Josef K. is ashamed of several things. He is ashamed of what he has done («of having challenged [...]», «of having wasted his life [...]») and what he neglected to do («of not having resisted [...]», «of not having found the strength [...]»). He is ashamed of being a petty functionary of the system, ultimately not much different from those who hunt him down. He is ashamed of his very existence, of having lived through the step-wise degradation of his life. He is ashamed of the world around him, of the human tribunal that pervades everything and to which he, too, as a human being, somehow also belongs. In short, he is ashamed of being human, because what

⁴⁶ Levi, *I sommersi e i salvati*, in *Opere* 1997, vol. II, p. 1054.

⁴⁷ Levi, *Tradurre Kafka*, in *Opere* 1997, vol. II, pp. 940-941.

we do and are both individually and collectively is precisely what makes and unmakes our concept of the human.

Auschwitz made all this clear and familiar to Levi. Indeed, the fact that the enigmatic ending of *The Trial* appears transparent to him helps to shed light on the relationship between his 'clear' and 'obscure' parts. These parts are not mutually exclusive, but complementary. Shame is a form of self-evaluation that «involves the very personal and painful experience of being unable to honour the demands consubstantial with being attached to certain values»⁴⁸. Thus, it puts in contact different aspects of our self, which are summoned before the tribunal of our ideal, 'clear' self. In the case of the shame of being human, the trial features different representations of the human who, like the «drowned people» of the poem *The Survivor*, emerge from the mist of our memory. The emergence of these figures challenges the set of codes, values, and norms according to which we define the 'human'. Thus, in giving an account of ourselves, in producing a narrative on the shame of being human, we question the pre-conceived regimes of truth that preside over the recognition of something or someone as human. We therefore reveal ourselves and the meaning of the human as opaque, transitory, socially constructed, «erratic, divided even at the same moment, split into two or more personalities that cannot exist together». As Butler writes commenting on Adorno and Kafka, «if the human is anything, it seems to be a double movement, one in which we assert moral norms at the same time as we question the authority by which we make that assertion»⁴⁹. If, on a psychological level, this double movement results in a very particular feeling of shame, on a linguistic level it gives rise to the oxymoron, Levi's key stylistic figure⁵⁰. This figure of contradiction is, as Mengaldo noted, «the highest homage which Primo Levi's rationality – clear, distinct and simplifying by nature – has paid to hard complexity, to chaos, to the contradictions and inconsistencies that, irreducible and perturbing, inhabit our reality»⁵¹. Being a compromise between two oppositional, conflicting forces, the oxymoron mirrors Levi's uncanny encounter with Kafka. Indeed, to translate Kafka, Levi had to face the obscure *Doppelgänger* that since Auschwitz had followed him like a shadow, making clear how difficult it is to distinguish sharply between rationality and chaos, between victimhood and certain forms of collaboration, between the court and the accused, the accused and the judge, the drowned and the saved.

⁴⁸ Deonna *et al.* 2012, p. xii.

⁴⁹ Butler 2005, p. 103.

⁵⁰ See Mengaldo 1997, pp. 233-242.

⁵¹ Mengaldo 1997, p. 237; translation mine.

Questo interminabile discorso sul nulla

Alessandro Carrera

University of Houston

DOI: <https://dx.doi.org/10.7359/990-2022-carr>

PREMESSA

L'identità, che secondo un filone bimillenario del pensiero occidentale (Parmenide, Platone, Aristotele, Leibniz, Wolff, Heidegger) è la 'cosa' stessa della filosofia, è anche inscindibile dalla questione della differenza. Se l'ente identico a se stesso pone la propria identità come problema, non può non entrare in conflitto (in differenza) con se stesso, rendendosi in tal modo aperto alla compresenza di identità (o meglio, di 'stessità') e alterità. Non si tratta di operare in modo che le cose diventino altre da ciò che sono, né semplicemente di lasciare che diventino altre per un proprio movimento interno. Ogni cosa è già altra nel suo essere in relazione con se stessa. Prima che ogni altra considerazione abbia luogo, ogni ente è in una relazione (o, come potrebbe dire la fisica contemporanea, la realtà è interazione). Tale relazione ha un ruolo non-ontologico (non è essere), e come tale è 'logicamente' (non cronologicamente) anteriore tanto all'identità quanto all'essere. Comporta un destino che rende l'ente esterno a se stesso. Una relazione di identità è quindi già una relazione di alterità, non in forza di una violazione del principio di non contraddizione, ma perché la relazione, in quanto tale, è libera dall'ente e dalla stessa identità che pone all'ente. Analizzare la genealogia e le conseguenze di questa premessa è il compito delle pagine che seguono.

1. A CHI APPARTIENE L'ESSERE

Quando in *Identità e differenza* (1957) Heidegger fa notare che Parmenide afferma l'identità o meglio la 'stessità' (*tò autó*) di essere e pensare senza offrire nessuna definizione della 'stessità' medesima, pone un problema che solo una ricerca fenomenologico-genealogica intorno alla natura della stessità può essere in grado di risolvere. Se è vero che in Parmenide, come sostiene Heidegger, «parla l'identità stessa», il problema che il fenomenologo-ermeneuta si

deve porre è attraverso quali operazioni tale identità possa parlare. La trattazione di Heidegger va, per alcuni aspetti, in questa direzione. L'introduzione, da parte di Heidegger, del concetto di «passo indietro» del pensiero (*Schritt zurück*), necessario al fine di ripensare l'accadimento della filosofia in modo non storiografico, risponde proprio a un'esigenza genealogica, anche se, come vedremo, tale esigenza non è condotta a una risoluzione del tutto soddisfacente (Heidegger 2013, p. 63).

Heidegger riassume così la risposta della metafisica tradizionale al problema del *tò autó*: la stessità va intesa in primo luogo come coappartenenza (*Zusammengehörigkeit*), così che la coappartenenza conduce alla stessità e la stessità conduce all'essere. In questo procedimento – che è il procedimento della metafisica – l'identità viene ridotta a un mero tratto dell'essere. Heidegger fa però notare che Parmenide non dice questo. Al contrario, Parmenide afferma che l'essere è un tratto dell'identità. E se questo è il senso della posizione di Parmenide, conclude Heidegger, dobbiamo allora rassegnarci al fatto che la parola dello Stesso, *tò autó*, rimanga oscura.

Qual è la ragione per cui la parola dello Stesso rimane oscura? Tentiamo una risposta. La stessità, non essendo fondata sull'essere, non può basarsi su nessuna ragione sufficiente, che si applica solo all'essere. Poiché prima o al di fuori dell'essere non c'è 'niente', non è possibile interpretare la coappartenenza come depositaria di una primazia ontologica. Non vi è un 'prima' della coappartenenza rispetto all'essere. In un altro scritto, Heidegger aveva già fatto notare che il principio di ragion sufficiente formulato da Leibniz, *nihil est sine ratione*, poteva essere letto in modo tradizionale come «niente è senza fondamento» oppure come «niente è senza *fondamento*». Se l'accento viene posto sull'«è» e sul «*fondamento*» (e non sul «niente»), la proposizione non riguarda più un qualunque ente che per esistere è dotato di una ragione sufficiente (solo il niente, che non esiste, non ha bisogno di ragione sufficiente), bensì il rapporto diretto tra l'essere e il fondamento (Heidegger 1991, p. 92). Se ne ricava che l'essere è fondamento, sì, ma fondamento senza fondo, nel senso che nient'altro può fondarlo (l'essere è *in sé* fondante). Non c'è un'antioriorità dell'essere che possa fondare l'essere, nemmeno la stessità o la coappartenenza possono farlo.

E però, secondo Heidegger, la coappartenenza, pur non fondando l'essere in nessun modo, in quanto stessità va considerata per prima. Si tratta dunque di chiedersi quali operazioni rendono possibile l'emergenza della coappartenenza-stessità. Perché se *tò gàr autò noeîn estín te kai eínai*, lo stesso infatti è pensare e essere, come afferma Parmenide, *da dove viene questo Stesso?* In quale luogo di trascendenza assoluta che non è il pensiero dell'essere può situarsi questo «terzo uomo» che guarda il pensiero e l'essere dall'esterno e decide che essi sono lo stesso?¹

¹ Heidegger si occupa della proposizione di Parmenide anche in *Moira* (si veda Heidegger 1976, pp. 158-175).

Seguiamo ancora Heidegger. Nella coappartenenza, il 'co'-appartiene all'appartenere. Dunque, se questo terzo uomo ha un nome, è plausibile sia 'appartener' (*gehören*). Ma chi (o che cosa) appartiene a chi (o a che cosa)? L'essere umano, qui per comodità l'uomo, è incluso nell'essere come qualunque altro essente, ma in quanto pensa (e se pensa, pensa l'essere), corrisponde all'essere. La sua essenza risiede in questo rapporto di corrispondenza. L'uomo è dominato da questo rapporto di appartenenza all'essere e di ascolto dell'essere. Per via di tale rapporto, l'uomo lascia *ad-venire* l'essere in quanto presente. Per via dell'identità di essere e pensare, essere e uomo si appartengono l'un l'altro. Nessuno dei due pone l'altro. Ma ciò vuole anche dire che nessuno dei due può essere (o ricevere le sue determinazioni) senza l'altro.

Fino a questo punto, il problema fenomenologico-genealogico (come si dà la coappartenenza, come si dà un pensiero che è al di fuori del pensare l'essere) non è stato né eluso né risolto. È solo arretrato sullo sfondo, che è quello della *Lichtung* o 'radura luminosa' dove avviene l'evento (*Ereignis*) della coappartenenza che lega assieme l'essere e il pensare. Ma, di nuovo, né la *Lichtung* né l'*Ereignis* sono essere. Sono solo coordinate trascendentali in cui l'essere si dà e che dandosi rende per così dire virtualmente efficaci. Il che significa che non è possibile connettersi, né con l'evento né con il suo luogo, nello stesso senso in cui l'uomo e l'essere sono connessi.

La proposta di Heidegger consiste a questo punto nell'introdurre un «salto» (*Satz*, qui come sinonimo di *Sprung*), uno 'stacco', via dal pensiero rappresentativo, dal pensiero che rappresenta l'essere². Per poter pensare l'appartenenza, la radura, l'evento e l'invio dell'evento, che non sono oggetti del pensiero, ma che non sono nemmeno nulla (nel senso che trascendono, o sub-scendono, la dicotomia essere-nulla) bisogna rinunciare a rappresentarli, e dunque anche a pensarli nel senso in cui finora si è pensato. La presupposizione che si possa effettivamente pensare (rappresentare) il trascendentale dell'essere farebbe rientrare a forza tale pensiero nel campo della metafisica che si rappresenta oggetti. Non bisogna pensare, bisogna 'saltare'. Dove? Dove siamo già, «nell'appartener all'essere», che però «appartiene a noi», perché solo «presso di noi» l'essere può essere presente (Heidegger 2013, p. 39).

Basta dire «era atomica», fa notare Heidegger, perché appaia chiaro il modo in cui l'essere è presente «a noi» nel mondo della tecnica. Davanti al rischio della distruzione del genere umano e della natura non si tratta tanto di esigere un'etica del mondo tecnico, sottolinea Heidegger, quanto di capire che ormai l'essere ci parla dal luogo della tecnica, con il linguaggio della pianificazione e del calcolo. L'essere della nostra epoca si è sottoposto alla provocazione di far apparire l'ente «nell'orizzonte della calcolabilità» o, per meglio dire, nell'oriz-

² Heidegger aveva già introdotto il termine *Sprung* nei *Contributi alla filosofia* (Heidegger 2007). Utilizziamo qui il termine 'stacco' anche nel senso in cui lo adotta C. Sini, con un significato simile allo *Schritt zurück* heideggeriano (Sini 2012, p. 26 e *passim*).

zonte dell'impianto (*Gestell*), dell'impalcatura della tecnica (Heidegger 2013, p. 42).

NOTA A MARGINE 1. Benché le armi nucleari non siano scomparse dall'orizzonte delle varie minacce che aleggiano sul genere umano, se oggi sostituiamo il sintagma 'era atomica' con 'mutamento climatico' possiamo ottenere lo stesso shock di riconoscimento al quale mirava Heidegger nel suo scritto del 1957. E, sempre per indulgere alla tentazione dell'aggiornamento, possiamo sostituire l'impianto con la globalizzazione. Giovanni Gurisatti, nell'introduzione all'edizione di *Identità e differenza* da lui curata, propone anche il termine «ingranaggio» come sinonimo di 'impianto', ed è forse la traduzione migliore. Dieci anni dopo la pubblicazione di *Identität und Differenz*, i giovani del '68 l'avrebbero chiamato così, o avrebbero parlato di establishment e di 'sistema'. Scontate le implicazioni politiche dei vari termini, la prossimità con il *Gestell* rimane.

Immediatamente però ci sorge un problema. Heidegger non sta per caso confondendo l'essere con il mondo, *das Sein* con *die Welt*? Se il mondo perisse in una conflagrazione nucleare e nessun essere umano sopravvivesse, forse che l'essere cesserebbe di essere?

La confusione parrebbe ingenua, e non la vogliamo imputare a Heidegger, ma è vero che dal suo scritto non appare affatto chiaro chi o che cosa sopravviverebbe a un'apocalisse di bombe all'idrogeno. Certamente non sopravviverebbe il 'mondo', perché il mondo è l'orizzonte che la filosofia ha aperto, da Platone in poi (per meglio dire, dal 'parricidio' di Parmenide in poi, operato da Platone), per collocarvi la compresenza dell'uno e dei molti, la negoziazione ininterrotta tra l'essere e il divenire³. Il mondo, in altre parole, è già un'interpretazione, è già il significato derivato dell'espressione 'uno e molti'. È dunque legittimo affermare che non c'è mondo senza il genere umano e che la scomparsa del genere umano è anche la scomparsa del mondo.

Ma tutto ciò che non è mondo 'per noi' forse non continuerebbe la sua esistenza indisturbato, come nel leopardiano *Frammento apocrifo di Stratone di Lampsaco*, ripreso da Nietzsche nello scritto *Su verità e menzogna in senso extramorale*? Certamente, ma non come 'universo', perché anche ciò che pensiamo come 'universo' è un significato, un'interpretazione dell'unità del non umano e dell'umano. Continuerebbe forse un qualcosa che non avrebbe nome e nemmeno essere, perché non ci sarebbe nessun essere umano a pensarlo? Il nulla, perché ciò che non è essere è nulla, verrebbe così a sostituirsi all'essere e continuerebbe a 'esserci'?

Qui le risposte vengono meno, perché le domande sono formulate in modo ancora tradizionale. Se vogliamo seguire Heidegger, possiamo solo ribadire che l'essere appartiene all'identità, l'identità appartiene alla coappartenenza

³ Ci riferiamo qui a un passo cruciale di Severino 1982: «Platone non fonda la teoria del 'mondo': fonda il 'mondo'» (p. 147).

e la coappartenenza appartiene all'appartenere. Non c'è uomo senza essere e non c'è essere senza uomo. Non c'è essere senza pensiero e non c'è pensiero senza essere. La correlazione è assoluta e necessaria, ma non per questo rende arbitri l'uomo e l'essere della loro esistenza, né tantomeno della loro sopravvivenza. Ne dobbiamo concludere che l'apocalisse tecnologica (che pure, se viene, viene dal cuore dell'essere), costituisce la fine dell'uomo come dell'essere.

La presupposizione della presenza dell'essere all'uomo e dell'uomo all'essere svela così il suo tratto nichilista, perfettamente parallelo alla possibilità che la vita sul pianeta Terra giunga a una tragica conclusione perché a questo mira l'essere-tecnica, questo Hal 9000 che vuole eliminare gli esseri umani a bordo dell'astronave di *Odissea nello spazio* perché disturbano la perfetta geometria della sua missione.

Ma un punto dell'argomentazione heideggeriana vale la pena di essere ripreso: «L'essere stesso però appartiene a noi, poiché soltanto presso di noi esso può essere essenzialmente in quanto essere, può cioè essere essenzialmente presente» (Heidegger 2013, p. 39).

Questo apre un altro problema. Se l'essere appartiene a 'noi', che ragione c'è di lamentare la 'nostra' sordità, di noi esseri umani, rispetto all'appello dell'essere «che parla dall'essenza della tecnica»? (Heidegger 2013, p. 42). Se l'essere appartiene a 'noi', anche la tecnica appartiene a 'noi'. E perché 'noi' non dovremmo volere un'etica della tecnica? O un'etica dell'era atomica? Dopotutto, se l'essere appartiene a 'noi', ne possiamo fare quello che vogliamo, nel bene come nel male. È certo, anche l'essere può fare di noi quello che vuole, ma questa è soltanto l'altra faccia della medaglia del rapporto tra essere e uomo. Una faccia che, dato il carattere storico che Heidegger vuole imprimere all'essere, può prendere anche il nome di astuzia della ragione o eterogenesi dei fini.

La salvezza invocata da Heidegger, quella famosa salvezza che secondo una delle sue citazioni più famose cresce là dove cresce il pericolo (detto altrimenti: si sopravvive al trauma solo accettandolo come tale, senza negarlo), starebbe allora nel non pensare più l'essere, e nel pensare invece al di là o al di qua dell'essere, o al di sotto, o al di sopra. Starebbe insomma nel pensare senza rappresentare, senza definire né determinare. Questo però lo può fare il poeta, non il filosofo. Da cui la necessità, per il pensiero, di saltare e abbandonarsi.

NOTA A MARGINE 2. Qui però abbiamo qualcosa da ribattere. Che l'uomo debba assolutamente essere salvato e che soltanto uno specifico atto (il salto) possa salvarlo non è che una tenace ideologia, non meno della liberazione dall'alienazione propugnata dal marxismo idealistico. La cultura tedesca è stata ossessionata dal tema della redenzione da Martin Lutero al *Faust*, e da Wagner a Heidegger. Anche l'oltre-uomo di Nietzsche è contaminato dal furore della redenzione, mentre nella cultura latina pare che nessuno dopo Savonarola abbia più preso la salvezza abbastanza sul serio. Questa critica non vuole essere liquidatoria, ma va formulata per mostrare il luogo in cui il discorso heideggeriano si espone a tornanti pericolosi oltre i quali è facile precipitare, come

Heidegger è precipitato, alla ricerca dell'ultimo redentore di turno. Il detto sulla salvezza che cresce là dove cresce il pericolo, che Heidegger riprende letteralmente dal *Patmos* del peraltro innocente Hölderlin («Wo aber Gefahr ist, wächst / Das Rettende auch»)⁴, è di fatto la versione laica di un principio già espresso a suo tempo da Origene nel suo commento alla Lettera ai Romani: più abbondano il peccato e la morte, più sovrabbonda la grazia (*Est ergo grandis superabundantia, ex eo quod ubi peccatum fuit et mors, ibi nunc est gratia et iustitia et vita aeterna*, Origenes 1993, p. 124). Ma data la torsione implicita alla quale Heidegger sottopone l'ormai abusata citazione, ogni volta che la si richiama bisognerebbe farla accompagnare dal sarcastico controcanto che ad essa ha fornito Brecht. Nell'*Opera da tre soldi*, il brigante Macheath, non appena apprende di essere stato graziato dalla regina, elevato al rango di Pari e fornito di un castello e di un generoso emolumento annuale – perché, dopotutto, secondo la giustizia dei potenti un così brillante manigoldo deve essere premiato, non condannato – se ne esce con una versione più sbrigativa della stessa citazione hölderliniana: «Dove il bisogno è più grande, la salvezza è più vicina» («Wenn die Not am höchsten, ist die Rettung am nächsten»)⁵.

2. L'IDEOLOGIA DELL'OLTREPASSAMENTO

Ora, il *Gestell*, l'impianto della tecnica, non è presente, non lo si incontra nella presenza. Detto in termini non heideggeriani, il *Gestell* è una struttura, una *langue*, un luogo di enunciazione; non è un elemento discreto in opposizione ad altri elementi, non è una *parole* né un enunciato. L'impianto, l'ingranaggio (nonché la consapevolezza della nostra epoca dell'essere come epoca dell'ingranaggio) è preludio all'evento in cui l'appartenere si mostrerà, infine, come appropriazione reciproca di essere e uomo. Per meglio dire, l'epoca dell'impianto è preludio a una non meglio specificata e soltanto ipotetica sottomissione dell'impianto stesso a un 'ambito' nel quale l'essere umano *potrebbe* (il corsivo dubitativo è nostro e non di Heidegger) pervenire all'evento-appropriazione in modo più 'autentico'.

E qui verrebbe voglia di dire: *there you go again*. Dopo tutto questo gran lavoro per uscire dalle secche della fenomenologia dell'angoscia quotidiana, siamo forse daccapo con il gergo dell'autenticità, come l'aveva chiamato Adorno? Ma Heidegger, che non si farebbe scuotere da simili obiezioni, specifica che nell'evento-appropriazione tanto l'essere quanto l'uomo perdono le determinazioni che la metafisica ha loro assegnato fino ad ora. Pensare l'evento invece dell'essere significa contribuire a costruire la risonanza di questo nuovo ambito, il cui materiale di costruzione è il linguaggio.

⁴ «Dove però è il rischio / anche ciò che salva cresce» (Hölderlin 1977, p. 667).

⁵ O, come traduce Castellani, «Quanto più oscura è l'ora, più vicino è il soccorso» (Brecht 1963, p. 500).

NOTA A MARGINE 3. In un brevissimo intervento dell'ottobre 1968, Lacan osserva che sarebbe improprio definire 'eventi' i fatti del maggio francese. Una considerazione adeguata del termine 'evento', (che Lacan stesso, sulla scorta di Jacques Nassif, fa risalire a Wittgenstein e all'uso che se ne fa in logica, e non a Heidegger), lo spinge ad osservare che non c'è evento se non è evento di discorso. In questo senso, la psicanalisi è un evento, perché ha generato una discorsività. I fatti del maggio francese sono probabilmente l'indizio di un evento non ancora manifestato in discorso, e rimangono dunque aperti alla possibilità di evolversi in evento oppure no. Ma, sia chiaro, l'evento del discorso del 1968 non è il 1968 vissuto. «L'evento del discorso è qualcosa di autonomo, da evidenziare in modo essenziale rispetto a quella cosa sempre opaca, velata e soggetta all'illusione come lo è l'esperienza» (Lacan 2008, p. 10). In uno dei suoi ultimi seminari, il XXIII del 1975-1976, dedicato a Joyce, Lacan specifica ulteriormente che non c'è trauma se non 'di' linguaggio, nella misura in cui il non-simbolizzabile del Reale, che come tale non accede al linguaggio, esplode infine in una catena di significanti che veicolano il sintomo: «Le pulsioni sono l'eco nel corpo del fatto che ci sia un dire», o, detto altrimenti, il linguaggio «fa buco» nel Reale, il linguaggio «mangia il reale» (Lacan 2006, pp. 16, 30).

Che dire allora della definizione del '68 data da Deleuze in un'intervista di vent'anni dopo? «Chi odia il '68, o ne giustifica il rinnegamento, pensa che sia stato simbolico o immaginario. Ma in verità non è mai stato così: fu un'intrusione del reale puro» (Deleuze 2000, p. 192). Con vent'anni alle spalle, Deleuze può descrivere il '68 come «intrusione del reale puro», che è una definizione di evento calzante quanto ogni altra. Ma, appunto, in questi vent'anni una discorsività si è formata. L'originaria qualità non-simbolica dell'evento '68 si è cristallizzata in un linguaggio a grandi linee lacaniano che ne può parlare – parlando a se stesso – e può attribuirgli un senso, attribuendolo a se stesso. Deleuze aggiunge che il '68 «non è mai stato così», cioè mai immaginario e simbolico, bensì 'sempre' reale. Certamente l'aspetto traumatico dell'evento appare tale (diventa simbolizzato) solo in un'azione differita. Ciò non significa che l'evento sia esclusivamente retroattivo. Non è solo questione di tornare indietro nel tempo (ora che possediamo il linguaggio 'giusto', lo applichiamo al passato e così lo 'riscattiamo'), bensì di azzerarlo. Il tempo dell'evento, come quello del trauma, è sempre il presente, ma non nel senso di una presenza che possa essere 'fermata' in uno specifico momento di tempo. Allo stesso modo, un'onda non coincide mai con la posizione in cui si trova in un dato momento, ma con la forza che imprime alla parte di mare che ancora onda non è⁶.

Come si è detto, il superamento dell'impianto punta, o dovrebbe puntare, a un oltrepassamento dell'atteggiamento calcolante. Tale oltrepassamento è neces-

⁶ Sulla posizione di Deleuze rispetto al '68 si veda Ronchi 2015, pp. 13-38.

sario al fine di non umiliarsi a pregare la tecnica affinché usi ‘pacificamente’ l’energia atomica e dunque per favore non ci distrugga. Ma questa fede nell’oltrepassamento, viene da dire con Dante, rimane pura «sustanza di cose sperate» (*Paradiso* XXIV, 64), teoreticamente non necessitata e perciò totalmente ideologica, in direzione di un’imprecisa autenticità (non necessariamente post-tecnologica, a meno che non sia da riscrivere nei termini di una decrescita felice), capace, sempre secondo Heidegger, di far esperire all’uomo «l’intero del mondo tecnico moderno» in modo «più iniziale» (Heidegger 2013, p. 49).

Poiché Heidegger non si riferisce ai mulini a vento o alle navi a vela, l’aggettivo «iniziale» vale come equivalente di quella «fine della filosofia» a favore di un nuovo «inizio del pensiero» che Heidegger auspica altrove⁷. Si tratterebbe insomma di non pensare più la tecnica come un oggetto del pensiero bensì come la voce dell’essere stesso (dell’*epoca attuale* dell’essere stesso, s’intende). Ma, siccome pare escluso che nel caso di Heidegger si possa invocare una presa di coscienza in termini dialettici o umanistici, rimane misterioso come la constatazione dell’identità di essere e tecnica possa portare a un oltrepassamento dell’atteggiamento calcolante. Non potrebbe esserne invece la conferma definitiva?

Ora, chi calcola, o eventualmente supera l’ossessione calcolante, non è l’uomo, è l’essere; o meglio, l’essere-tecnica nella sua coappartenenza con l’uomo. L’oltrepassamento non è il frutto di una decisione umana, deve venire dal cuore della coappartenenza di essere e pensiero, che però è coappartenenza, anzi identità, di tecnica e pensiero. La tecnica è metafisica dispiegata (volontà di potenza dispiegata), e la metafisica non ha mai avuto come obiettivo quello di oltrepassare se stessa, se non in direzione di una sempre maggiore volontà di potenza. La tecnica non è ‘finale’ allo scopo di essere ‘iniziale’. Anzi, è vero il contrario: la tecnica è sempre ‘iniziale’ proprio per poter essere ‘finale’. La tecnica non si guarda indietro. Ciò che è iniziale, nella tecnica, è una nuova possibilità offerta dalla tecnica stessa. E la sua finalità consiste nel riaffermare la sua entelechia (che ci sia sempre più tecnica). Dove si situerebbero, in questa prospettiva, la fine della tecnica e l’inizio di un nuovo pensiero?

Non è questo l’unico problema. Se, come lo stesso Heidegger afferma, «l’inizio è il risultato» e «il risultato è l’inizio» (Heidegger 2013, pp. 67-68), allora chiediamoci: chi ha esperito «l’intero del mondo tecnico» in modo più ‘finale’, e dunque anche più ‘iniziale’, delle vittime di Auschwitz e di Hiroshima? Ma anche coloro che vengono guariti, ad opera della scienza medica, da una malattia che pochi anni prima li avrebbe condannati, esperiscono «l’intero del mondo tecnico» – e proprio nel linguaggio calcolante della medicina e della farmacologia, che in quell’occasione, salvo eccezioni, non scambierebbero con un ‘superamento dell’impianto’ espresso in forma velatamente oracolare.

⁷ Heidegger, *La fine della filosofia e il compito del pensiero* (in Heidegger 1980, pp. 169-187).

Heidegger non ha intenzione di demonizzare la tecnica. Non vuole però che si pensi impossibile il 'saltare via'; rifiuta che lo stato attuale delle cose venga esperito come l'unico legittimo, uno *status* perenne che il futuro non potrà modificare, ma anzi solo ulteriormente confermare. Che nel suo pensiero manchi una qualunque indicazione pratico-politica su come effettivamente ci si possa porre a lato o al di là dell'impianto globalizzante non è necessariamente una colpa (Heidegger ha altre colpe, e ben note), né diminuisce l'urgenza del problema da lui messo in luce. Nessuna critica all'impero della tecnica, da qualunque posizione politica provenga, può evitare di confrontarsi con Heidegger. L'unica raccomandazione che si può rivolgere ai critici è quella di non farsi risucchiare dal lessico del vecchio stregone.

3. LA LIBERTÀ DELL'EVENTO

Riassumiamo. Alla domanda «che cos'è l'identità?», la metafisica risponde che l'identità è un tratto dell'essere. Il pensiero dell'evento, dal canto suo, risponde che l'identità è una proprietà dell'evento-appropriazione. Per avvicinarsi a tale proprietà è necessario che il pensiero compia un salto al di fuori della metafisica (al di fuori della rappresentazione) per poter cadere dove non sapeva di essere già, nell'evento-appropriazione dove risuona l'essenza del linguaggio.

Che compito ha il linguaggio così inteso? Quello di «memorare» tutto ciò che ci viene incontro. Memorare (*Vordenken*) non è pianificare, non è calcolare. Rivolgendosi al già pensato, «siamo impiegati» (*verwendet*, nel senso letterale di messi all'opera, utilizzati, impegnati in un lavoro, vedi Heidegger 1957, p. 18) «per ciò che è ancora da pensare» (Heidegger 2013, p. 51). La «memorazione» è il passo indietro (*Schritt zurück*), il contatto con l'iniziale di cui il pensiero ha bisogno per individuare ciò che non è stato pensato (l'essenza della tecnica) e da lì proseguire su una strada sconosciuta.

La vera domanda genealogica rimasta però senza risposta, almeno fino ad ora, è la domanda sulla *differenza*. Se c'è identità di essere e uomo (e se c'è identità o stessità significa che 'nulla' si aggiunge alle determinazioni 'essere' e 'uomo'), e se l'essere e l'uomo sono però un tratto di tale identità (*un solo* tratto, poiché 'nulla' si aggiunge a loro), ciò rende tanto l'essere quanto l'essere umano i soli due predicati-significati (altri non ve ne sono) del significante 'identità'. L'essere è dunque *solo* un predicato dell'identità. Bene, ma in quale senso, allora, l'essere in quanto predicato-significato del significante 'identità' (che a sua volta è un predicato-significato del significante 'appartenenza') sarebbe 'essenzialmente' *differente* dagli altri termini rappresentativi e metafisici (il mondo e l'universo, ma potremmo aggiungere l'Intero e il Tutto) che abbiamo discusso poc'anzi, se tutti sono dei significati, e quindi delle rappresentazioni? Qual è la differenza tra tali termini e l'essere, e siamo sicuri che sia una differenza poi così rilevante?

L'identità dipende dal coappartenere e il coappartenere dipende dall'appartenere, ma l'appartenere dipende dall'evento-appropriazione, che come evento è evento del significante, e come appropriazione è evento del significato⁸. Evento del fatto che 'c'è del qualcosa' (dell'atto del qualcosa) e appropriazione del senso del qualcosa. L'identità parmenidea di essere e pensiero può essere riscritta nei termini di identità del significante e del significato. Non di un significato a discapito di altri, ma del fatto che il significante non si dà mai come essere, si dà sempre in una catena di significanti ognuno dei quali incarnato in *un* significato (in un ente, in un atto), che non può mai esaurire il senso del significante ed è perciò la fonte tanto della verità quanto dell'errore.

L'evento-appropriazione, però, non è determinato ad accadere (a inviare il proprio significante). Non gli può essere sottratta una fondamentale in-differenza, che autorizza tutte le differenze, ma non si cristallizza necessariamente in un significato. Se così non fosse, se l'evento *dovesse* essere appropriazione, se *non potesse non essere* appropriazione, lo si dovrebbe postulare come soggiacente a un sopra-evento che lo determinerebbe come necessariamente inviante. Detto altrimenti: se il significante dovesse necessariamente esaurirsi nel significato, dovrebbe dipendere a sua volta da un meta-significante che avrebbe il potere di costringerlo a 'inviarsi'.

L'essere non può non essere, pena la contraddizione, ma stando allo Heidegger degli anni '50 (una volta superata la vicinanza tra evento ed essere ancora presente nei *Contributi alla filosofia*), l'evento non è essere e non è nulla. La sua disposizione in-differente non è né esistenziale né ontologica. Non è una mera possibilità. Né si iscrive in un'opposizione esclusiva tra libertà e necessità. È come il tempo, che non è né libero né necessario. Sua è piuttosto la libertà, come vedremo più avanti, della *parenklisis* o *clinamen*, nelle sue molteplici declinazioni da Epicuro e Lucrezio fino a Deleuze. Una libertà che è legge, ben inteso, e non ha nulla a che fare con il caso, anzi è, stando a Deleuze, «determinazione dell'incontro tra serie causali, dove ogni serie causale è costituita dal movimento di un atomo e conserva nell'incontro la sua piena indipendenza» (Deleuze 1975, p. 237).

Bisogna essere liberi per ciò che si manifesta in un'apertura. Questo è, all'incirca, il nodo che in Heidegger lega libertà e necessità. «Questo libero offrirsi ad una conformità che obbliga» (Heidegger 1973, p. 19), come lo chiama Heidegger, risuona però con armonici che non possiamo far finta di non sentire. È la sofisticata, e forse neanche tanto, giustificazione della resa del pensiero alla dittatura di quell'evento che è stato il nazismo. Ma dal punto di vista dell'evento, che delle conseguenze umane non si cura, è indubitabile che la libertà, più che appartenere all'evento, appartiene alla differenza che l'evento mette in moto e che consente a un'epoca dell'essere di accadere come

⁸ Che l'evento sia l'evento del significato, e che ciò che accade veramente sia l'emergere del significato, è il percorso di pensiero delineato da Sini negli anni '80 (Sini 1982).

quell'epoca che è. Che l'evento in sé non sia necessitato permette che le epoche dell'essere non siano riducibili a una successione storiografica. È proprio questa indifferenza dell'evento rispetto alla libertà e alla necessità (se intese in pura opposizione) a permettere di 'saltare' via dalla propria epoca per poter 'abitare' più a fondo la struttura dell'evento stesso.

Certo, l'evento si dà sempre ritraendosi, il significante si svuota (mai del tutto) per lasciar apparire il significato (*un* significato o *più* significati, ma mai *tutti* i significati). Nulla però impedisce che emerga una possibilità più radicale: non solo che l'evento non mandi il suo invio, ma che sfugga il suo stesso venire per manifestarsi in una totale assenza di manifestazione, in una zona talmente inaccessibile che nemmeno la più ardita delle teologie negative potrebbe farne oggetto di discorso⁹.

L'essere e il pensiero, la loro stessità, la loro coappartenenza nell'appartenere – azzardiamo – dipendono dunque dall'indifferenza dell'evento-appropriazione. La conseguenza apparentemente inaccettabile è che l'essere perviene a se stesso (nella radura dell'evento-appropriazione) così come anche *non* perviene – se, per ipotesi, la radura si riduce e la foresta del non-evento la reclama e la riconquista. In forza della struttura dell'evento, pare abbastanza chiaro – anche se inaccettabile – che l'essere possa essere revocato, possa non essere. In quale senso, dunque, l'essere potrebbe vantare una supremazia sul mondo e sull'universo? O sull'Intero, o sul Tutto? Se è solo un predicato, solo un significato, come lo sono gli altri termini poc'anzi nominati, in caso di catastrofe nucleare, con relativa estinzione dei suoi 'pensanti', potrebbe dunque andare incontro allo stesso annichilimento dell'Intero e del Tutto.

Il paradosso della differenza ontologica si può dunque formulare in questo modo:

1. Se l'essere è differente dal Tutto (dall'ente che chiamiamo Tutto) in quanto è in identità con il pensiero, non è affatto differente, perché è pur sempre un significato-interpretazione (un'astrazione) di ciò che essere non è (l'evento-appropriazione), così come il Tutto (l'ente-Tutto) è un significato-interpretazione (un'astrazione) della totalità del molteplice.
2. Ma se l'essere non è differente dal Tutto, in quanto sono entrambi significati (entrambi enti), e quindi astrazioni, allora è differente rispetto al Tutto, perché nessun ente è identico a un altro ente (altrimenti sarebbero 'lo stesso') e nessun significato è identico a un altro significato. La differenza dell'essere rispetto al Tutto è solo quella dell'idea immutabile rispetto al divenire, dell'ente supremo rispetto agli enti. Ma questo *lo sapevamo già*. Il salto che doveva farci cadere nel cuore dell'appartenere ci ha fatto solo ricadere nella metafisica.

⁹ È appena il caso di ricordare come da questo snodo si apra l'alternativa neoplatonica introdotta da W. Beierwaltes (si veda la nota 16) e più recentemente da Cacciari (1990; 2001²; 2004; 2019²). Cruciale, e ancora da risolvere, è qui il rapporto tra indifferenza, possibilità e virtualità.

In altre parole, l'essere come idea assoluta, come «vita che non passa», secondo l'espressione di Hegel che Heidegger cita (Heidegger 2013, p. 55), si trova ad essere *già da sempre passato*, nella opzione di non essere che è insita nella sua identità coappartenente, nel suo dipendere da una libertà, quella dell'evento, che non gli lascia alcuna libertà. Ma forse un simile essere è proprio ciò che l'essere-tecnica vuole. Lo sforzo della tecnica non è forse quello di liberarsi dell'essere una volta per tutte, trasformando la vita che non passa in una sopravvivenza che non ha fine? Anche il memorare (*Vordenken*), o in questo caso il rammemorare (*Andenken*), possono essere reclutati all'impresa della produzione industriale del tempo¹⁰.

E il pensiero? La tautologia 'l'essere è essere' lascia aperta la possibilità che la copula 'è' agisca in modo transitivo-performativo, qualcosa di simile a 'l'essere realizza l'essere' o 'l'essere *passa nell'essere*' (graficamente, si potrebbe esprimere con 'l'essere è! l'essere'). In questa seconda rappresentazione-trascrizione dell'essere si insinua però una differenza rispetto alla prima. Qui bisogna porre attenzione.

Se soggetto e predicato sono uguali ('l'essere è essere'), il predicato non è mai 'la stessa cosa' del soggetto. Ma se soggetto e predicato sono diversi, eppure ne viene predicata l'identità, le cose cambiano. Il giudizio d'identità 'essere è pensare' o 'pensare è essere' è basato sul paradosso in forza del quale le stesse cose devono essere diverse per poter essere le stesse. L'uguale (*das Gleiche*) non è lo stesso (*das Selbe*): «Mentre nell'uguale la diversità svanisce, nello stesso la diversità appare» (Heidegger 2013, p. 58). La 'stessa cosa' è diversa dalla 'cosa', lo Stesso è Altro da ciò di cui è lo Stesso.

Prendiamo un esempio dal parlare comune. Due oggetti seriali sono uguali tra loro. Un'utilitaria di marca X è 'uguale' a un'altra utilitaria dello stesso modello. Posso dire che sono 'la stessa cosa'? Posso, ma solo nel senso che ho già affermato la loro uguaglianza, la quale in questo caso prende il sopravvento sulla stessità. Se qualcuno mi chiedesse se voglio l'utilitaria X1 o l'utilitaria X2, potrei anche rispondere che è 'la stessa cosa', ma quello che veramente intendo dire è che 'è uguale'. Al contrario, posso dire a pieno titolo che è 'la stessa cosa' possedere un'utilitaria di marca X oppure una di marca Y se entrambe eseguono le stesse funzioni, forniscono la stessa prestazione e rispondono alle stesse necessità. Invece dell'uguaglianza fisica tra oggetti seriali ho una relazione di identità fra oggetti diversi. Analogamente, posso dire che il pensiero e l'essere sono 'la stessa cosa' nella misura in cui soddisfano la stessa funzione (incarnare il significato dell'evento), *e in questo senso non c'è differenza tra essi*. Naturalmente, direbbe Heidegger, si tratta di non pensarli come 'cose', anzi di non pensarli affatto e di «saltare».

¹⁰ Sugli elementi regressivi presenti nell'*Andenken* heideggeriano rimando a Carrera 2007, pp. 28-44.

NOTA A MARGINE 4. Ma per poter veramente ‘saltare via’ da una correlazione intesa come reciproca dipendenza, bisognerebbe rinunciare all’appartenenza ancora antropocentrica di essere ed essere umano, di ‘uomo’ e ‘pensiero’. Questo potrebbe essere un salto che vale la pena di tentare. Se Simone Weil diceva: «quando appoggio la fresa sul metallo, la mia esistenza si situa nel loro punto di contatto», bisogna tenere presente la ‘mano’ che appoggia la fresa più che non ‘l’esistenza’. Se diceva «io sono quella certa stella, nel senso che, quando scrivo, il portapenne è un membro del mio corpo», bisogna andare più in là e rimuovere ‘io’¹¹. Quella certa stella è già pensiero, l’atto del suo muoversi nello spazio è già pensiero. L’intelletto agente, attivo, possibile, separato (separato da Dio), di matrice aristotelica e poi averroica, né divino né umano, per difendere il quale si sono rischiate per secoli l’inquisizione e il rogo, era a suo modo un pensiero dell’atto più che dell’appartenenza. Da questo punto di vista potremmo dire che l’opera di Gregory Bateson, con il suo concetto di mente come retroazione, è stata pionieristica nella direzione di un recupero dell’intelletto separato.

Heidegger, bisogna dirlo, non fa dell’identità un feticcio. La ‘cosa’ del suo pensiero non è tanto l’identità di essere e pensare, bensì l’essere nella sua differenza rispetto all’ente, dunque la differenza in quanto differenza, il vero non pensato della storia della filosofia (Heidegger 2013, p. 60). È il non-pensato (la differenza) che conduce al da-pensare (la differenza stessa). La nostra argomentazione precedente, però, ha cercato di mettere in risalto il fatto che, in forza della coappartenenza originaria a un ‘campo’, quello dell’evento-appropriazione, che genera le virtualità del pensiero come dell’essere, non è possibile distinguere veramente da un lato tra un pensiero che ha superato la rappresentazione e dall’altro le concrete rappresentazioni delle epoche storiche dell’essere (l’idea platonica, l’*enérgeia* aristotelica, il Dio come Sommo Bene, la *coincidentia oppositorum* di Cusano, la trascendentalità ‘posta’ dal soggetto in Kant, lo Spirito Assoluto di Hegel, la volontà di potenza nietzschiana e altre ancora).

Nemmeno il salto dal pensiero all’evento ci ha permesso di pensare davvero la differenza dell’essere rispetto all’ente. Per ora, il passo indietro dalla metafisica all’essenza dalla metafisica non si è rivelato così decisivo. È necessario scendere più a fondo nel pensiero, non della differenza, ma della *di-vergenza* (*Austrag*) al quale Heidegger si dedica nella seconda parte di *Identità e differenza*, centrata su Hegel, per comprendere come proprio nel *clinamen* della di-vergenza come trascendentale della stessa differenza si celi, forse, la possibilità di pensare la stessità di ciò che è differente e la differenza di ciò che è lo stesso.

¹¹ Si veda Weil 1982, p. 231. Su questo passo di Weil rimando anche a Carrera 2010, pp. 161-170.

4. DALLA DIFFERENZA ALLA DIVERGENZA

La definizione della metafisica come ontoteologia, che Heidegger avanza nella sezione di *Identità e differenza* dedicata a Hegel, indica precisamente la difficoltà insita nell'elaborare un pensiero dell'ente che superi la differenza ontologica tra l'ente supremo (il dio) e l'essere. Il 'passo indietro' che il filosofo deve compiere consiste precisamente nel chiedersi: «Da dove trae origine la struttura essenziale onto-teologica della metafisica?» (Heidegger 2013, p. 72). O, in altre parole, come avviene che il dio come ente supremo, e di conseguenza la teologia, facciano la loro comparsa nella metafisica, impedendo di fatto di pensare la differenza ontologica secondo la radicalità che il pensiero richiede? In questione, qui, è la stessa circolarità di pensiero ed essere secondo la quale «l'inizio è il risultato» e «il risultato è l'inizio». Per lo Hegel riletto da Heidegger, il pensare è anzitutto un *lógos*, una logica, un *fondare*, per cui l'essere dell'ente (o l'essere dell'ente supremo, cioè il dio) non può essere pensato che come fondamento. La 'cosa del pensiero', per Hegel, non è tanto l'essere quanto l'essere come fondamento logico.

La metafisica non fa problema (o non ne fa a sufficienza) del fatto che la cosa del pensiero, l'essere, è sia l'essere dell'ente che l'ente dell'essere. Ma, per il pensiero della differenza, pensare l'essere *propriamente* vuol dire pensarlo nella sua differenza dall'ente e pensare l'ente *propriamente* significa pensarlo nella sua differenza dall'essere. Ora, questa differenza che, per essere chiari, sta nel caso genitivo (l'essere *dell'*ente, l'ente *dell'*essere) non è rappresentabile. Bisogna compiere perciò un ulteriore passo indietro e chiedersi: Da dove prende origine il 'fra', il «frammezzo» (*das Zwischen*) «entro cui la differenza dev'essere, per così dire, inserita?» (Heidegger 2013, p. 82). O, diremmo noi, da dove prende origine il 'del', la preposizione articolata del caso genitivo?

Il passo indietro non può pensare l'essere *della* differenza, perché la differenza non è un essente. È l'essere stesso che è differenza e nient'altro che differenza, nel suo continuo essere l'ente, passare all'ente, *advenire* (all'ente) a partire da se stesso, nel suo continuo «ruotare l'uno intorno all'altro di essere ed ente» (Heidegger 2013, p. 92).

Dicendo questo, Heidegger reintroduce lo Stesso come ciò a partire dal quale l'essere e l'ente sono uniti in quanto distinti. Possiamo parafrasare così: come l'essere e il pensare sono tratti della Stessità (che a sua volta è un tratto della coappartenenza), così l'essere e l'ente sono tratti della differenza, che è il loro Stesso (sono entrambi differenti l'uno dall'altro). La differenza tiene aperto il frammezzo in forza della divergenza (*Austrag*) o di-vergenza, come preferisce il traduttore, di essere ed ente. Questo nuovo termine, *divergenza*, si rivela fondamentale. «Nella di-vergenza domina la radura» (Heidegger 2013, p. 85). Potremmo dire di più: se la divergenza ha luogo nella radura, la divergenza è dunque l'evento-appropriazione dell'essere in quanto ente e dell'ente in quanto essere (dell'essere che si tramanda nell'ente e dell'ente che adviene nell'essere). La divergenza è l'evento-appropriazione non ancora 'evento' e

non ancora 'appropriato', in cui la cosa del pensiero si rivela come l'essere veramente pensato a partire dalla differenza.

La storia della metafisica è, dunque, la storia dell'occultamento della divergenza.

Come è stata occultata la divergenza? Potremmo dire così: riducendola a questa o quella differenza (a questa o a quella interpretazione-significato) così come la vediamo emergere nella storiografia filosofica. Riducendola dunque al *differente*, all'ente che, dando fondamento 'logico', differisce dagli altri enti in quanto unico (l'Uno) o in quanto supremo (Dio).

Sembra di poter dire, a questo punto, che la divergenza, proprio perché non è differenza e non è stessità, presiede tanto alla differenza tra essere ed ente quanto alla stessità di essere e pensiero. La stessità implica la diversità, ma abbiamo anche visto che mentre gli uguali non sono la stessa cosa, i diversi lo possono benissimo essere. Sono diversi come enti distinti ma sono la stessa cosa in senso operativo, 'funzionano' nello stesso modo in base a una pragmatica trascendentale che viene 'prima' della semantica e della sintattica (come abbiamo detto, due automobili non uguali possono essere 'la stessa cosa' se forniscono le stesse prestazioni). Gli enti distinti tuttavia divergono nelle infinite declinazioni che mettono in atto per giungere allo stesso risultato. La divergenza, in quanto *modus operandi* della radura e dell'evento-appropriazione, è un concetto più fecondo della differenza. Come prassi dell'evento, la divergenza è libera di unire gli stessi all'infinito o di farli divergere all'infinito, così che la loro entelechia verrà assolta qui ed ora oppure in un tempo e in uno spazio (in un'epoca) che sfuggirà per sempre alla nostra possibilità di apprenderla.

In Heidegger, l'esigenza di un pensiero che si sganci dall'essere come fondamento (*Grund*) per saltare nell'abisso (*Abgrund*) del pensiero senza fondamento è un richiamo alla tradizione mistica già culminata in Meister Eckhart, che non chiede a Dio di fondare alcunché e non teme di cadere in contraddizione. Ma un eventuale pensiero della divergenza ci chiederebbe, piuttosto che di saltare in un abisso, di saltare in alto senza più ricadere, in un abisso rovesciato il cui fondo è l'infinito davanti a noi tanto quanto quello dietro di noi. E anche in questo caso la contraddizione rimarrebbe. Se è vero che la differenza è sempre stata pensata come determinata, riferita a qualche differenza particolare, come quella tra il Dio creatore e gli enti creati, è anche vero che la divergenza, essendo libera da determinazioni, è anche estranea alla necessità di non generare contraddizioni. La divergenza garantisce la stessità di ciò che è differente e la differenza di ciò che è lo stesso, ma non come soluzione del problema dell'identità, bensì come riproposizione all'infinito del problema stesso, e mai esattamente con le stesse modalità.

In base alla divergenza, quasi fosse una ripresa del *clinamen* lucreziano, non è infatti possibile pre-dire alcunché di stabile sulla differenza tra essere ed ente. Nulla può impedire a tale differenza, *indifferentemente*, di darsi o non darsi, di farsi palese o rimanere occulta, di farsi pensare o rifiutarsi al pensiero. In Nietzsche, non dimentichiamo, l'eterno ritorno è dell'uguale, di ciò che ha

lo stesso sembiante (*das Gleiche*), non dello stesso (*das Selbe*). C'è un suggerimento di serialità nell'eterno ritorno che Deleuze ha interpretato come selettività, garantita dal fatto che ciò che torna non sono le cose stesse ma lo stesso ritorno (Deleuze 1973, pp. 40-42). In altre parole: le cose tornano (perché l'evento, che in sé è sempre-presente, *continuum*, divenire/presente, nel pensiero rappresentante non può essere appreso che come ritorno) ma, nel loro tornare, 'nulla' (poiché l'evento non è essere) può impedire loro di divergere. O di non divergere affatto.

5. IL TRAUMA DEL SIGNIFICANTE

Forse non è un caso che nella conferenza sulla struttura onto-teo-logica della metafisica, che costituisce la seconda parte di *Identità e differenza*, Heidegger appaia meno ottimista che nella parte dedicata al principio d'identità. Non c'è certezza, ammette, che il famoso passo indietro possa risultare in un cammino di pensiero più autentico. C'è anzi il rischio che il pensiero rappresentativo, metafisico e tecnico si dimostri in grado di fagocitare a suo modo «tutto ciò che emerge lungo la via del passo indietro» (Heidegger 2013, p. 96). La difficoltà sta nel linguaggio. È, questo, il *leitmotiv* dell'ultimo Heidegger, stranamente concordante con il determinismo linguistico elaborato in tutt'altro contesto da antropologi e linguisti come Boas, Whorf e Sapir, anche se nel suo caso la genealogia va probabilmente fatta risalire alla tesi di Wilhelm von Humboldt sul linguaggio come spirito di una nazione e, ancora prima, a Hamann e Herder. Le lingue occidentali sono lingue del pensiero metafisico, della piccola parola 'è' che 'dice' sempre l'essere anche quando è sottintesa. È questa piccola parola a contenere l'intero destino dell'essere, ed è questa piccola parola ad averci impedito, almeno finora, di elaborare un pensiero della divergenza.

Qui termina il testo heideggeriano, ed è il momento per noi di tirare le fila. Non ci interessa stabilire se Heidegger abbia davvero oltrepassato la metafisica o se il percorso del suo pensiero sia solo un glorioso fallimento. Intendiamo puntare lo sguardo in un'altra direzione. La differenza non è rappresentabile, dice Heidegger. Però, aggiungiamo noi, è scrivibile. È anche dicibile. Sta nella preposizione 'di', 'del', 'dell' o più in generale nel caso genitivo. Una preposizione non si può rappresentare. Non è un significato. Ma ogni volta che la si pronuncia, o la si traccia, è un piccolo evento che si iscrive nel linguaggio. È l'evento della connessione. Dell'interazione. Della coappartenenza, se si vuole. In assenza del caso genitivo sarebbe stato molto più arduo porsi il problema della differenza. Il che significa che forse si sarebbe potuto 'saltare' meglio, in direzione di un pensiero dell'atto e non della definizione. Ma per il momento accontentiamoci del linguaggio che abbiamo.

Se l'essere ha una natura *differenziale*, vale a dire che il suo significato come 'essere' è determinato dal posto che di volta in volta occupa nel suo con-

tinuo ruotare dall'essere all'ente e dall'ente all'essere, allora la preposizione articolata 'dell'' è la traccia di questa differenza. È forse possibile distinguere, nei sintagmi 'l'essere *dell'*ente' o 'l'ente *dell'*essere', il genitivo soggettivo dal genitivo oggettivo? Non con la stessa prontezza con la quale la distinzione appare ad esempio nel sintagma 'l'amore della madre' (l'amore che la madre prova per il figlio o che il figlio prova per la madre). Ma abbiamo più fortuna se consideriamo, per analogia, l'affinità tra l'essere dell'ente e il desiderio dell'Altro.

L'essere e l'ente ruotano intorno al perno del 'di', non possono essere né del tutto uniti né del tutto separati. Per parafrasare Lacan: sono Uno, ma tra loro il *n'y a pas de rapport*. Diciamo allora, sempre per analogia, che *si desiderano*. L'essere è dell'ente così come il desiderio è sempre il desiderio dell'Altro: il *mio* desiderio di soddisfare il *suo* desiderio (il desiderio dei genitori di soddisfare le aspettative che il figlio ha verso di loro; il desiderio del figlio di soddisfare ciò che i genitori desiderano da lui e per lui). L'essere *tiene* l'ente nel suo desiderio e insieme *appartiene* al desiderio dell'ente. E l'ente è dell'essere come l'Altro del desiderio: il desiderato che desidera il desiderante¹².

La divergenza, dal canto suo, non desidera, ma fa sì che l'invio del desiderio possa aver luogo. Ma l'invio deve essere l'invio di un significante. Ciò che ci raggiunge dell'invio, infatti, non è l'invio ma il suo significante, l'enunciazione del desiderio stesso. È l'invio 'di', l'invio 'dell''. Di qualcosa, certamente, ma il qualcosa è già un significato, mentre il 'di' è la traccia dell'invio stesso.

L'invio, lo sappiamo, non è la presenza. La presenza è il qualcosa. L'invio è il sempre-presente, l'accadere eterno del presente che rimane sempre indipendente dalla presenza (sono Uno, ma non c'è rapporto). L'invio è quella promessa significativa che 'ci fa segno' da un luogo che nel momento in cui lo pensiamo è già *passato in significato*. Il pensiero della divergenza gravita intorno a questa traccia che si può scrivere e si può dire, ma non si può ridurre a presenza, non si può 'risolvere' in un significato determinato (in un *desiderato*). Gravita intorno a questo perno la cui rotazione non si può fermare.

Abbandoniamo qui l'analogia con il desiderio; ci ha portato dove volevamo. Il pensiero metafisico pensa l'essere come presenza, ma è la presenza di un presente che, come sempre-presente, come *continuum*, non può essere fatto oggetto di pensiero. Non solo perché il tempo passa sempre, a dispetto dell'hegeliana vita che non passa, e nemmeno perché il presente è già passato nel momento in cui lo pensiamo. C'è dell'altro. *La vera questione è che il pensiero metafisico può pensare solo quello che non c'è*. Perché se la metafisica pensasse un tutto-che-c'è, se il significante occupasse tutto lo spazio del significato, senza

¹² Questo uso del termine 'desiderio' non coincide con il desiderio in quanto «determinazione essenziale del fondamento (dell'esser-fondamento) in Dio» (Dio che si allontana da sé realizzando al contempo la massima concentrazione in sé) di cui parla Heidegger a proposito delle *Ricerche filosofiche* di Schelling (Heidegger 1998, p. 205), ma non si trova nemmeno all'opposto. Si può presupporre cioè una scissione interna a Dio di cui la creazione è il 'manifesto' e il 'manifestato'.

il *clinamen* della divergenza, senza il ruotare delle differenze, guadagnerebbe la notte dell'indifferenziato e non il pensiero che desidera pensare, soffrirebbe di psicosi e non di nevrosi. Avremmo Schreber e non Edipo. Non ignoriamo le ragioni per cui Deleuze preferisce Schreber a Edipo, riassunte nell'esigenza di approdare a un pensiero non oggettivante, in grado di pensare il sempre-presente, «l'intrusione del reale puro» e non solo la presenza. Ma finché ci occupiamo del pensiero metafisico dobbiamo postulare che quella mancanza, quel vuoto del sempre-presente nella presenza, sia appunto costitutiva del pensiero. L'inaccessibilità del nocciolo dell'essente da parte del pensiero è ciò che davvero costituisce il pensiero dell'essere.

Il fatto che il sempre-presente non coincida con la presenza metafisicamente intesa fa sì che l'evento sia sempre una singolarità, sempre «un infinito in atto» (Ronchi 2015, p. 82). Non importa se accade una volta, molte volte o mai. L'evento non prende posto in una catena di eventi. In tal caso, sarebbe il divenire storico ad autorizzare l'evento, mentre è vero il contrario.

Abbiamo già osservato che in Lacan non c'è evento che non sia evento di discorso. Probabilmente Lacan non obietterebbe alla tesi secondo la quale l'evento-appropriazione si situa nel linguaggio. Il disaccordo si pone però al livello del Reale – un Reale lacaniano prima che deleuziano, un Reale che appare come evento *nel* linguaggio, ma che come invio di sé non può essere appropriato dal linguaggio. La comparsa del «reale puro» deleuziano (nel suo non-simbolizzabile sempre-presente, non nel significato che la discorsività cristallizza *après coup*) consiste nella terrificante assenza di ogni possibile relazione 'significante' tra significante e significato.

NOTA A MARGINE 5. Karl Kraus, che aveva un'opinione su tutto, davanti all'ascesa di Hitler ammise che non gli veniva in mente niente («Mir fällt zu Hitler nichts ein», Kraus 1989, p. 12). È vero che questa frase appare all'inizio di un saggio di trecento pagine sull'ascesa del nazismo, scritto nel 1933 e pubblicato postumo nel 1952, ma il fatto che inizi in questo modo significa che, quando il Reale appare, sotto l'impatto del trauma, se si è un minimo onesti, non si sa che cosa dire. L'evento del Reale non è incluso nella coappartenenza di essere e uomo. Si situa piuttosto nello spazio fra trauma e significante. E il trauma accade quando il Reale non lascia spazio al simbolico (al significato). È un 'evento di...', i cui puntini di sospensione indicano che una discorsività in grado di inscriverlo non è stata trovata. Forse verrà trovata, forse no, *ma non è detto che ci sia*. La libertà dell'evento è anche la libertà del Reale, che può farsi beffe di ogni ostinazione di significato. (Sono forse esaurienti le discorsività che possediamo sulle cause della prima guerra mondiale, o del nazismo stesso? E dopo tutte le interpretazioni storiche, psicologiche e simboliche, non sarebbe ancora più spaventoso concludere che l'apparizione di Hitler *non vuol dire niente?*)

Heidegger chiede che il pensiero salti nell'appartenere all'essere che appartiene a noi. Il salto dovrebbe condurci dal linguaggio che usiamo (il significato)

al linguaggio che siamo (il significante). Ma se il salto che ci porta via dal fondamento ci facesse cadere nel sempre-presente del Reale puro, ci troveremmo fuori dal linguaggio. Attenzione, però. Il mondo del Reale puro è anche il mondo di Parmenide, tutto attuale e senza differenze. È il mondo che lo Straniero del *Sofista* trova soffocante, incomprensibile, intollerabile, in ultima analisi fallimentare (non *funzionante*), e dal quale cerca di liberarci consegnandoci all'inganno della *metaxy*, della compartecipazione e della contraddizione, del possibile e dell'impossibile, cioè del nulla.

L'esclusione del Reale puro è costitutiva della metafisica, che si fonda sul 'mito' del parricidio di Parmenide così come la religione, secondo l'antropologia fantastica freudiana, si fonda sul parricidio del padre totemico. Per esistere, la metafisica ha bisogno di *mancare* del Reale, costituendosi così come discorso sul nulla, nel vero senso del termine. Lacan l'ha detto con parole crude:

Non c'è il soggetto del desiderio. C'è il soggetto del fantasma, vale a dire una divisione del soggetto causata da un oggetto [...] Questo oggetto è quello che manca alla considerazione filosofica per situarsi, ovvero per sapere che essa non è nulla (*qu' elle n'est rien*).¹³

Non entriamo qui nella distinzione tra desiderio come produzione del fantasma (Lacan) e desiderio come produzione del reale (Deleuze). Ci interessa che questo oggetto della filosofia sia il nulla, mancante ma esorcizzato come oggettivabile, cosicché il discorso sull'essere e dell'essere è anche, inevitabilmente, un discorso del nulla e sul nulla.

Heidegger l'aveva capito benissimo. La metafisica si fonda sulla dimenticanza dell'evento della differenza (oltre che sull'accantonamento della divergenza), cioè sulla dimenticanza di essere un discorso intorno al nulla. La metafisica non può 'uscire dal nichilismo' come si esce da una strada imboccata per errore, perché il nichilismo è la sua ragione sufficiente. La posizione e la negazione, l'identità e la differenza sono anche, e necessariamente, discorsi intorno al nulla. Il pensiero del nulla è in effetti il più 'alto' al quale possa mirare la metafisica, come è anche il terreno sul quale ogni pensiero non-metafisico deve dare il meglio di sé, provando il proprio valore rispetto al più esperto discorso metafisico. Analogamente, un pensiero ateo deve essere ben versato in teologia se vuole che il suo ateismo abbia la minima consistenza, così come la teologia, e non parliamo solo di quella della 'morte di Dio', deve saper pensare l'ateismo *che le è proprio* se vuole porsi come meritevole di considerazione.

Karl Kraus, che dobbiamo citare un'altra volta, diceva che «la psicoanalisi è quella malattia mentale di cui ritiene di essere la terapia» (Kraus 1972, p. 226). Posto che sia vero per la psicanalisi, è ancora più vero per la metafisica. Che è l'ignoranza della quale crede di essere il sapere. Legittimando-esorcizzando il nulla come oggetto del pensiero, Platone ha introdotto il signifi-

¹³ J. Lacan, *Risposte ad alcuni studenti di filosofia*, in Lacan 2013, p. 207. Si veda anche Lacan 2001, p. 207.

cante, ha creato il 'mondo'. L'evento del significante a livello di pensiero – che significa, da quel momento in poi, l'infinita catena dei significanti senza inizio né fine da cui discende l'infinita catena dei significati che sorgono da un'apparente nulla e decadono nell'apparente nulla – è il trauma del quale la filosofia cerca di essere la terapia; a volte la sublimazione, e a volte la rimozione.

Ora, che cosa fa il significante? «Rappresenta il soggetto per un altro significante»¹⁴. In altre parole, istituisce differenze, *fa differenza*. Distingue tra bisogno, domanda e desiderio. Senza l'evento del significante, nel bambino che piange è impossibile distinguere tra bisogno del latte, domanda e desiderio. Ma il significante non viene dal pianto del bambino. Viene dalla risposta dell'Altro, che gli fornisce il latte o glielo nega. È questa risposta (o meglio, sono queste ripetute risposte) a far sì che il bambino possa riconoscersi come colui che si è sentito dire 'tu vuoi il latte', che sarà prima o poi in grado di dire a sua volta 'voglio il latte', e infine sarà in grado di pensare che 'si vuole del latte'. In seguito all'instaurazione del significante, la differenza, questo nulla, tra l'enunciazione e l'enunciato può infine essere circoscritta, ma solo retroattivamente. Perché prima dell'effetto di questa retroazione non c'è affatto il nulla. Il nulla 'sta' nella retroazione che lo fa 'essere' come significante, e che la retroazione stessa riempie di significato.

L'essere-tecnica incarnato nelle scienze sociali si sta dando molto da fare per far scomparire lo scandalo della metafisica, questo interminabile discorso sul nulla. Più ancora delle scienze dure, bisogna dire, perché le scienze dure hanno da tempo abbandonato il mondo dell'uomo per l'infinito Reale del numero. Nel frattempo, il matricidio della metafisica da parte delle tecniche sociali è quasi compiuto. Ma la metafisica come l'ha intesa Heidegger, vale a dire in un arco che connette Platone a Heidegger stesso, è un discorso che all'interno della filosofia non terminerà, nemmeno se in un prossimo futuro l'egemonia dovesse toccare a un pensiero della coincidenza degli opposti – non causale e non fondante – o ad un pensiero non-antropico del 'fuori' assoluto¹⁵.

La metafisica infatti non è più un'epoca del pensare. Quell'epoca è da tempo finita. Rimane come un *modo* del pensiero, una sua disposizione, un umanesimo del post-umanesimo. Finché durerà, sarà sempre una dolce nevrosi, un disturbo d'ansia che qualcuno si terrà stretto come difesa dalle macchine calcolanti che la metafisica stessa ha messo in moto millenni fa e che di ansia non ne provano mai. La metafisica si prenderà cura dell'ente, lo soffocherà con le sue attenzioni, sempre aspettandosi – inutilmente – che l'ente le restituisca il favore. Avrà sempre bisogno del suo dramma e del suo trauma, della pienezza perduta e della differenza conquistata, del parricidio come dello spettro

¹⁴ J. Lacan, *Soversione del soggetto e dialettica del desiderio nell'inconscio freudiano*, in Lacan 1974, p. 822.

¹⁵ Che il neoplatonismo, nonostante l'ellisse di Heidegger in materia, abbia effettivamente pensato «la differenza assoluta e la sua molteplice mediazione finita» è il punto che Beierwaltes (1989, p. 373) ha opportunamente messo in luce.

del padre che la incalza e non le dà tregua. Oppure sarà, come obliquamente sosteneva Freud nella pagina conclusiva del suo saggio sull'inconscio, una parente stretta della schizofrenia:

Quando pensiamo in astratto esiste un pericolo di trascurare i rapporti tra le parole e le presentazioni oggettuali inconsce, e si deve confessare che l'espressione e il contenuto del nostro filosofare cominciano ad acquistare allora una sgradita somiglianza col modo di operare degli schizofrenici. Possiamo, d'altro canto, tentare di caratterizzare il modo di pensare dello schizofrenico, dicendo che questo considera le cose concrete come se fossero astratte.¹⁶

¹⁶ S. Freud, *L'inconscio* (1915), in Freud 1992, p. 856.

Traduttore-traditore: sottotitoli e censura politica in un film di Pasolini

Daniele Fioretti

Miami University

DOI: <https://dx.doi.org/10.7359/990-2022-fior>

Pier Paolo Pasolini è oggi considerato uno degli intellettuali italiani più importanti del Novecento, un autore da molti ritenuto essenziale per comprendere la società italiana degli ultimi decenni, ma è stato anche un personaggio anticonvenzionale, sempre al centro di polemiche e controversie. Spesso le sue opere suscitarono scandalo alla loro uscita; una larga parte della critica, per non parlare dell'opinione pubblica, ne condannò l'apparenza scandalosa ma fu incapace di comprenderne in profondità le implicazioni. Pasolini fu uno dei primi intellettuali a intuire, in un momento storico caratterizzato dall'euforia del benessere, quali erano gli effetti negativi del boom economico, primo fra tutti il genocidio culturale operato dalla borghesia nei confronti delle culture locali e delle classi subalterne, a partire dalla scomparsa dei dialetti – lingue vive rigenerate da continue invenzioni – che venivano sostituiti da un italiano standard asettico, artificiale. Dal punto di vista sociale, Pasolini fu uno dei primi a comprendere la portata del mutamento prodotto dal consumismo: la trasformazione di proletari e sottoproletari in consumatori, grazie a un benessere economico che però non si traduceva in un vero progresso, anche in senso culturale¹.

¹ Pasolini riassunse questa situazione nella formula *sviluppo senza progresso*, in un intervento del 1974 (Pasolini 2004, p. 514): «Perché questo genocidio dovuto all'acculturazione imposta subdolamente dalle classi dominanti? Ma perché la classe dominante ha scisso nettamente 'progresso' e 'sviluppo'. Ad essa interessa solo lo sviluppo, perché solo da lì trae i suoi profitti. Bisogna farla una buona volta una distinzione drastica tra i due termini: 'progresso' e 'sviluppo'. Si può concepire uno sviluppo senza progresso, cosa mostruosa che è quella che viviamo in circa due terzi d'Italia; ma in fondo si può concepire anche un progresso senza sviluppo, come accadrebbe se in certe zone contadine si applicassero nuovi modi di vita culturale e civile anche senza, o con un minimo di sviluppo materiale. Quello che occorre – ed è qui a

Sotto l'aspetto della critica dei costumi, prima di molti altri Pasolini capì che una certa permissività, anche in campo sessuale, era ammessa dal potere perché era in definitiva funzionale al consumo, non in contraddizione con esso. Infine, pur accettando gli inviti ad apparire in televisione Pasolini criticò aspramente il piccolo schermo, definendolo medium di massa «spaventosamente antidemocratico» che instaura un rapporto con l'ascoltatore da superiore a inferiore (Pasolini 2004, p. 293).

Questi sono solo alcuni dei motivi che rendono il messaggio di Pasolini ancora oggi di grande attualità. Oggi a Pasolini sono dedicati volumi, mostre, convegni, film e documentari, a riprova della vitalità del pensiero pasoliniano. Si è purtroppo anche registrata la tendenza a fornire un'immagine semplificata, appiattita di quello che fu un intellettuale al centro di tanti conflitti e polemiche. Non a caso già nel 2005 Goffredo Fofi criticava la tendenza, molto diffusa anche in tempi recenti, di fare di questo autore un santino, un'immagine quasi da venerare, mettendo da parte i nuclei problematici, ma anche più vitali e anticonformisti del pensiero pasoliniano. È proprio grazie a questa complessità che la figura di Pasolini suscita ancora oggi grande interesse anche – e forse soprattutto – in ambito internazionale. Cercare di rinchiudere Pasolini in uno schema fisso, fornire della sua opera un'interpretazione univoca è impossibile, o meglio è un'operazione che snatura la vitalità del pensiero pasoliniano.

Può forse sembrare incredibile, ai lettori e agli spettatori odierni che Pasolini, oggi considerato un intellettuale di grande sensibilità e intelligenza, possa durante la sua vita aver suscitato in una parte consistente dell'opinione pubblica sentimenti di rifiuto se non di odio aperto. Bisogna ovviamente tener conto della mentalità bigotta della società italiana tra gli anni '50 e l'inizio degli anni '60 – uno dei periodi più fecondi della produzione pasoliniana – in cui il poeta, scrittore e regista di Casarsa realizzò alcune tra le sue opere migliori. Pesava ovviamente all'epoca l'immagine di Pasolini come *diverso*: in un periodo in cui ancora molti consideravano l'omosessualità come una malattia o una perversione, Pasolini tematizzava e mostrava apertamente – tanto nei suoi scritti che nei suoi film – scene e situazioni a sfondo omoerotico. Nelle opere pasoliniane sono spesso descritte realtà marginali caratterizzate da un profondo disagio sociale, criminalità e prostituzione (sia maschile che femminile); il fatto che Pasolini si immergesse in prima persona nella vita delle borgate per cercare ispirazioni per le sue storie faceva sì che molti benpensanti lo considerassero un perverso e vedessero le sue opere come il prodotto di un ingegno malato, morbosamente attratto dallo spettacolo dell'abiezione umana. È per questo che molti, quando si sparse la notizia dell'omicidio, pensarono che Pasolini si fosse 'meritato' di fare una fine del genere.

mio parere il ruolo del partito comunista e degli intellettuali progressisti – è prendere coscienza di questa dissociazione atroce e renderne coscienti le masse popolari perché appunto essa scompaia, e sviluppo e progresso coincidano».

Pasolini era un intellettuale scomodo non solo per il suo orientamento sessuale, ma anche e soprattutto per le sue posizioni politiche, che non rientravano in nessuno schema prestabilito. Se da un lato infatti accusava i vertici della Democrazia Cristiana denunciando una continuità di fatto tra «fascismo fascista» e «fascismo democristiano» (Pasolini 2004, p. 405), dall'altro non risparmiava critiche neanche alla sinistra, e soprattutto agli intellettuali allineati con la direzione del partito comunista, come ad esempio Carlo Salinari e i redattori della rivista «Il Contemporaneo», da Pasolini accusati di «prospettivismo» (Pasolini 1956, p. 250).

Se il comunismo di Pasolini era tutt'altro che ortodosso, altrettanto si può dire della sua posizione in merito alla religione; pur professandosi ateo, Pasolini metteva spesso al centro delle sue poesie, dei suoi romanzi e anche dei suoi film temi religiosi e allusioni al Vangelo. In particolare lo attraeva la radicalità della figura di Gesù nel Vangelo di Matteo (che portò anche sullo schermo nel 1964), il Cristo che non solo scaccia i mercanti dal tempio ma dichiara di non essere venuto a portare la pace ma una spada; ed era altrettanto attratto dalla radicalità della figura di Francesco d'Assisi – tanto da inserire il santo nella parabola di frate Ciccillo in *Uccellacci e uccellini* – e dalla sua rinuncia ai beni terreni, atto in linea con l'idea pasoliniana di comunismo. Non a caso il personaggio del padre in *Teorema* (1968), che riceve un'illuminazione dall'arrivo del 'messaggero', rinuncia ai suoi averi donando la sua fabbrica agli operai e si spoglia nudo nella stazione centrale di Milano, replicando il gesto compiuto da Francesco nel Palazzo Vescovile di Assisi nel 1206. È tristemente ironico pensare che un autore come Pasolini, a cui negli anni recenti si sono dedicati studi critici che analizzano proprio l'aspetto religioso della sua produzione², sia stato l'unico intellettuale in Italia a finire sotto processo per vilipendio della religione. Lo scopo di questo saggio è di ripercorrere l'iter attraverso il quale si è costruita nel corso degli anni un'immagine volutamente distorta di questo autore, e come la censura abbia perseguitato Pasolini per tutta la sua carriera artistica: una censura a volte esplicita, attraverso denunce e processi, ma a volte implicita, specie in campo internazionale, attraverso la traduzione per sottotitoli di uno dei suoi film.

Riesaminando oggi i fatti attraverso i profili biografici realizzati da Enzo Siciliano e Nico Naldini è difficile sottrarsi all'impressione che contro Pasolini si fosse messa in atto una vera e propria persecuzione; non a caso Anna Tonelli, nel suo saggio *Per indegnità morale. Il caso Pasolini nell'Italia del buon costume* (2015) dichiara di aver scelto la figura di Pasolini in quanto emblematica «per cogliere i segni di una temperie culturale e politica intrisa di valori e riferimenti contraddittori che si incontrano e si scontrano nell'Italia uscita dal ventennio fascista e dalle lacerazioni della guerra» (Tonelli 2015, p. vii). Il discorso di Tonelli è infatti focalizzato sullo scontro, nel secondo dopoguerra, tra i due più importanti blocchi politici dell'Italia post-fascista, quello cattolico

² Il riferimento è, tra gli altri, a Conti Calabrese 1994; Pozzetto 2007; Subini 2007.

e quello comunista. Se dal lato cattolico, secondo Tonelli, il dopoguerra fu caratterizzato da una vasta produzione di opuscoli e libretti sull'onestà religiosa e su come al bravo cristiano fosse richiesta anzitutto coerenza, secondo una visione del mondo in cui «etica e politica coincidono» (Tonelli 2015, p. 10), anche dal lato dei comunisti vi era un'enfasi sulla moralità pubblica e privata dei militanti di partito, ai quali veniva raccomandata, oltre alla fedeltà al PCI e al rigore ideologico, onestà e decoro anche all'interno della famiglia per «salvaguardare compostezza e ordine» (Tonelli 2015, p. 11). Di converso, coloro che avevano una condotta morale – specie in campo sessuale – ritenuta disordinata o in qualche modo fuori dalla 'normalità', venivano criticati e sanzionati anche dal punto di vista politico, come avvenne a Pasolini che fu espulso dai dirigenti del partito comunista di Udine per 'indegnità morale e politica' in quanto omosessuale. Non mancano esempi, nella letteratura e nel cinema del dopoguerra, di personaggi fascisti o nazisti che vengono descritti come omosessuali, già a partire da *Roma città aperta* di Rossellini³, o di personaggi proletari ispirati al realismo socialista sovietico, in cui la dirittura morale, anche in campo personale, è associata a quella politica. Viceversa, ad ogni deviazione dalla linea ideologica dettata dal partito fa da contraltare una condotta morale quanto meno discutibile, come avviene per esempio nel caso del romanzo di Vasco Pratolini, *Metello* (1955), in cui la relazione extra-coniugale con una vicina di casa conduce il protagonista a distaccarsi, temporaneamente, anche dalla militanza politica e dalla frequentazione della Camera del Lavoro.

Dato il clima di moralizzazione della politica, sia da destra che da sinistra, e di demonizzazione dell'omosessualità imperante nel dopoguerra, non c'è da stupirsi che la Democrazia Cristiana friulana abbia scelto di far leva proprio sull'omosessualità per screditare politicamente Pasolini, che all'epoca era un dirigente comunista locale giovane e combattivo. Si tratta dei cosiddetti 'fatti di Ramuscello': durante una festa paesana Pasolini si era appartato con alcuni ragazzi; il 15 ottobre 1949 anonime «persone imparziali e di buona fede» avevano avvisato i Carabinieri di Cordovado, e in breve Pasolini fu imputato dal pretore di San Vito al Tagliamento per corruzione di minori e atti osceni in luogo pubblico. Pasolini fu prosciolto nel 1950 dall'accusa di corruzione di minori ma condannato per atti osceni; infine nel 1952 fu assolto per insufficienza di prove⁴. Nel frattempo però il poeta aveva perso il posto di insegnante di scuola media, era stato espulso dal partito comunista e costretto dallo scandalo a trasferirsi dal Friuli a Roma. Questo purtroppo era solo l'inizio della persecuzione giudiziaria di Pasolini, che raggiunse esiti a volte paradossali, come quando Pasolini fu denunciato nel 1962 da un barista per rapina; a detta del ragazzo Pasolini lo aveva addirittura minacciato con una improbabile pistola caricata con pallottole d'oro! La stampa di destra ne approfittò subito, stampando il 30 novembre su «Il Tempo» un articolo a tutta pagina sulla notizia sul

³ A questo proposito si rimanda al saggio di Orsitto 2017.

⁴ Per maggiori informazioni si rimanda a Siciliano 1979, pp. 140-142.

quale appariva tra l'altro una foto di Pasolini con un mitra in mano. Peccato che i redattori del giornale non avessero ritenuto necessario informare i propri lettori che si trattava di una foto di scena del film *Il gobbo* (1960) di Carlo Lizzani in cui Pasolini aveva esordito come attore (Siciliano 2005, p. 245). Nonostante l'accusa fosse palesemente assurda Pasolini fu comunque condannato per simulata rapina, in quanto il giudice si convinse che il poeta aveva davvero compiuto l'atto di cui era accusato, sia pure solo a scopo di studio, per saggiare comportamenti e reazioni umane in vista di un film da realizzare. Solo nel luglio del 1968, dopo un ricorso in appello e due alla Cassazione Pasolini fu assolto, di nuovo non con formula piena ma solo per insufficienza di prove (Siciliano 2005, p. 249).

Quello della tentata rapina è solo uno dei casi in cui Pasolini è stato accusato ingiustamente di crimini assurdi; si tralasciano numerosi altri episodi, che pure darebbero l'idea della persecuzione giudiziaria a cui Pasolini è stato sottoposto, per trattare di un tema più inerente al presente saggio, quello della censura legata all'attività artistica di Pasolini. Nel caso del primo romanzo di Pasolini, *Ragazzi di vita* (1955), l'impulso arrivò addirittura dalla presidenza del Consiglio dei Ministri e, in particolare, da Mario Segni, che scrisse una lettera in merito alla Procura di Milano. Il 29 dicembre 1955 Pasolini e l'editore Garzanti furono processati per direttissima per «pubblicazione oscena»; il romanzo fu sequestrato e tornò nelle librerie solo dopo l'assoluzione di Pasolini, nel luglio del 1956. La vicenda suscitò una enorme polemica anche a causa di una feroce campagna condotta dalla stampa di destra contro Pasolini. Tonelli ricorda come su *Candido* Oreste Del Buono parlasse di «un estro furioso, e meramente letterario, per le sconcezze e il turpiloquio», e come Luigi Bartolini su *Il Borghese* definisse Pasolini un «buffo sozzaglione» (Tonelli 2015, p. 113). Ovviamente Pasolini era un bersaglio allettante per la stampa di destra, in quanto allo stesso tempo marxista e omosessuale. In questo senso, come ricorda Francesco Germinario, la stampa reazionaria si ispirava al presupposto che «gli scrittori, pervertiti nella vita privata, non possono che produrre una letteratura depravata, che a sua volta corrompe il pubblico dei lettori» (Germinario 2005, p. 29).

La persecuzione giudiziaria dell'opera di Pasolini non si limitò ai romanzi, anzi si può dire che fu proprio la produzione cinematografica di Pasolini il bersaglio privilegiato di quella che Guido Bonsaver definisce «censorship by trial», ovvero censura per mezzo di processi (Bonsaver 2014, p. 70). Per esempio, *Il Decameron* (1971) fu sequestrato in varie città a causa dell'uso fatto da Pasolini, per la prima volta nel cinema italiano, del nudo integrale maschile; la distribuzione del film *I racconti di Canterbury* (1972) fu ritardata di un anno a causa di un processo per «offesa al comune senso del pudore», per non parlare della vicenda di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), il film postumo di Pasolini che fu denunciato per oscenità e corruzione dei minori, sequestrato nel 1976 e rimesso in circolazione solo nel 1978. Ma furono soprattutto i primi film di Pasolini, quelli realizzati tra il 1961 e il 1963, a suscitare le più aspre

polemiche e le reazioni più violente. Si ha il dubbio, specialmente dopo il processo a *Ragazzi di vita*, che per alcuni avversari politici denunciare Pasolini fosse allo stesso tempo un mezzo per colpire un nemico e per censurare la sua opera. Per esempio, Pasolini fu citato in giudizio per un caso di omonimia tra uno dei personaggi di *Accattone* (1961), un ladro e sfruttatore di prostitute, e un ex deputato di Muro Lucano, in Basilicata. Quest'ultimo sosteneva che Pasolini avesse dato al personaggio il suo nome per offenderlo. Nonostante il magistrato che celebrò il processo avesse riconosciuto che il nome usato da Pasolini era piuttosto comune e che era impossibile confondere il personaggio con il politico, condannò ugualmente il regista di *Accattone* a risarcire al politico i danni patrimoniali, e fece togliere il nome incriminato dalla colonna sonora (Siciliano 2005, p. 250). Anche il secondo film di Pasolini, *Mamma Roma* (1962) fu denunciato, stavolta per oscenità, dal comandante dei carabinieri di Venezia. Poco contava, ai fini della stampa di destra e di certi settori dell'opinione pubblica, che i giudici avessero giudicato l'accusa infondata; la figura di Pasolini era ormai circondata da un alone permanente di scandalo.

Ancora peggiore, se possibile, fu il trattamento riservato al cortometraggio *La ricotta*, originariamente pensato per un film a episodi intitolato *La vita è bella* ma in seguito rifiutato dal produttore Roberto Amoroso, che lo riteneva «un insieme di offensive invereccondie» (Siciliano 2005, p. 253). *La ricotta* trovò una collocazione ben più prestigiosa in *RoGoPaG* (1963), accanto ad altri film brevi realizzati da Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard e Ugo Gregoretti, ma il film fu ben presto sequestrato con un decreto firmato dal sostituto procuratore della Repubblica Giuseppe Di Gennaro, con l'accusa di vilipendio alla religione dello Stato. Nonostante i docenti della Pontificia Università Gregoriana di Roma, interpellati in merito, non avessero rilevato nel film alcun vilipendio, Pasolini fu ugualmente ritenuto colpevole e condannato a quattro mesi di reclusione nel marzo del 1964, e in seguito assolto dalla corte d'Appello di Roma nel maggio dello stesso anno perché «il fatto non costituisce reato». La sentenza fu infine annullata dalla Cassazione nel 1967 a causa di un'amnistia.

RoGoPaG, forse per il calibro dei registi che vi collaborarono, o forse anche a causa delle polemiche che aveva suscitato, fu presentato nel 1963 al primo New York Film Festival; si trattava senz'altro di una scelta coraggiosa, e anche della prima occasione in cui il film veniva presentato fuori dall'Italia. Fu poi presentato in ottobre al London Film Festival, ma non venne mai regolarmente distribuito né negli Stati Uniti né nel Regno Unito.⁵

Come si sa, nei paesi anglosassoni i film stranieri non sono in genere doppiati ma distribuiti in lingua originale con sottotitoli in inglese. I sottotitoli furono di conseguenza probabilmente realizzati per l'occasione in America, dove

⁵ Ricostruire la vicenda del film non è stata impresa facile. Si ringrazia Roberto Chiesi, responsabile del Centro Studi – Archivio Pier Paolo Pasolini – Fondazione Cineteca di Bologna – per la cortesia e le preziose informazioni.

il film venne presentato per la prima volta in ambito internazionale. La questione di quando i sottotitoli furono realizzati e da chi non è priva di importanza, perché anche la traduzione può essere un metodo implicito – e perciò ancora più insinuante – di censurare un'opera. Purtroppo è praticamente impossibile ottenere informazioni precise che possano farci risalire a quando, e da parte di chi, sono stati realizzati i sottotitoli, anche perché le case di produzione Arco Film e Cineriz non esistono più: la prima chiuse nel 1973, la seconda nel 1993. Anche una ricerca condotta nell'archivio stampa del New York Film Festival non è stata in grado di chiarire la vicenda dei sottotitoli; nell'archivio è stato possibile reperire solo le brochure e il programma della manifestazione⁶. Inoltre si fa in genere poca attenzione alla traduzione per sottotitoli, nonostante si tratti di una forma particolare di traduzione, che è un'operazione complessa e tutt'altro che neutra da un punto di vista ideologico. Tradurre deriva dal latino *trans* (oltre) + *ducere* (portare) e rimanda all'azione di condurre o trasferire qualcosa o qualcuno da un luogo a un altro; figurativamente, si tratta di trasportare un testo (letterario o, in questo caso, filmico) da una lingua all'altra, e perciò di muoversi da un contesto culturale a un altro. Spesso non è sufficiente trasferire il senso letterale di un testo in una lingua diversa, bisogna anche porsi il problema se i fruitori della traduzione abbiano gli strumenti necessari a decodificare il messaggio e a situarlo correttamente all'interno del proprio contesto. Nel corso degli anni si sono avanzate numerose teorie, che vanno dal più ferreo rispetto della traduzione letterale a vere e proprie riscritture. Per esempio Walter Benjamin, nel suo saggio *Il compito del traduttore* (1921) si diceva a favore del letteralismo anche sintattico, perfino quando la versione si distaccava dagli usi e dalle strutture della lingua della cultura ricevente, lungo una linea di pensiero che va da Friedrich Schleiermacher a Rudolf Pannwitz. Secondo quest'ultimo, citato da Benjamin, il problema non era tanto quello di germanizzare il greco, quanto piuttosto quello di grecizzare il tedesco, così che il testo tradotto produca un ampliamento della lingua ricevente (Benjamin 2004, p. 262).

Questa visione, ispirata all'idea che tutte le lingue derivino da una lingua *pura* e originaria, e che siano accomunate da una medesima origine trascendente, fu sostituita negli anni '40 e '50 da un approccio più pragmatico, improntato alla «traducibilità» (*translatability*) del testo. Uno degli autori più scettici a questo proposito è Willard Van Orman Quine. Secondo Quine, la traduzione non può avere fondamenti empirici perché è basata sull'indeterminatezza; pur non negando l'esistenza di massime regolative, l'opinione di Quine è che nessuna grammatica o dizionario può garantire una correlazione tra stimolo e significato. Tradurre un testo straniero, di conseguenza, significa riscriverlo secondo i termini e i valori della cultura ricevente (Venuti 2004, p. 112).

⁶ Si coglie l'occasione per ringraziare anche Lisa Thomas dell'ufficio stampa del New York Film Festival e Marie Lascu, consulente d'archivio presso la Film Society del Lincoln Center di New York, per l'aiuto e il materiale fornito.

Ci sono ovviamente varie gradazioni di intervento in una traduzione. I linguisti canadesi Jean-Paul Vinay e Jean D'Albernet in uno studio del 1958 distinsero tra traduzioni «dirette» (più o meno letterali) e traduzioni «oblique», che si hanno quando il traduttore si accorge che nella lingua di destinazione ci sono delle lacune che devono essere riempite con elementi corrispondenti; la traduzione di tipo obliquo mira non alla fedeltà ma all'equivalenza tra i due messaggi (Venuti 2004, p. 91). Ma fino a che punto il traduttore può spingersi senza snaturare o addirittura censurare un testo, sia esso letterario o filmico?

Per cercare di rispondere a queste domande si è deciso di analizzare il cortometraggio *La ricotta* di Pier Paolo Pasolini e due traduzioni in inglese che ne sono state fatte usando i sottotitoli. In particolare si intende mettere a confronto la versione originale dei sottotitoli, risalente presumibilmente al 1963 – e usata per l'edizione in videocassetta del film *RoGoPaG* nel 1995⁷ – quella realizzata alla fine degli anni '80 su richiesta di Laura Betti per il progetto «Pasolini, un cinema di poesia»⁸ e quella più recente inclusa nei contenuti speciali dell'edizione Criterion di *Mamma Roma* in DVD nel 2004, identica a quella utilizzata per la riedizione, sempre fatta da Criterion, di *RoGoPaG* nel 2012⁹. L'intento è di mettere in evidenza come nella prima versione dei sottotitoli alcune scelte del traduttore finiscano di fatto per censurare il film, rimuovendo o sostituendo elementi ideologicamente 'scomodi', in modo da travisare completamente il senso del cortometraggio. In questo senso, il caso de *La ricotta* può essere considerato emblematico di quella che Vicente Rafael considera la strategia imperialista della traduzione in America, ovvero l'uso in senso nazionalista della traduzione come mezzo per assimilare lingue straniere e soggetti parlanti tali lingue (Rafael 2009, p. 2).

La pratica di sottotitolare i film non era amata da Pasolini, che preferiva di gran lunga il doppiaggio. Infatti, secondo Pasolini i sottotitoli, coprendo una parte rilevante dell'immagine, rovinavano l'inquadratura e quindi la resa estetica del film (Pasolini 2001, p. 2789). È probabile che Pasolini non abbia mai visto *La ricotta* con i sottotitoli inglesi: se lo avesse fatto avrebbe avuto una ragione in più per criticare questa forma di traduzione. Tuttavia, anche se i sottotitoli coprono l'inquadratura e distraggono il pubblico, hanno un grande vantaggio rispetto al doppiaggio, quello di non sostituire completamente ma piuttosto di affiancare la versione ufficiale, fornendo a uno spettatore che conosca entrambe le lingue la possibilità di fare una comparazione e notare le

⁷ Purtroppo anche in questo caso bisogna procedere per ipotesi. Interpellato in merito Ramsey Furse, Office Manager a Kino Lorber – la compagnia che ha prodotto e distribuito la videocassetta di *RoGoPaG* – non è riuscito a trovare materiali d'archivio relativi ai sottotitoli.

⁸ Si ringrazia nuovamente Roberto Chiesi che con grande gentilezza ha messo a disposizione questa versione dei sottotitoli, conservata nel Centro Studi – Archivio Pier Paolo Pasolini.

⁹ Nel libretto che accompagna il DVD di *Mamma Roma* si menziona la persona che ha realizzato i sottotitoli di questa edizione, Stephanie Friedman, ma non è stato possibile entrare in contatto né con lei né con un responsabile della Criterion. Né Jon Mulvaney né l'ufficio stampa Criterion hanno risposto alle richieste di informazioni.

differenze (Chiaro 2009, p. 150). In questo senso la sottotitolatura può essere avvicinata alla pratica di traduzione con testo a fronte, a parte l'ovvia differenza che invece di tradurre da due testi dello stesso tipo (entrambi scritti) il sottotitolatore produce una traduzione scritta del parlato, e quindi ha di fronte anche un problema di raffronto di codici e di resa della comunicazione non verbale. Il compito del sottotitolatore, parafrasando il titolo del saggio di Benjamin, non è dunque semplice. I sottotitoli devono rispettare i tempi dell'enunciazione delle battute del film, devono trasmettere il loro messaggio velocemente e cercare di distrarre il meno possibile lo spettatore dalle immagini del film (Chiaro 2009, p. 148); al contrario di quanto avviene in un libro note a piè di pagina o glossari non sono ammessi. A queste difficoltà oggettive si aggiungono quelle relative al contesto culturale (in senso anche politico e ideologico) in cui il film nasce. Infatti in una traduzione il testo straniero è sempre riscritto in accordo con i termini e i valori della cultura ricevente. Dare il senso di questo contesto non è facile, ma diventa del tutto impossibile visto che i sottotitolatori hanno sviluppato un metodo di traduzione che cospira a nascondere al pubblico il proprio lavoro – e i propri assunti ideologici (Venuti 2004, p. 449). Il caso della prima versione dei sottotitoli de *La ricotta* è emblematico, in quanto mostra una traduzione così preoccupata dalla necessità di rientrare nei parametri della cultura di destinazione da eliminare ogni elemento della sceneggiatura originale che rischiava di sembrare scandaloso e controverso per il pubblico anglofono e, più precisamente, americano. Questo è vero in particolare nella scena dell'intervista, in cui il regista, interpretato da Orson Welles (e doppiato da Giorgio Bassani) risponde alle domande di uno spregevole, servile giornalista, e poi gli legge un brano delle *Poesie mondane*, composte da Pasolini durante la stesura di *Mamma Roma*. Alla fine della citazione il regista tace brevemente, visibilmente commosso, poi si rivolge sprezzante al giornalista:

Ha capito qualcosa? [...] Scriva, scriva quello che le dico. Lei non ha capito niente perché è un uomo medio. È così? [...] Ma lei non sa cos'è un uomo medio? È un mostro. Un pericoloso delinquente. Conformista! Colonialista! Razzista! Schiavista! Qualunquista!

Questa invettiva contro l'uomo medio è stata tradotta dai sottotitolatori con differenze davvero macroscopiche che meritano una attenta analisi. Le traduzioni del 1963, della fine degli anni '80 e del 2004 coincidono più o meno per una larga parte del discorso del regista. Non c'è ad esempio nessun problema di traduzione per «mostro», tradotto in tutti e tre i casi con *monster*. Le tre versioni concordano anche su «delinquente», tradotto con *criminal*, «conformista», che diventa *conformist*, e «colonialista», che ovviamente viene tradotto con *colonialist*. «Schiavista» viene tradotto *slave dealer* nel 1963, *slaver* negli anni '80 e *slave trader* nel 2004, ma la differenza è poco rilevante dal punto di vista semantico. Francamente sconcertante è invece la traduzione di un termine apparentemente semplice come «razzista». I sottotitoli degli an-

ni '80 e quelli del 2004 riportano la traduzione più ovvia, *racist*, ma quelli del 1963 traducono «razzista» con *nationalist*. Nella catalogazione di Jean-Paul Vinay e Jean D'Alembert, la traduzione da «razzista» a *racist* rientra a buon titolo nel primo gruppo, quello delle traduzioni dirette o letterali. Secondo i linguisti canadesi, solo in caso di lacune nel linguaggio ricevente è opportuno utilizzare traduzioni oblique (Venuti 2004, p. 89). Perché allora non usare in questo caso la traduzione letterale? Tra l'altro, una traduzione obliqua deve comunque utilizzare elementi corrispondenti, così da fornire al lettore/spettatore una traduzione accurata. Quale può allora essere il motivo di una scelta terminologica così palesemente errata?

Per rispondere a questa domanda può forse essere utile ricostruire il contesto storico della traduzione. Ipotizzando che la sottotitolatura in inglese sia stata realizzata negli Stati Uniti nel 1963 in occasione del New York Film Festival, appare evidente la coincidenza temporale con la stagione delle lotte del movimento per i diritti civili degli afroamericani. La protesta iniziò nel 1955 a Montgomery, in Alabama, con il famoso episodio di Rosa Parks, ma si estese rapidamente in tutti gli Stati Uniti. Nel 1961 erano iniziati i Freedom Rides, viaggi in autobus con passeggeri neri e bianchi verso gli stati segregati del sud, allo scopo di provocare la reazione delle forze dell'ordine locali così da denunciare le leggi razziste che ancora sopravvivevano in stati come l'Alabama. Il 1963, anno dell'uscita internazionale di *RoGoPaG*, fu anche l'anno in cui Martin Luther King lanciò la Campagna di Birmingham e la Marcia di Washington per il lavoro e la libertà. Non è difficile comprendere quanto il tema del razzismo fosse scottante negli Stati Uniti all'epoca, e quanto fosse aspro il conflitto in corso. Evidentemente l'idea che l'uomo medio (*average man* in inglese ha una connotazione più neutra rispetto al corrispondente italiano «uomo medio») fosse, secondo le parole di Pasolini, razzista, appariva provocatoria e forse offensiva per il pubblico. Il regista era ovviamente al corrente della battaglia per i diritti civili in corso, e non è certo casuale che i termini «razzista» e «schiavista» siano pronunciati dal regista uno dietro l'altro. Più che di un adattamento al contesto culturale qui sembra chiaro l'intento censorio.

Un altro termine su cui le due traduzioni divergono è «qualunquista». In italiano questo termine, nel suo uso più comune, è usato per descrivere una persona politicamente disimpegnata, pronta a «cambiare casacca» a seconda della convenienza o a seguire l'opinione della maggioranza senza metterla in discussione. Alla base del concetto di qualunquismo c'è la convinzione che tutti i governi siano ugualmente corrotti e che dunque poco importa chi sia a comandare. È a questo significato che si ispira la traduzione del 2004; la traduzione più appropriata, *politically apathetic person* è troppo lunga e analitica per i sottotitoli, ma il termine scelto, *mediocrity* (che potrebbe valere per individuo mediocre in quanto politicamente non impegnato) appare un compromesso accettabile. La versione degli anni '80, *waverer*, sembra indicare un individuo insicuro, irresoluto, che vacilla e cambia spesso opinione. Entrambe le tradu-

zioni, per quanto distanti l'una dall'altra, danno al termine una connotazione negativa se non apertamente opportunistica.

Tuttavia in italiano «qualunquista» significa anche altro. Il dizionario Treccani riporta la definizione «atteggiamento, morale politico, polemico nei confronti dei partiti politici tradizionali e, per estensione, indica un atteggiamento di generica svalutazione di qualsiasi impegno ideologico e politico» (*Qualunquismo* 2022). Ma questa è solo la seconda accezione del termine: come primo significato il dizionario rimanda all'omonimo movimento politico, fondato nel 1944 da Guglielmo Giannini e facente capo al giornale «L'Uomo Qualunque». Dal punto di vista ideologico si trattava di un movimento conservatore che accoglieva tra le sue file un certo numero di liberali borghesi che avevano prosperato sotto il fascismo e che vedevano con sfavore le nuove istituzioni democratiche. Pasolini voleva certo includere entrambi i significati. Come è possibile che il traduttore del 1963 abbia potuto in buona fede tradurre «qualunquista» con *socialist*, trasformando un movimento di destra liberale in una ideologia di estrema sinistra?

Una possibile spiegazione è che il traduttore non conoscesse il significato politico del termine «qualunquista» ma che ne avesse colto l'intenzione ingiuriosa, e cercando di adattare la traduzione avesse sostituito «qualunquista» con un termine che nell'America di quegli anni era ritenuto offensivo, come per l'appunto *socialist*. Bisogna tener conto, dopo tutto, che il maccartismo era ancora storia recente – McCarthy era morto nel 1957 – e che gli Stati Uniti erano appena usciti dalla seconda fase del cosiddetto terrore rosso (*Red Scare*), 1947-1957. Assumendo che sia stata fatta in buona fede, la traduzione *qualunquista-socialist* può forse essere considerata come un caso estremo di ciò che Vinay e D'Albernet hanno definito adattamento. Secondo questi studiosi l'adattamento in traduzione deve essere usato solo in quei casi in cui il tipo di situazione descritta nel testo originale è sconosciuta nella cultura del linguaggio ricevente. In questi casi i traduttori devono creare una nuova situazione che possa essere considerata equivalente, e parlano quindi di equivalenza situazionale. L'adattamento può essere considerato il limite estremo della traduzione, una pratica quanto meno controversa, in quanto si distacca nettamente dal testo e concede un ampio spazio all'arbitrio del traduttore.

La spiegazione qui proposta non appare del tutto convincente. Anche volendo concedere all'ignoto sottotitolatore il beneficio del dubbio, nella scena in esame ci sono altri e ben più chiari «errori» da prendere in considerazione. Per esempio, al termine dell'intervista il regista dice al giornalista: «Tanto lei non esiste. Il capitale non considera esistente la manodopera se non quando serve alla produzione». La versione del 2004 recita: «You don't exist anyway. Capital acknowledges the existence of labor only insofar as it serves the production». Nei sottotitoli degli anni '80 la traduzione è: «Anyway, you don't exist. Workers don't exist for the capital, unless they help production». La versione del 1963 invece è: «You don't exist anyhow. The producer regards you as existing only if you serve the production». È facile notare come un ter-

mine di chiara derivazione marxista, capitale, è stato sostituito in quest'ultima edizione con un più neutro *producer*, creando fra l'altro una fastidiosa ripetizione con *production*, presente nella stessa frase. Di nuovo si tratta di un caso in cui la traduzione tende a nascondere gli aspetti ideologici del discorso. Una coincidenza?

Per avere la certezza di una volontà censoria da parte del traduttore/sottotitolatore bisogna tornare all'inizio del dialogo quando il giornalista chiede al regista: «Che ne pensa della morte?», e il regista risponde: «Come marxista è un fatto che non prendo in considerazione». La traduzione del 2004 è: «As a Marxist, I don't give it any thought»; quella degli anni '80 recita: «As a Marxist, that's something I don't take into consideration»; in quella del 1963 invece si legge: «It is a fact to which I never gave a thought». Il termine «marxista» semplicemente scompare nella traduzione del 1963. In questo caso non è possibile ingannarsi: il sottotitolatore, animato da un chiaro intento censorio, ha deliberatamente modificato il testo, eliminando ogni riferimento al marxismo, così come ha travisato completamente le intenzioni di Pasolini usando *socialist* al posto di «qualunquista». Il poeta e regista, che si è sempre definito comunista, non avrebbe mai approvato l'uso del termine *socialist* come un insulto, o come la caratterizzazione del «mostro» che è l'uomo medio. Questa traduzione va al di là di ogni equivalenza situazionale, diventa un chiaro esempio di censura ideologica. Ma per quale motivo? Ammesso che la versione «incriminata» dei sottotitoli fosse stata realizzata specificamente per il New York Film Festival, perché censurare un film che sarebbe stato visionato solo da addetti ai lavori nel corso del festival e che non sarebbe mai stato distribuito nelle sale cinematografiche americane? Si è trattato di un intervento di autocensura preventiva allo scopo di evitare polemiche? Di un intervento censorio esterno? Questo non potrà probabilmente mai essere accertato a causa della mancanza di dati e di documenti in proposito. Quel che è certo è che il sottotitolatore ha voluto, per motivi che possiamo soltanto congetturare, «addomesticare» la portata politica di un film ritenuto «deviante» dall'ideologia imperante nella cultura di destinazione; così facendo ha messo in piena evidenza la strategia imperialistica che è sottostante alla pratica di più o meno ogni traduzione.

La censura è spesso stupida. Pasolini certo si riteneva marxista ma un marxista «eretico», tutt'altro che allineato con il dogmatismo del materialismo storico. Il traduttore del 1963 non ha colto l'ironia di Pasolini, che dice – come marxista – di non prendere in considerazione l'idea della morte. È vero il contrario: la morte è un elemento centrale della poetica di Pasolini, anche nel cinema. Non solo Stracci ne *La ricotta*, ma anche Accattone, protagonista del film omonimo, e Ettore in *Mamma Roma* muoiono alla fine del film, in ossequio a quella visione pasoliniana che vede la morte come necessario completamento della vicenda esistenziale, che compie una specie di 'montaggio' che fissa, una volta per sempre, i momenti significativi di una vita (Pasolini 1999, pp. 1560-1561). Come ha notato Viano, *La ricotta* diventa quindi una critica a uno dei punti deboli del pensiero marxista, il rifiuto di riconoscere la morte come

soggetto di riflessione teorica (Viano 1993, p. 105). Eliminando il riferimento, il sottotitolatore ha eliminato una critica che Pasolini rivolgeva all'ortodossia marxista. La sottotitolatura de *La ricotta* (1963) può dunque essere considerata un esempio estremo dei rischi inerenti all'idea di traduzione espressa da Eugene Nida, secondo il quale la traduzione dovrebbe essere centrata su una equivalenza dinamica piuttosto che formale (Venuti 2004, p. 156). Questo tipo di equivalenza pragmatica può facilmente nascondere un intento politico o, come in questo caso, un tentativo per quanto goffo di censura.

Se la traduzione, in quanto strategia imperialistica, tende a normalizzare il testo rendendolo di fatto omogeneo alla cultura ricevente, esiste anche un modo di tradurre rispettando l'alterità del testo, mantenendo la sua parziale irriducibilità al contesto culturale ricevente anziché adattarlo in tutto e per tutto. Se tradurre è sempre una pratica ideologica, è però anche una pratica utopica, come ha scritto Lawrence Venuti, che anticipa la creazione di una comunità interlinguistica intorno a un'opera (Venuti 2004, p. 485). Per fare questo il traduttore dovrebbe evitare di normalizzare il testo straniero, lasciandogli la sua alterità, la sua parziale irriducibilità al contesto. In fondo l'opera di Pasolini mostra uno dei più chiari esempi di quello che Edward Said ha definito il ruolo dell'intellettuale, cioè quello di sfidare e sconfiggere sia il silenzio sia la quieta normalizzazione imposti dal potere (Bermann, Wood 2005, p. 24). Mantenere gli aspetti potenzialmente controversi del pensiero pasoliniano, come si è fatto con i sottotitoli de *La ricotta* a partire dal 2004, è un modo per rispettare la volontà di un autore che per tutta la vita ha combattuto contro ogni forma di omologazione.

Tavola riepilogativa

VERSIONE ORIGINALE	TRADUZIONE 1963 (?)	TRADUZIONE FINE ANNI '80	TRADUZIONE 2004
mostro	monster	monster	monster
delinquente	criminal	criminal	criminal
conformista	conformist	conformist	conformist
colonialista	colonialist	colonialist	colonialist
razzista	nationalist	racist	racist
schiavista	slave dealer	slaver	slave trader
qualunquista	socialist	waverer	a mediocrity

La zattera della Medusa: metafore del potere da Leonardo Sciascia a Roberto Andò

Irene Lottini

University of Iowa

DOI: <https://dx.doi.org/10.7359/990-2022-lott>

1. «LE CONFESIONI» E «TODO MODO»

Il film *Le confessioni* di Roberto Andò (2016) mette in scena le trame e i giochi del potere raccontando il dietro le quinte di una insolita riunione dei ministri dell'economia del G8. Insolita, innanzitutto, perché il summit ha aperto le porte a tre ospiti d'eccezione: la rock star Michael Wintz, qui presente in qualità di portavoce di un'attiva organizzazione non governativa, la scrittrice per bambini Claire Seth, paladina della lotta al debito estero dei paesi più poveri, e il monaco certosino Roberto Salus, un uomo votato al ritiro, al silenzio e alla contemplazione nel pieno rispetto della regola dell'ordine religioso a cui appartiene. Se la presenza dei tre estranei costituisce già un primo fattore di destabilizzazione, a sconvolgere profondamente la riunione è un evento tragico: l'improvvisa morte del direttore del Fondo Monetario Internazionale Daniel Roché che si suicida durante la notte, subito dopo aver invitato il monaco ad accogliere la sua confessione. Si pone dunque la questione della possibilità che Salus sia venuto a conoscenza della manovra economica che i ministri intendono varare; una misura drastica che, come si svelerà in seguito, può ulteriormente aggravare le condizioni economiche dei paesi più poveri. Il mistero legato a questa manovra domina l'intero film e viene enfatizzato da una particolare scelta di montaggio, quella di raccontare la conversazione tra Roché e Salus attraverso un lungo e frammentato *flashback* che si conclude solo nel finale.

Questo carattere di *noir* sospeso, strettamente connesso al mondo del potere e della cronaca contemporanea richiama i gialli 'senza soluzione' di Leonardo Sciascia (Sciascia 1989, p. 1196), autore particolarmente caro ad Andò

e punto di riferimento fondamentale nella formazione artistica del regista¹. In particolare, *Le confessioni* rimanda al romanzo *Todo modo*, pubblicato nel 1974 e portato sullo schermo da Elio Petri due anni dopo; un racconto incentrato sugli omicidi di cui sono vittima alcuni notabili del partito di governo riunitisi per gli esercizi spirituali in un eremo-albergo gestito dal potente Don Gaetano². In una intervista pubblicata in appendice al volume *Le confessioni* curato da Marco Olivieri ed edito da Skira, il co-sceneggiatore Angelo Pasquini cita *Todo modo* tra le proprie fonti di ispirazione richiamando il «cortocircuito tra religione, politica e morte violenta» che accomuna il film di Andò al romanzo di Sciascia³. Questo «cortocircuito» assume, però, nelle *Confessioni*, una nuova e ben distinta declinazione, tutta giocata sulla contrapposizione tra le ragioni di chi vuole gestire le sorti del mondo e la sfida di chi, da anni, quel mondo non lo frequenta più.

La rielaborazione dei motivi centrali di *Todo modo* si accompagna al recupero di un elemento portante del romanzo di Sciascia: il gioco di rimandi e citazioni⁴ che ritroviamo nel film di Andò a partire già dalla scelta del titolo. Se *Todo modo* allude agli esercizi spirituali di Ignacio de Loyola («todo modo para buscar la voluntad divina»), *Le confessioni* rimanda ad Agostino d'Ipbona. Ricordato due volte da Salus durante la conversazione con Roché («le temps n'existe pas [...] quelqu'un a dit que c'est seulement une variable de l'âme»; «Pour saint Augustin, la confession était un cri de l'âme», Andò,

¹ Nelle pagine *Roberto Andò si racconta* incluse nel volume di Olivieri 2017, il regista ricorda così l'incontro con Leonardo Sciascia: «L'altra grande tappa nella mia formazione è la conoscenza di Leonardo Sciascia, che potrei definire il mio maestro, del quale ricordo l'affettuosa naturalezza con la quale parlava di letteratura. Per un periodo lo incontravo quasi ogni giorno, nel primo pomeriggio, nella sua casa di Villa Sperlinga, e parlavamo di libri, spesso mi regalava quelli che voleva che leggessi. È stato lui a chiedermi se scrivevo e a spingermi a mostrargli le mie prime prove. È stato lui a farmi collaborare con il 'Giornale di Sicilia', 'Il Globo' (di cui Sciascia era titolare della critica cinematografica, io ero il suo vice), 'Reporter' e il settimanale 'Fine Secolo', diretto da Adriano Sofri. La nostra frequentazione è continuata quando divenne deputato per il Partito Radicale, a Roma. Lì la nostra amicizia si intensificò, sino ai suoi ultimi giorni» (p. 144).

² Molti hanno rilevato la vicinanza tra il film di Andò e il romanzo di Sciascia. A titolo di esempio possiamo citare quanto scrive Paolo Mereghetti: «Non si può non pensare a *Todo modo* e più in generale alle atmosfere sciasciane, con i loro nomi tronchi, i loro gialli senza soluzione, i loro legami con la politica, la storia, la cronaca» (Mereghetti 2016); a cui fa eco Alessandra Levantesi: «Il testo che per certi aspetti il nuovo film di Roberto Andò rievoca più da vicino è *Todo modo* di Sciascia» (Levantesi 2016). Si veda inoltre il paragrafo «L'equivoco *Todo modo*» che Marco Olivieri ha dedicato ai «punti in comune» e alle «sostanziali differenze che legano *Todo modo*, romanzo e film, e *Le confessioni*» (Olivieri 2017, pp. 123-124).

³ Cfr. l'intervista a Pasquini in Andò, Pasquini 2016, p. 145.

⁴ Uno dei primi ad apprezzare il carattere marcatamente intertestuale di *Todo modo* è stato Italo Calvino che, in una lettera a Sciascia del 5 ottobre 1974, scrive: «ho seguito con attenzione e divertimento la rete di citazioni letterarie e filosofiche [...] che qui più ancora che nel *Contesto* mi sembra racchiuda le chiavi decisive» (Calvino 2000, p. 1253).

Pasquini 2016, pp. 32, 47)⁵, il testo agostiniano è rievocato principalmente per il suo essere un racconto dell'interiorità; il tentativo, riproposto nel film, di far emergere il nascosto. Il termine 'confessioni' del titolo contiene anche un riferimento a *I Confess* di Alfred Hitchcock (1953), menzionato nella sceneggiatura di Andò e Pasquini per la somiglianza di alcuni elementi del plot quali il delitto, il prete e il segreto della confessione⁶. Ulteriori citazioni e allusioni si rinnovano, poi, nei dialoghi dei personaggi e nella messa in scena delle loro azioni. Ed è proprio l'analisi di questo incastro di rimandi espliciti e impliciti che rivela come Sciascia abbia offerto ad Andò modelli per la rappresentazione dei luoghi, degli strumenti e delle figure di esercizio del potere. Una lettura comparata di *Todo modo* e delle *Confessioni* dovrà quindi concentrarsi non tanto sui più o meno evidenti punti di contatto della trama delle due opere, quanto su quelle suggestioni che, dal romanzo di Sciascia, rivivono nel film di Andò e diventano chiavi di interpretazione del testo.

2. PAESAGGI DI UN QUADRO METAFISICO

In un saggio dedicato a *Todo modo* Giuseppe Traina ha notato come «la rappresentazione degli spazi» ricopra un ruolo fondamentale nel romanzo «sia dal punto di vista simbolico che da quello dell'intreccio». L'eremo-albergo di Zafer «assume simbolicamente l'aspetto di un universo concentrazionario, ma è anche il luogo dove gli spazi stessi [...] rendono possibili» gli eventi narrati (Traina 2009, p. 147). Altrettanto potremmo dire del film di Andò che, dal testo di Sciascia, riprende l'ambientazione della vicenda in un albergo isolato dall'atmosfera claustrale. In *Todo modo* l'arrivo del pittore-io-narrante all'eremo è così descritto:

Feci la breve manovra per entrare nella stradetta asfaltata [...] e mi avventai alla salita. Querce da sughero e castagni facevano galleria [...]. E improvvisamente un vastissimo spiazzo anch'esso asfaltato, un lato chiuso da un casermone di cemento orridamente bucato da finestre strette e oblunghe [...]. Un albergo, con tutta probabilità. (Sciascia 1974, p. 5)

Il passaggio restituisce l'immagine di un edificio di stampo razionalista, quale è l'albergo che ha ispirato il romanzo: l'Emmaus di Zafferana Etnea, a pochi

⁵ Le citazioni sono tratte dalla sceneggiatura pubblicata nel volume *Le confessioni* (Andò, Pasquini 2016, pp. 7-85) e sono riprodotte nella lingua parlata nella versione originale del film.

⁶ Il film di Hitchcock è citato in una conversazione tra il ministro americano e una 'donna misteriosa' con cui il ministro comunica attraverso lo schermo del computer. «DONNA MISTERIOSA: I think Hitchcock made a movie about a priest accused of murder. Do you remember the title?» / MINISTRO AMERICANO: *I Confess*. / DONNA MISTERIOSA: Exactly. / MINISTRO AMERICANO: Was the priest innocent or guilty?» (Andò, Pasquini 2016, pp. 35-36).

chilometri da Catania, una struttura ricettiva salesiana in cui Sciascia si era recato per le prime edizioni del premio letterario ‘Vitaliano Brancati’⁷.

È su un analogo impianto geometrico razionale che Andò si è concentrato nel girare *Le confessioni* presso il Grand Hotel di Heiligendamm, in Germania, un albergo di lusso sul Mar Baltico, già sede, nel 2007, del 33° summit dei ministri del G8. La carrellata aerea che segue l’arrivo di Salus all’hotel rivela la monumentalità, il solido impianto classico e l’ordinata organizzazione spaziale e volumetrica che caratterizzano il complesso architettonico. In questa inquadratura il protagonismo degli edifici e il contrasto tra il bianco del cemento e il verde del prato fanno pensare agli elementi figurativi, alla logica compositiva e ai modelli luministico-cromatici dei dipinti metafisici di Giorgio De Chirico, primi tra tutti quelli dedicati alle Piazze d’Italia. In effetti, gli esterni del film riproducono quell’atmosfera di silenzio, attesa e sospensione temporale che caratterizza le opere di De Chirico; una fissità che trasforma in statue o manichini anche le figure umane⁸. Un aspetto statico di automa hanno gli otto ministri dell’economia alla loro entrata in scena. Li scopriamo immobili a prendere il sole, seduti in poltrone di vimini e scrutati dall’alto da Daniel Roché. Viene in mente un passaggio di *Todo modo*; è il momento in cui il pittore-narratore, descrivendo l’arrivo degli ospiti all’hotel-eremo di Zafer, sofferma la propria attenzione su una platea di sedie a sdraio.

Me ne uscii sullo spiazzale, dove avevano messo tante sedie a sdraio: tutte vuote, ma afflosciate e improntate dai corpi che avevano accolto [...], davano [...] l’impressione di un *quadro metafisico*. Entrai a completare il quadro: a chi si fosse affacciato da una *finestra alta dell’albergo*, sarei sembrato un *manichino*, abbandonato su una sedia (Sciascia 1974, p. 10; corsivo mio).

⁷ Nella *Sicilia come metafora* Sciascia ricorda: «Nella località di Zafferana Etnea, a pochi chilometri da Catania, sorge un albergo Emmaus, un po’ fuori dal paese, gestito dai salesiani. Ci si andava, qualche anno fa, alla fine dell’estate per assegnare il premio ‘Vitaliano Brancati’, ed è per questo che io mi ci sono trovato. Vi ho trascorso un piacevole periodo e ho potuto assistere a una serie di esercizi spirituali ai quali si dedicavano gli ex allievi dei salesiani. Singolari allievi, devo dire: quasi tutti notabili della Democrazia Cristiana, e li vedevo ogni sera intenti a recitare il rosario passeggiando avanti e indietro sul piazzale antistante all’albergo. È stato questo spettacolo di ogni sera che mi ha suggerito l’invenzione di *Todo modo*» (Sciascia, *La Sicilia* 1979, p. 67).

⁸ Gianni Canova fa riferimento alle atmosfere di De Chirico nel contrapporre gli esterni e gli interni del film: «sul piano stilistico ho trovato interessante che Andò utilizzi due diversi registri per rappresentare ciò che accade dentro l’hotel e ciò che accade fuori: fuori immagini e luci metafisiche alla De Chirico, dentro immagini e luci espressioniste alla Caravaggio [...]. Fuori niente ombre, dentro solo ombre. Fuori staticità (l’immagine iniziale dall’alto sui politici che prendono il sole immobili, ognuno come paralizzato nella propria poltrona/utero di vimini), dentro perlustrazioni e movimenti di macchina» (Canova, Salvemini 2016). E ancora, analizzando la fotografia di Maurizio Calvesi, Canova scrive: «Fuori tutto è immobile. Sospeso. Bloccato. Come in una piazza di De Chirico. Come in un quadro di De Pisis, a cui Calvesi – per sua diretta ammissione – si è ispirato» (Canova 2016).

Nonostante la diversa situazione narrativa, le immagini del film sembrano costituire un corrispettivo cinematografico delle parole del romanzo. Se la soggettiva rimanda alla dimensione prospettica dell'ipotetico osservatore menzionato nel testo, la composizione spaziale e l'impianto cromatico dell'inquadratura rivelano la ricerca di un «effetto quadro»⁹ che rievoca il dipinto metafisico di sedie con manichino richiamato in *Todo modo* e traspone sullo schermo la visualità delle opere di Sciascia¹⁰.

Questa ricerca di pittoricità caratterizza, in modo più o meno marcato, tutto il film di Andò e rende gli ambienti un correlativo estetico degli stati d'animo dei personaggi. I lunghi corridoi dell'albergo, scanditi dalle linee verticali degli elementi architettonici, diventano funzionali all'atmosfera di mistero e inquietudine che incombe su tutti gli ospiti. Particolarmente spettacolari risultano, a tal proposito, il movimento di macchina che accompagna Salus verso la camera di Roché e quello inverso che, al termine della confessione, segue l'allontanamento del monaco dalla stanza. In queste inquadrature la scansione compositiva determinata dalle cornici di porte e finestre e i relativi effetti di luce e ombra restituiscono l'immagine di un luogo in cui esterno e interno si confondono, uno spazio labirintico che ricorda un altro dipinto di De Chirico: *Le voyage émouvant (The Anxious Journey)* del 1913. Il senso di disorientamento e inquietudine che si accompagna, in De Chirico, alla molteplicità delle fughe prospettiche rivive, nelle inquadrature di Andò, in virtù della pluralità dei punti focali dell'immagine.

In questo gioco di corrispondenze l'impianto architettonico razionalista dell'hotel acquista inoltre una ulteriore valenza: appare come la proiezione di quel rigore morale di cui Salus si fa portavoce¹¹. Ecco quindi che l'arredo minimalista di alcuni ambienti e il bianco delle pareti sembrano essere una rifrazione della semplicità del saio. Nell'immagine che ritrae il monaco nella propria camera ritroviamo un nuovo «effetto quadro». Se l'economia cromatica può rimandare alla pittura di Filippo De Pisis o di Giorgio Morandi, la logica compositiva rispecchia il nitido impianto spaziale degli interni metafisici di Carlo Carrà o la rigorosa scatola prospettica delle stanze di Fabrizio Clerici.

⁹ Antonio Costa ha definito l'«effetto dipinto», nella più specifica accezione di «effetto quadro», quell'insieme di procedimenti in virtù dei quali lo spettatore ha l'impressione di trovarsi di fronte a una pittura, più che a un piano cinematografico: «l'inquadratura evoca una pittura, o perché la cita esplicitamente, o perché ne riproduce determinati effetti luministici, cromatici o di organizzazione spaziale, o perché ne imita la staticità, la sospensione temporale, la selettività cromatica, o perché si iscrive nella logica compositiva o iconografica d'uno stesso genere» (Costa 1991, p. 157).

¹⁰ Molti hanno investigato lo stretto binomio tra la scrittura di Sciascia e le arti figurative. Cfr., in particolare, O'Neill 1989, pp. 215-228; Jackson 2004, pp. 183-227; Traina 2009, pp. 139-50; Spalanca 2012; e Rizzarelli 2013.

¹¹ Come afferma Andò in una intervista, il Grand Hotel di Heiligendamm è «un rifugio di lusso, segreto e privato, che permette di ritrovare una intimità e anche, nella sua architettura razionalista, di essere un paesaggio morale» (Gironi 2016).

3. DA FABRIZIO CLERICI A BLAISE PASCAL

Questo riferimento all'opera di Clerici ci riconduce nuovamente a Leonardo Sciascia. A Clerici Sciascia è legato da un rapporto di stima, amicizia e collaborazione¹². Nel 1973 gli dedica un saggio, *Clerici e l'occhio di Redon*, pubblicato nel catalogo della personale dell'artista presso la galleria La Tavolozza di Palermo. Lo scritto è fortemente connesso alla genesi di *Todo modo*, tanto che in Clerici è stato riconosciuto uno dei possibili modelli di riferimento nascosti dietro l'anonimo narratore del romanzo¹³. Clerici è un artista caro anche ad Andò. Lo dimostra l'allestimento di *Die Zauberflöte* (*Il flauto magico*) di Wolfgang Amadeus Mozart che il regista ha curato per il Teatro Massimo di Palermo. Nell'intento di ricreare l'atmosfera dell'Egitto immaginario che fa da sfondo alle vicende dell'opera mozartiana, Andò cita quelle figure della mitologia egizia che costituiscono un motivo iconografico ricorrente nella pittura di Clerici: il dio-falco Horus e le sfingi di ariete che abitano il vuoto delle stanze.

Le stanze di Clerici, nella lettura proposta da Sciascia nel saggio sopra ricordato, presentano un fondamento compositivo che ritroviamo nel romanzo *Todo modo* e che, per alcuni aspetti, confluisce nel film di Andò. Secondo Sciascia, nelle opere di Clerici «avviene come uno sdoppiamento e una metamorfosi»: da un lato c'è un «occhio-punto di vista [...] che irraggia e che raccoglie le più minuziose e ossessionanti prospettive», dall'altro un «occhio-pipistrello», l'occhio di Odilon Redon, che a volte si mimetizza e altre volte «si accende come carbonchio, sprigionando un dritto raggio di morte, che va ad esplodere e ad accecare un altro occhio» (Sciascia 1988, p. 242). Si manifesta cioè, nei dipinti realizzati da Clerici a partire dai primi anni settanta, un duello tra due antagonisti racchiuso da una ben definita scatola prospettica. È quanto avviene, appunto, in *Todo modo*: un confronto-scontro dialettico, fino alla morte di uno dei due protagonisti, tra il pittore-narratore e Don Gaetano all'interno delle pareti dell'eremo-albergo. Ed è una struttura che si rinnova nelle *Confessioni*. Nelle stanze dell'hotel Salus si comporta come l'«occhio-pipistrello di Redon»: è un disturbatore capace di mimetizzarsi – ricordiamo la corrispondenza tra il saio e il bianco delle pareti – e, al tempo stesso, di neutralizzare le forze che gli si contrappongono.

¹² Sciascia cita Clerici già nel 1959, in uno scritto dedicato al paese Sambuca di Sicilia (Traina 2009, p. 146). Nel 1971 Clerici realizza l'incisione per la copertina degli *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel* e, sette anni dopo, quella per la copertina dell'*Affaire Moro*. Ed è durante una visita a Clerici nell'estate del 1973 che Sciascia scopre, in una cappella adiacente l'eremo senese di Barattoli, una copia della *Tentazione di S. Antonio* di Rutilio Manetti, quadro centrale in *Todo modo*.

¹³ Traina afferma che «la lettura di questo scritto ci immerge con solare evidenza nell'officina di *Todo modo*» (Traina 2009, p. 147). Nel tentativo di dare un nome all'anonimo pittore-narratore del romanzo, lo studioso riconosce in Renato Guttuso e Fabrizio Clerici i due più probabili indiziati (Traina 2009, p. 146). Cfr. inoltre Rizzarelli 2013, p. 28.

Il motivo dell'occhio e dello sguardo, particolarmente insistito in *Todo modo* quale evoluzione della riflessione di Sciascia sull'arte di Clerici, non è affatto secondario nell'azione di Salus. Una serie di immagini ci presenta il monaco costantemente osservato: ora è scrutato da Claire attraverso il buco della serratura, ora è rivisto su vari schermi dagli organizzatori del summit o dai ministri, ora è spiato attraverso uno specchio bidirezionale. A questi sguardi di Salus contrappone la propria abilità di vedere oltre i limiti delle apparenze, come avviene nella scena del 'falso specchio'. Avvicinato da Caterina, una delle persone che si occupano dell'organizzazione del summit, intenzionata a scoprire se Salus conosca o meno i termini della manovra economica che si intende varare, il monaco si congeda con un saluto ai collaboratori dei ministri nascosti dall'altra parte della parete. Il gioco di semi-soggettive, riflessi e scavalcamenti di campo qui riproposto restituisce un senso di destabilizzazione che ben riassume il fondamento dell'azione di disturbo compiuta da Salus e che dimostra come l'operato del monaco si concretizzi nella capacità di spiazzare il potere usando gli stessi strumenti del potere.

In questa scena l'azione di contrasto di Salus è enfatizzata dal richiamo a un pensiero di Blaise Pascal che Caterina cita, mutuandolo da uno dei libri del monaco: «il servo non sa ciò che fa il padrone, perché il padrone gli dice soltanto l'azione e non lo scopo [...] Per questo egli vi si assoggetta e spesso pecca contro il fine. Ma Gesù Cristo ci ha detto il fine. E voi distruggete questo fine» (Andò, Pasquini 2016, p. 55)¹⁴. Possiamo rintracciare qui un nuovo riferimento a Sciascia. Tra le citazioni e le allusioni a Pascal che lo scrittore dissemina nelle proprie opere¹⁵ – non dimentichiamo che in *Todo modo* le *Pensées* sono al centro di un serrato dialogo tra Don Gaetano e il pittore-narratore¹⁶ – ritroviamo anche il pensiero richiamato nel film. Sciascia lo pone in epigrafe al racconto-inchiesta *Dalle parti degli infedeli* (1979)¹⁷ che ripercorre la vicenda di monsignor Angelo Ficarra, vescovo della Diocesi di Patti, rimosso dal proprio ufficio perché colpevole di non aver offerto appoggio alla campagna elettorale della Democrazia Cristiana. Trascrivendo e commentando il carteggio tra Ficarra e la Sacra Congregazione Concistoriale, Sciascia restitui-

¹⁴ È la traduzione di Gennaro Auletta del pensiero n. 729, nell'edizione curata da Michel Le Guern e pubblicata da Gallimard (n. 897 nell'edizione di Léon Brunschvicg): «Le serviteur ne sait que ce que le maître fait. Car le maître lui dit seulement l'action et non la fin. Et c'est pourquoi il s'y assujettit servilement et pêche souvent contre la fin. Mais Jésus-Christ nous a dit la fin. Et vous détruisez cette fin» (Pascal 2000, p. 865). Cfr. inoltre Pascal 1994, p. 456.

¹⁵ Per un'analisi della presenza di Pascal nell'opera di Sciascia cfr. Morrison 2009, pp. 67-84.

¹⁶ Cfr. Sciascia 1974, pp. 104-107. Su queste pagine del romanzo si veda O'Neill 1989, pp. 221-222 e, soprattutto, Ambroise 1996, pp. 113-115.

¹⁷ Cfr. Sciascia, *Dalle parti* 1979, p. 9. Sciascia cita il pensiero nella traduzione italiana di Paolo Serini pubblicata da Einaudi nel 1962. In questa edizione il pensiero ha il numero 909. Cfr. Pascal 1962, p. 432.

sce il ritratto di un «prete ‘buono’»¹⁸ che crede «nel Dio della verità, nel Dio della giustizia» (Sciascia, *Dalle parti* 1979, p. 38), un «vescovo che fa soltanto il vescovo» (p. 151) e viene punito per la sua «indifferenza al potere politico» e per la sua «diffidenza o avversione a contaminarsene» (p. 42). Assediato per anni da false lusinghe e subdoli suggerimenti volti a indurlo ad ammettere la propria inadeguatezza, Ficarra si rivela vittima di una persecuzione che, scrive Sciascia, riporta «alle radici del processo inquisitoriale – o stalinista»¹⁹. Tenace nella «volontà di controbattere [...] le accuse e di restare a reggere la diocesi» (Sciascia, *Dalle parti* 1979, p. 30), il vescovo emerge come emblema di resistenza, «portator[e] di una protesta nei confronti del potere»²⁰. Nell'introdurre la vicenda di Ficarra il pensiero di Pascal posto in epigrafe diventa così una critica a coloro che, pur conoscendo gli insegnamenti di Cristo, li disattendono e perseguono un'azione di sopraffazione²¹. È una lettura di Pascal che Sciascia ha già proposto nell'opera teatrale *Recitazione della controversia liparitana dedicata ad A.D.* (1969). Rievocando un conflitto tra Stato e Chiesa nella Sicilia di inizio Settecento, il dramma affronta il tema dell'esercizio e dell'abuso di potere in una riflessione di carattere transtorico, come conferma la dedica ad Alexander Dubcek²². Anche in questo testo Pascal compare in epigrafe e inaugura un significativo gioco di riferimenti. La citazione riporta la frase conclusiva («Ecco perché Gesù Cristo dette loro questo precetto: *Vos autem non sic*», Sciascia 1987, p. 891) di un pensiero che, nella sua interezza, contrappone la tendenziale degenerazione tirannica del papato all'allusione a un passo del vangelo di Luca in cui Cristo esorta i fedeli all'umiltà²³. Non diversamente dal

¹⁸ Nella nota che chiude il testo, Sciascia precisa: «l'aver per tanti anni e in tanti libri inseguito i preti 'cattivi' inevitabilmente mi ha portato ad imbartermi in un prete 'buono'» (Sciascia, *Dalle parti* 1979, pp. 77-78).

¹⁹ Queste le parole di Sciascia: «Siamo alle radici del processo inquisitoriale – o stalinista. Bisogna, anche se innocenti, rendersi alla colpa: e per il fatto che alla colpa, come esempio di colpevolezza, si è stati scelti. Meditare *coram Domino*, sotto l'occhio di Dio – o del Partito – sulle proprie responsabilità: che arrivano all'accettazione e confessione della colpa, anche se colpevoli non si è» (Sciascia, *Dalle parti* 1979, p. 29).

²⁰ Giuliana Benvenuti equipara Diego La Matina, Ettore Majorana, Aldo Moro e Angelo Ficarra quali «portatori di una protesta nei confronti del potere» (Benvenuti 2013, p. 46).

²¹ Su questa lettura di Pascal come «a figure of resistance», «opponent of ideological oppression», cfr. Morrison 2014, pp. 80-84.

²² Il significato della dedica a Dubcek è stato ampiamente discusso. Cfr. principalmente Mauro 1974, pp. 97-98; Ambroise 1974, pp. 128-131; Ambroise 1998, p. 42; Monforte 2001, pp. 162-163.

²³ È il pensiero n. 487 nell'edizione Le Guern (n. 872 nell'edizione Brunschvicg): «Le Pape est premier. Quel autre est connu de tous, quel autre est reconnu de tous, ayant pouvoir d'insinuer dans tout le corps, parce qu'il tient la maîtresse branche, qui s'insinue partout? Qu'il était aisé de faire dégénérer cela en tyrannie! C'est pourquoi Jésus-Christ leur a posé ce précepte: *Vos autem non sic*» (Pascal 2000, p. 756). Nell'edizione italiana curata da Serini il pensiero ha il numero 877 (cfr. Pascal 1962, p. 422). Il precetto *vos autem non sic* richiama Luca 22.24-27: *Facta est autem et conténtio inter eos, quis eórum viderétur esse maior. Dixit autem eis: «Reges géntium dominántur eórum; et, qui potestátem habent super eos, benéfici vocántur. Vos autem non sic, sed qui maior est in vobis, fiat sicut minor; et, qui praecessor est, sicut mini-*

Pascal della *Recitazione* e di *Dalle parti degli infedeli*, quello citato da Salus – e re-citato da Caterina – è il Pascal che legge la parola di Cristo come ricerca della giustizia e resistenza all’oppressione. In questo insegnamento il monaco trova il fondamento della propria azione di contrasto. Braccato dai ministri e dai loro collaboratori, Salus non cede alle intimidazioni e si mantiene fermo nel suo silenzio; un silenzio che Paul Kiš, l’amico/amante di Roché, definirà, citando un verso del poeta greco Ghiannis Ritsos, come «l’ultima forma di libertà» (Andò, Pasquini 2016, p. 68). Alla ferocia di un mondo gestito dal dogma della stabilità dei mercati finanziari il monaco oppone la concezione di un cristianesimo che si mette al servizio dell’umanità; alla logica dell’appropriazione controbatte con la consapevolezza di non possedere neppure la propria vita: «ma vie ne m’appartient pas», dice a Roché (Andò, Pasquini 2016, p. 57). Non curante dell’ortodossia – «l’ortodossia mi è del tutto indifferente», dichiara parlando con Caterina –, risponde alla prepotenza con un richiamo alla pietà: «Io sto dalla parte della pietà. È l’unico fronte per cui valga la pena combattere» (Andò, Pasquini 2016, p. 53).

4. IL POTERE «EN PEINTURE»²⁴

La battaglia di Salus giunge al culmine quando questi, forte di un passato da matematico, usa una equazione ‘vuota’ mostratagli da Roché per confondere i ministri. La formula, che non corrisponde a nulla, è l’emblema di un potere economico fondato sulle bolle finanziarie e sui giochi illusionistici di chi specula sull’incertezza; un potere che, come rileva Kiš, accetta «l’incontrollabilità del sistema» come «dato di fatto» (Andò, Pasquini 2016, p. 66) e che, come ammette lo stesso Roché, si avvale di «une donnée qui est intangible depuis la nuit des temps: le fait qui le monde est injuste» (Andò, Pasquini 2016, p. 49). È questa la posizione che Salus mette in discussione. Parlando con Kiš, il monaco chiama in causa il noto concetto di «distruzione creativa», quel processo che Joseph Schumpeter nel testo *Capitalism, Socialism, and Democracy* (1942) ha individuato come «the essential fact about capitalism»²⁵. Quando l’economista, nel tentativo di spiegare il significato dell’espressione, utilizza il

strátor. Nam quis maior est: qui recumbit an qui ministrat? nonne qui recumbit? Ego autem in medio vestrum sum, sicut qui ministrat» (Nuovo testamento interlineare 2014, p. 719).

²⁴ Richiamando la celebre frase «Je vous dois la vérité en peinture» usata da Paul Cézanne in una lettera a Émile Mâle dell’ottobre 1905, Tom O’Neill dedica a *Todo modo* un saggio intitolato *Sciascia’s «Todo modo»*. *La vérité en peinture* in cui afferma: «Sciascia’s text too [...] would also seem concerned with a representation of truth through painting. The novel is literally studded with references to painters and paintings and these [...] would seem to increase in denseness as the novel approaches its climax» (O’Neill 1989, pp. 225-226).

²⁵ Schumpeter definisce il processo di «Creative Destruction» come il processo di «industrial mutation [...] that incessantly revolutionizes the economic structure from within, incessantly destroying the old one, incessantly creating a new one» (Schumpeter 1942, p. 83).

paragone delle «foreste che si rigenerano attraverso gli incendi», Salus incalza con uno spiazzante «e chi appicca il fuoco?». Analogamente, alla posizione di Kiš secondo la quale, per garantire lo sviluppo, «bisogna dare uno scossone definitivo, sfoitare l'albero, lasciare fuori qualcuno [...]», il monaco reagisce con un incisivo «Chi?» (Andò, Pasquini 2016, p. 66).

A tali domande si ricollega il recupero e la rilettura, nel film, di una *ekphrasis* centrale in *Todo modo*. Nel romanzo di Sciascia il colto Don Gaetano ricorre a una particolare citazione figurativa per definire la Chiesa Cattolica:

- Nella forma più diretta, più semplice, mi dica: che cosa è la Chiesa?
- Ecco, un prete buono le risponderebbe che è la comunità convocata da Dio; io, che sono un prete cattivo, le dico: è una zattera, la zattera della *Medusa*, se vuole; ma una zattera.
- Ricordo il quadro di Géricault, ma non ricordo bene che cosa è accaduto su quella zattera [...]. Qualcosa di terribile: probabilmente... Si è salvato qualcuno, su quella zattera?
- Quindici, su centoquarantanove. (Sciascia 1974, pp. 48-49)

Il dipinto *Le Radeau de la Méduse* di Théodore Géricault (1819) serve da richiamo al fatto di cronaca che lo ha ispirato: il naufragio della fregata francese *Méduse* nel luglio 1816 e la terribile esperienza vissuta dalle centoquarantanove persone che avevano cercato di salvarsi occupando una zattera di fortuna. Da molti letto come una rappresentazione simbolica del 'naufragio' della nazione francese in epoca post-napoleonica, il quadro viene citato come metafora della Chiesa, segnata, secondo Don Gaetano, da un analogo destino di disperazione e deriva cannibalica. Nel film di Andò il riferimento al quadro di Géricault acquista un significato ulteriore. *Le Radeau de la Méduse* viene menzionato durante un dialogo in piscina tra il ministro francese, quello russo e il ministro italiano Antonio Vallati, dubbioso sulle decisioni che si stanno prendendo:

MINISTRO FRANCESE: The only ones who've objected are the three of us: me, you and Maréchal [...]. I gave up when I saw the evidence, while you...

ANTONIO VALLATI: I what?

MINISTRO FRANCESE: What were your words? Dignity, patriotism, the Raft of the Medusa... Who gets to decide who should and who shouldn't be saved?²⁶

Torna anche qui un'allusione alla deriva di una determinata pratica di governo e di politica. È un motivo portante del film: il suicidio di Roché denuncia la tendenza autodistruttiva di una società dominata dalla sopraffazione²⁷ e a confermare questa immagine di agonia contribuisce l'utilizzo, nella colonna

²⁶ Il dialogo è citato nella versione desunta dal film, che differisce leggermente da quella pubblicata nel volume *Le confessioni*. Cfr. Andò, Pasquini 2016, p. 41.

²⁷ Nel capitolo *Le confessioni come grido dell'anima* Olivieri scrive: «Il film non racconta solo il suicidio di un uomo potente e la sua confessione fra tormenti e segreti che rimarranno

sonora, dell'ultimo lied della *Winterreise* di Franz Schubert (1827) quale simbolo del «naufragio di una certa idea di Europa»²⁸. Nello scambio di battute tra i ministri, però, la citazione di *Le Radeau de la Méduse* sposta l'attenzione anche su un altro elemento implicito nel quadro: la discriminazione dei non privilegiati, di quanti non avevano trovato posto nelle scialuppe ed erano stati costretti a occupare una zattera, che era stata poi abbandonata dopo pochi chilometri di navigazione. Così la domanda «who gets to decide who should and who shouldn't be saved?» si ricollega agli insinuanti «e chi appicca il fuoco?» e «chi [bisogna lasciare fuori]?» con cui il monaco ha contrastato il discorso di Kiš.

È qui che l'azione di Salus si insinua. È sui dubbi di Vallati e, indirettamente, attraverso Claire, sulle remore della canadese Julienne Maréchal, che il monaco agisce per convincere i due ministri a opporsi alla manovra. Salus sbaraglia chi crede di poter decidere della salvezza altrui con la sua azione di salvezza. Del resto, della 'salvezza' il monaco porta il nome. Secondo un gioco di ammiccamenti onomastici che ritroviamo anche altrove in Andò e che ricorda, ancora una volta, la scrittura di Sciascia, Salus è un nome pregnante: richiama il concetto di *salus publica* o *salus populi*, ovvero salvezza politica e sociale, prima ancora che privata.

Dalle scelte onomastiche alle allusioni letterarie, filosofiche e pittoriche *Le confessioni* si rivela un testo denso di riferimenti che diventano funzionali a una riflessione sulla realtà contemporanea. La pratica dell'intertestualità che caratterizza la scrittura di Sciascia si rinnova in quella di Andò e il recupero, nel film, di particolari immagini e suggestioni informa la messa in scena degli ambienti, delle trame e delle figure di esercizio del potere. La rappresentazione dello scontro dialettico tra coloro che promuovono una politica di oppressione e chi opera nel nome dell'umanità si sviluppa, così, grazie a una «rete di citazioni» che, come scriveva Italo Calvino a proposito di *Todo modo*, «racchiud[e] le chiavi decisive»²⁹ per l'interpretazione del testo.

tali per sempre. *Le confessioni* esplora la tendenza al suicidio di una civiltà governata dalla sopraffazione e dall'annientamento degli ultimi» (Andò, Pasquini 2016, p. 124).

²⁸ Cfr. l'intervista a Roberto Andò nel volume *Le confessioni* (Andò, Pasquini 2016, p. 138). Della *Winterreise* di Schubert Andò ha curato, per il Maggio Musicale Fiorentino, una versione scenica interpretata dal tenore Ian Bostridge e dal pianista Julius Drake.

²⁹ Cfr. sopra, nota 4.

Crossing Borders, Intersecting Loyalties: Italian Americans' Allegiances in World War I

Stefano Luconi

Università degli Studi di Padova

DOI: <https://dx.doi.org/10.7359/990-2022-luco>

1. INTRODUCTION

Scholarship has repeatedly argued that military service and war-related events are effective means for the nationalization of the masses (Macry 1992, p. 340). Against such a backdrop, this essay focuses on people of Italian birth and ancestry in the United States during World War I. Specifically, it investigates how the impact of both the military conflict and its implications contributed to reshape a sense of belonging among Italian immigrants in the United States, reviving and solidifying feelings of Italian identity.

2. ITALIAN AMERICANS' «CAMPANILISMO»

The belated achievement of Italy's political unification as a nation state let the country's population long retain a parochial self-image that drew upon regional, provincial, and even local attachments. This attitude was commonly known as *campanilismo* and literally meant that the people's attachment did not extend beyond the earshot of the nearest bell tower (*campanile* in Italian) in their respective hometowns (Manconi 2003). In general, newcomers from different geographical regions in Italy, at the beginning of the period of mass immigration between the late nineteenth and the early twentieth century, failed to think of themselves as members of the same nationality upon disembarking in the United States (Malpezzi, Clements 1992, pp. 27-35). Since they arrived in their adoptive society primarily by means of chain migration, based on family and village connections, they gathered together along lines of subnational affiliations that reflected their diverse local extractions

in their homeland, a dynamic that strengthened their *campanilismo* (MacDonald, MacDonald 1964). As Italian vice-consul Luigi Villari (1912, p. 216) remarked about the settlement patterns of his fellow citizens in New York, «some neighborhoods are inhabited exclusively by newcomers from a given region; we can find only Sicilians in a street, only people from Calabria in another street, and immigrants from Abruzzi in a third one». Similarly, in Chicago «there emerged not one 'Little Italy' but seventeen larger and smaller colonies scattered about the city. Each group of townsmen clustered by itself» (Vecoli 1964, p. 408).

Subnational divisions extended to social life as well. The Order Sons of Italy in America, the largest and most influential Italian-American ethnic organization nationwide, opened its doors to all individuals of Italian descent regardless of their family's place of origin in the mother country (Guglielmo, Andreozzi 2004). Yet, most Italian mutual-aid and fraternal associations initially admitted only those immigrants who had come from a specific geographical area, and barred all those who had been born elsewhere. The area qualifying for affiliation could be as large as an entire province, but it was often as narrow as a town or even a village. For instance, only immigrants from Abruzzi and their offspring could join Philadelphia's *Unione Abruzzese*, while the membership in Pittsburgh's *Società di Beneficienza Ateleta* was restricted to persons who had been born in Ateleta and their progeny (Verna n.d.; *Statuto della Società di Beneficienza Ateleta* n.d., pp. 16, 32).

Ethnic discrimination also helped prevent Italian immigrants from identifying with their native nation. The awareness that the country of their birth was considered a backward European state by Anglo-Saxon standards encouraged the newcomers to disavow their Italian national roots and, conversely, to emphasize their regional or local heritage (Cosco 2003).

3. ETHNIC IDENTITY IN THE WAKE OF ITALY'S ENTRY INTO WORLD WAR I

According to coeval newspaper dispatches, even before their native country joined World War I, some Italian immigrants in the United States were ready to repatriate and fight for their motherland against the Austrian-Hungarian Empire. The number of volunteers allegedly increased after the actual outbreak of hostilities (Staiti 2020, p. 236). The spread of such jingoistic attitudes at the beginning of the military conflict contributed to the demise of Italian Americans' subnational loyalties.

Nevertheless, anarchists, socialists, and other radicals opposed Italy's entry into the war and protested the subsequent US participation. In early 1915, for example, a socialist immigrant named his daughter Pace (the Italian word for peace) to stress his belief that both Italy and the United States should remain neutral (Barolini 1985, p. 300). In particular, anarchist Carlo Tresca ranked among the staunchest opponents of the war and, between March

and May 1916, embarked on a propaganda tour in California to discourage his fellow compatriots from enlisting in the Italian army (Pernicone 2005, pp. 87-88).

However, although they proved to be quite vocal, radicals were also a small minority. Some of them, such as Edmondo Rossoni and Domenico Trombetta, both former members of the anarcho-syndicalist labor organization Industrial Workers of the World, even betrayed their previous ideals of internationalism, switched sides, and supported Italy's claims over areas of the peninsula that were still under the Austrian rule through participation in the military conflict. Their experience of anti-Italian discrimination resulting from a lack of trans-ethnic solidarity within the US labor movement pushed both of them toward nationalism and advocacy of Italy's entry into the war. Specifically, after his interventionist wishes had been fulfilled, Rossoni resigned the editorship of the neutralist mouthpiece «Il Proletario» and established a newspaper of his own, «L'Italia Nostra». In the latter's columns he celebrated the alleged heroics of Italian soldiers in the battles against the Austrian army from September 1915 to March 1916, when he himself left the United States for Europe in order to enlist in the Italian army (Tinghino 1991, pp. 65-73; Salvemini 1977, pp. 36-37).

Women numbered among the radicals who yielded to jingoism and transformed into warmongers, notwithstanding the commitment to neutrality and pacifism on the part of many women's organizations in the United States (Baritono 2015, p. 149). A case in point for Italian Americans who eventually disavowed radical antimilitarism was socialist émigré and poetess Bellalma Forzato-Spezia, who later helped Rossoni establish «L'Italia Nostra» (Bencivenni 2011, p. 202).

Regardless of the number of actual enlistees, many Italian immigrants did reveal patriotic sentiments. These feelings induced the newcomers not only to support the war efforts of their motherland, but also to reform notions of their own identity.

Ethnic leaders and associations, as well as the Italian-language press, hailed Italy's declaration of war against Austria on 24 May 1915 with bombastic rhetoric and mobilized to back the military machinery of their motherland (Bugiardini 2002, p. 571; Nelli 1975; Deschamps 2019). «Hurrah for the war! Go Savoy!», the Providence-based weekly «L'Eco del Rhode Island» wrote in celebration, with reference to the royal house that ruled Italy (*Note e appunti* 1915). Likewise, according to the «Gazzetta del Massachusetts», an Italian-language newspaper published in Boston, the conflict was tantamount to Italy's «fourth war of independence» and would result in the completion of the *Risorgimento*, namely the peninsula's political unification and liberation from foreign domination (*La quarta guerra dell'indipendenza italiana* 1915). To Detroit's «La Tribuna Italiana d'America», the war was «our fight» and Italy's «last great war», which would fulfill the dreams of such founding fathers of the nation state as Giuseppe Mazzini, Giuseppe Garibaldi, and King Victor

Emmanuel II of Savoy (*La nostra guerra* 1915). Within the Italian government's broader propaganda campaign in the United States (Onelli 2015), the overseas release of the documentary series *Giornale della guerra d'Italia* by the film production unit of the Italian military, emphasizing the bravery of the country's soldiers in the fight against Austria, also helped spread nationalism in the «Little Italies» (Bertellini 2010, pp. 257-258).

Although Pope Benedict XV had condemned the war as a «useless slaughter» (as cited in Pollard 1999, p. 131), even the Italian clergy in the United States encouraged its parishioners from Italy to back the motherland against the Austro-Hungarian Empire (D'Agostino 1999, p. 73). In particular, the Order of St. Charles Borromeo, the Catholic institute that provided for the spiritual and material needs of Italian immigrants in America, extolled and blessed those expatriates who returned to serve in the army (Sanfilippo 2017, pp. 107-111).

These campaigns helped persuade the rank-and-file members of Italian-American communities that they had something in common, despite their different places of origin in their native land. Moreover, after suffering stereotypes and intolerance in their host society because of their ethnic heritage, Italian Americans finally felt that their national origin was no longer a liability from which they had to distance themselves when the United States joined the Entente against Germany as an «associate power» alongside Italy on 6 April 1917 (as quoted in Brewer 2009, p. 72). «L'Eco del Rhode Island», for instance, remarked that «our hearts rejoice because Americans have begun to appreciate us as they are enthusiastically rallying to support Italy» (*Italiani alla riscossa* 1918). Likewise, referring to the common stance of the United States and Italy, «Il Progresso Italo-Americano», a daily printed in New York City and the most authoritative Italian-American newspaper on the east coast (Deschamps 2020, pp. 90-99), expressed its enthusiasm because «the same cause unites both nations» (*I nostri renitenti* 1917). It also welcomed US participation in the conflict as «an opportunity to demonstrate our loyalty to this country in words and in deeds» (*L'eco italiana del messaggio di Wilson* 1917).

Philadelphians of Italian descent were overjoyed that their city's mayor received a committee from their motherland, headed by the Prince of Udine, Ferdinando Savoia-Genova, which visited the United States in 1917 in order to strengthen wartime relations between Rome and Washington. In their eyes, this gesture represented an honor that was tantamount to the symbolic acceptance of Italians within their host country (*Le accoglienze trionfali alla missione italiana* 1917). When Charles Evans Hughes – a former associate justice of the US Supreme Court and the 1916 Republican presidential candidate – urged US governors and mayors of large cities to celebrate the third anniversary of Italy's entry into the war on 24 May 1918, Italian Americans hailed his incitement as evidence that they were no longer perceived as aliens and outcasts in their adoptive society (Vellon 2014, pp. 114-115). Likewise, after Italian-American Congressman Fiorello H. La Guardia's exploits in command of a US Air Force

unit on the Austrian front became known, an immigrant with a brother in the Italian army, Francesco Dugena (1918), praised the politician for improving the reputation of «our inspiring Latin race» in the United States, a society where Northern European ancestry remained dominant. Similar recognition was bestowed on La Guardia by Stefano Miele (1918) on behalf of New York City's Garibaldi Lodge of the Order Sons of Italy in America.

Many immigrants had been impervious to nationalism before World War I. A few years earlier, in 1912, Italy's military victory over the Turkish Empire and its seizure of Libya had failed to trigger significant enthusiasm in Italian-American communities (LaGumina 2013, p. 42). On that occasion, the US stigmatization of Italy's colonial war had prevented many immigrants from identifying with their native country because their homeland's foreign policy had met with disapproval in Washington (Rimanelli 2000, p. 650; DeNovo 1963, p. 51). Such criticism, however, was temporarily forgotten as the United States and Italy joined forces against the German Empire in 1917. The removal of this rebuke swept away any inhibition Italian Americans might have felt about associating themselves with a nation whose behavior in the international arena had recently provoked US reprimand. «Il Telegrafo», an evening daily published in New York City, even celebrated the fact that Italy's entry into the war while America remained neutral did not cause significant disapproval and was even appreciated in the United States, as the Italian ambassador to Washington also stressed. In particular, the newspaper pointed out with satisfaction that an appreciation of the reasons for Italy's participation in the military conflict ended the stereotypical and grotesque representations of Italian immigrants by the American mainstream press, where previously they had been characterized as a bunch of brigands, beggars, organ grinders, and monkey trainers (Pallavicini 1915; Macchi di Cellere 1973).

Unity on the home front strengthened the call for one-hundred-percent Americanism during wartime. US propaganda stressed that members of ethnic groups were «Americans all», as noted in the caption of a poster by the illustrator Howard Chandler Christy to promote the purchase of war bonds, and encouraged immigrant minorities to bridge the divide of their different national extractions in order to support Washington's fight against German authoritarianism (as quoted in Snyder 1968, p. 269). In addition, federal agencies such as the Foreign Language Information Service advocated for the Americanization of the foreign-born population as proof of loyalty to their host society during wartime (Deschamps 2000).

Nevertheless, the push for acculturation often fell on deaf ears in the 'Little Italies'. Immigrants and their children became so confident in their patriotism toward their native country that they abandoned any previous restraint in demonstrating both their attachment to Italy and their support of the motherland's specific goals. Indeed, very few Italian Americans were interested in «making the world safe for democracy», as the leading US war slogan went (as quoted in Axelrod 2009, p. 55). Rather, their main concern was the liberation

of Italy's north-eastern regions from Austrian control. In their view, the real enemy was not the Kaiser, but his chief ally, the emperor in Vienna, because the latter kept Trento and Trieste locked in his iron fist. For this reason, several Italian-American periodicals such as «Il Cittadino» and «Il Carroccio», disappointed in part by the fact that Congress had initially declared war only on Germany, immediately published English-language appeals as part of a successful effort to pressure the US government into extending American military operations against the Austro-Hungarian Empire (*For a Declaration of War 1917; Declare War 1917*).

Notwithstanding the opposition of radical anarchist and socialist groups and newspapers, 60,000 to 70,000 conscripts – out of a total of roughly 400,000 residing in the United States – returned to their homeland to join the Italian armed forces (Ventresco 1978). These data pointed to a significant percentage of draft dodgers, as the historian Emilio Franzina (2017, pp. 188-189) has underscored. Still, immigrants in the United States were more responsive to the call to military service than their fellow citizens residing in other parts of the Americas. Indeed, conscripts from North America comprised 34 percent of Italy's draftees from abroad, as opposed to 17 percent from South America (Commissariato Generale dell'Emigrazione 1924, p. 22).

After experiencing the battlefields, some returnees would regret the decision to leave the United States for the front lines (Bernardi 1990, p. 50). For example, while fighting in the trenches of the Karst Plateau, Giovanni Antenucci, a native of Molise who had repatriated to serve in the Italian army, often thought about the «good life spent in America» before enlisting (Antenucci 2008, p. 14). Others, such as Vincenzo D'Aquila (2019), even became pacifists. Nevertheless, many Italian inductees exuberantly answered the call of duty, at least initially. «Il Telegrafo» claimed that, as early as the day after Italy's declaration of war on Austria, about 25,000 reservists in the tri-state metropolitan area volunteered for military service without waiting to be called up for active duty (*I riservisti italiani 1915*). In particular, the Italian consul in Rochester reported that almost 2,000 nationals were prepared to leave from the city alone (McKelvey 1960, p. 13). During the years of US neutrality, some immigrants even joined the Italian army although they had already acquired American citizenship (Riccio 2006, p. 303).

Their fellow compatriots who remained in the United States raised money to support the war efforts of their ancestral country and the families of the Italian soldiers, especially after the 1917 unexpected rout of Italy's troops at Caporetto (Aquilano 1925, pp. 103-110, 119-120, 252-256; *Pei profughi veneti 1917; Gli italiani per la loro Patria d'origine 1917*). For instance, Italian Americans collected 2,000 dollars in Utica, in New York State, and 12,000 dollars in Chicago for the evacuees fleeing from the advancing Austro-Hungarian and German battalions in the wake of that defeat (*Comitato coloniale pro Patria 1917; Oltre 12.000 dollari 1917*). Women, too, contributed to the war effort, by knitting woolen socks and undershirts for soldiers or by collecting

and sending commodities such as cigarettes to the troops (*La prima riunione* 1915; *Lana! Lana!* 1915). Rosa Poli in New Haven, Connecticut, and Rosa Marie Finocchietti in Dorchester, Massachusetts, led relief drives in the local Italian-American communities (Sterba 2003, pp. 138-40; *Italian Women Present \$1,200* n.d.). In Philadelphia, as early as June 1915, women raised about 3,000 dollars in two weeks for the soldiers' dependent family members by selling Italian flags (Juliani 2019, p. 199). Chapters of the Lega Nazionale delle Seminatrici di Coraggio, a women's association which writer Sofia Bisi Albini created in Italy to involve women in the war propaganda, were also established in the United States (Molinari 2014, p. 229).

A few male immigrants served in the US army. As the author Adriana Trigiani recalled, «My grandfather believed in America's ideals so much that he signed up to fight in World War I» (as quoted in Romano 2010, p. 117). The Italian-language press itself published information on how to enlist in Uncle Sam's troops (*Per gli italiani registrati* 1917). Some recruits were still Italian nationals and earned American citizenship as a reward for their military service (Immerso 1997, p. 17; Lee, Scottino, Webb 2010, p. 87). Soldiers of Italian birth and parentage made up roughly 12 percent of the US forces, while Italian Americans comprised as little as 4 percent of the country's total population. More than 100 Italian-American soldiers received the Medal of Honor, the second highest decoration in the American army (Martone 2017, p. 149). The US Department of War set up a special division – the Foreign-speaking Soldier Subsection – not only to manage foreign-born troops but also to Americanize them (Gentile Ford 2001, pp. 67-87, 114-116). Yet, in the view of «Il Momento», an Italian-American weekly published in Philadelphia, even naturalized Italian-born servicemen in the US armed forces should not forget their patriotic duties toward Italy (*Il nostro dovere* 1917).

4. THE RESPONSE TO ITALY'S VICTORY IN WORLD WAR I

On 4 November 1918, the surrender of the Austro-Hungarian Empire gave vent to enthusiasm, with cheers and parades at the sound of marching band music and the Italian anthem in the 'Little Italies' throughout the United States (*Il giubilo in colonia* 1918; *Manifestazioni di giubilo* 1918; *Vittoria!* 1918; Giuliani 2019, pp. 229-234). On this occasion, Italian Americans took specific pride in the proclamations of the mayors of cities such as Philadelphia and Providence, calling on residents to display the Italian flag along with the Stars and Stripes (*Italians Exultant* 1918; *Italians Celebrate Austria's Defeat* 1918). According to «Il Carroccio», as Italy was «redeemed» by the military victory, as were the reputation and standing of Italian immigrants in America (*How America Sees Italy's Triumph* 1918). In terms of ethnic redress, it seemed that the shared war efforts of the United States and Italy had definitively vindicated Italian immigrants from previous marginalization in their

host society, bolstering the acceptance of newcomers within their adoptive country and fostering identification with their national roots without fear of becoming the target of xenophobia and condemnation. Scholar Mary Ann Trasciatti (2006, p. 109) has pointed out that «Because of the alliance between Italy and the United States, World War I provided a special opportunity for Italian Americans who wished to enhance their public image and resist ‘100 percent’ Americanism». In line with the urging of «Il Momento», even the Italian immigrants who served in the US army cherished their ancestral heritage. For instance, Mike Valente, who was awarded the Congressional Medal of Honor, stated that he was fully aware that such a decoration had been given to him as «an American of Italian origin» and added that he felt «proud» that «through him honor can come to the entire mass of Italians who emigrated here» (as quoted in Laskin 2010, p. 326).

Such nationalistic feelings and pride did not fade away in the ‘Little Italies’ after the end of the conflict. The case of Providence offers an illuminating example. In this city, regional antagonism and jealousies had previously interfered with Italian patriotic and cultural events. For instance, these rivalries had led to the failure of public meetings such as a 1912 gathering to rejoice over the seizure of Libya (*La celebrazione per la Libia* 1913). Conversely, in September 1920, representatives of almost all the city’s various ethnic societies attended a rally to celebrate the fiftieth anniversary of the annexation of Rome to the Kingdom of Italy (*Italian Associations* 1920). Likewise, when General Armando Diaz, the victorious commander in chief of the Italian army in World War I, toured the United States in the Fall of 1921, he received a triumphal welcome in every Italian-American community he visited (*Migliaia di persone* 1921; *La giornata trionfale di Diaz* 1921; *General Armando Diaz* 1922). Furthermore, in the first half of the 1920s, several social clubs were renamed for Piave, the so-called «sacred river of the homeland» because of the historical events that took place along its banks during the fight against Austria, or for other war-related symbols and places echoing Italy’s victory such as Vittorio Veneto, the town near the site of the final successful battle fought by the Italian army (Minniti 2000, pp. 123-131; Marzo Magno 2010, pp. 15-18; Miniero 2008, pp. 76-78, 86-88). These denominations replaced the previous ones referring to the affiliates’ hometowns or native provinces. At the same time, such associations changed their membership rules and opened their doors to all immigrants from Italy regardless of the newcomers’ geographical background in their home country (Loggia Piave n.d.; *Lodge 17 Vittorio Veneto* n.d.).

5. CONCLUSION

Historian Rudolph J. Vecoli (1985, p. 93) has contended that «the First World War [...] was a transitory phenomenon which did not basically alter the apolitical character of the [Italian] immigrants». Yet, the rise of Italian-American

wartime nationalism revealed a long-term political echo. The Italian-language press began to publish editorials to back Rome's demands over Dalmatia while the United States was still neutral (Angelis 1917, p. 1). This campaign gained momentum following America's entry into the conflict, especially as Italian Americans endeavored to push Congress into issuing an official declaration of war against Austria as well (*La Dalmazia* 1917). Moreover, after the end of the war, immigrants who had acquired US citizenship and their American-born offspring mobilized *en masse* in the fruitless effort to secure Washington's support for Italy's expansionistic claims at the peace conference in Paris. Specifically, they lobbied the US government to let Italy extend its sovereignty to the Croatian port city of Fiume. Furthermore, in retaliation for Democratic President Woodrow Wilson's refusal to yield to these nationalistic pressures, a significant number of Italian-American voters defected from the Democratic Party and went over to the Republican camp in the subsequent 1920 presidential elections (Duff 1967).

In conclusion, World War I helped turn the previously heterogeneous 'Little Italies' into more cohesive communities whose members came to base their sense of belonging and attachment on their common Italian background. Such feelings overcame prior fragmentation along sub-national lines. In addition, this new consciousness made some Italian Americans more receptive to Fascist nationalistic propaganda in the postwar years. Adherence to Benito Mussolini's regime out of ethnic redress occurred once the US returned to 'normalcy' in the post-war 1920s, including a resurgence of xenophobia and nativism. This renewed hostility, as demonstrated by the Quota Acts of 1921 and 1924 restricting the inflow of supposedly objectionable nationals who were not of Anglo-Saxon background, once again marginalized Italian newcomers in American society by stamping them as undesirable and inassimilable aliens. Consequently, some immigrants and their children began to look to the *Duce* as the strongman whose aggressive foreign policy would turn Italy into an awe-inspiring global power, would release their ancestral country from the humiliation of a «mutilated victory» in World War I at the peace conference (Burgwyn 1993), and would improve Italian Americans' standing in the eyes of US public opinion – at least indirectly – because people of Italian extraction would no longer be considered as the descendants of a backward nation (Luconi 2000; Pretelli 2004).

Raccontare l'urbano, raccontare l'umano: spazio, memoria e domani in *La bocca del lupo* di Pietro Marcello

Letizia Modena

Vanderbilt University

DOI: <https://dx.doi.org/10.7359/990-2022-mode>

Lisbona negli occhi e nei passi, San Francisco nel pensiero. È il 2004, e Edoardo Sanguineti rievoca nei versi un'altra città verticale, la sua: Genova, quell'anno capitale europea della cultura. «Vedilo il mondo, a Genova è raccolto / A replicarne un po' la psiche e il volto», recita l'acrostico (Sanguineti, *Genova per me* 2010, p. 73). Perché Genova è un microcosmo, scrive, e si sente di «dire che l'universo, che altrove si squaderna, è qui raccolto, in Genova, miniaturizzato come si deve» (Sanguineti, *Genova per me* 2010, p. 74). A questo mondo, un film ha dedicato uno sguardo che merita attenzione, *La bocca del lupo* di Pietro Marcello (2009)¹.

Già nel 2002 Millicent Marcus individuava nel cinema italiano un ritorno al referente sociale e alla consapevolezza morale del neorealismo (Marcus 2002, p. 11). Da allora in avanti, questo filone si è confermato ed irrobustito, con un numero crescente di narrazioni imperniate attorno alla rappresentazione della marginalità e del sottoproletariato. Si pensi a *Saimir* di Francesco Munzi (2004), alla periferia torinese di *Sette opere di Misericordia* di Gianluca e Massimiliano de Serio (2012); si pensi a ambientazione, ceto economico e di-

¹ Per queste note, scritte dal Tennessee, torno con la memoria dei piedi e degli occhi e del gusto a Genova nell'estate del 2017. È ai tre amici genovesi di quei giorni, Alessandro Ravera, Paola Pettinotti e Chiara Ferrari, che invio un caldo ringraziamento. Senza la loro guida urbanistica, storica, sociale ed economica, sicuramente avrei seguito sequenze di passi più estranei. Di Paola ho scoperto i romanzi ambientati in città, soprattutto nei caruggi, che tanto mi han detto di Genova da Ferrara e da Nashville. Di Chiara la sottigliezza fotografica, la fantasia vitale nelle scelte dei percorsi famigliari, come si muove solo chi è a casa nella sua città, e l'amore per il suo mare. Alla conversazione con Alessandro devo, in particolare, le osservazioni socio-economiche finali, per le quali ho un debito immenso. A tutti loro devo la scoperta della focaccia con il corochinato.

saggio sociale in cui Claudio Caligari colloca i protagonisti di *Non essere cattivo* (2015), ultimo lavoro della sua trilogia pasoliniana²; ma anche a *Fiore* (2016) di Claudio Giovannesi, sull'amore in un carcere minorile, a *Lo chiamavano Jeeb Robot* (2015) di Gabriele Mainetti e al quartiere romano di Tor Bella Monaca, o ancora a *Cuori puri* di Roberto de Paolis (2017) e *La terra dell'abbastanza* (2018) di Fabio e Damiano D'Innocenzo, e altri.

La riformulazione di questa tendenza in «cinema of Empire» (Caminati 2014, p. 121) mette a fuoco le coordinate di una corrente che alla classe più socialmente ed economicamente incerta congiunge i tratti della contemporaneità postindustriale: «a cinema that testifies to the great trends of the current epoch: globalization, emigration and displacement» (p. 121)³. Si inserisce in questo filone eterogeneo *La bocca del lupo* di Pietro Marcello, la cui narrativa, ci ricorda Luca Caminati, rievoca il neorealismo sia nella sua coscienza morale che nella tecnica documentaristica, in cui la periferia esplorata non è geograficamente esterna al centro, ma piuttosto marginalità umana in vero e proprio centro storico⁴.

Ambientato a Genova, nato senza una sceneggiatura e concepito, coinvolgendo attori non professionisti, «come una scrittura aperta alle situazioni che via via si sarebbero incontrate nell'indagine della realtà cittadina» (Fgaier 2010, p. 24), il lavoro di Marcello, col superbo montaggio di Sara Fgaier, testimonia per Sanguineti la «riuscitissima congiunzione, per non dire la fusione, tra 'narrazione' e 'documentario'» (Sanguineti, *Lettera* 2010, p. 13). Il film è basato sul racconto della storia vera dei due protagonisti, Vincenzo Motta (Enzo), un eccentrico, collerico e sentimentale ex detenuto, e Mary Monaco, transessuale con un passato di contrasti famigliari e dipendenza. Si incontrano ed innamorano in carcere, dove ideano un sistema di comunicazione privato per circuire distanza e separazione. Dopo la scarcerazione, Mary lo attende per i successivi dieci anni che a lui rimangono da scontare affidando il filo della comunicazione ai lati A e B di moltissime cassette registrate. Quando infine si ricongiungono, la speranza per il futuro deve fare i conti con la penuria di mezzi

² L'ideale trilogia pasoliniana di Carlo Caligari, conclusa con *Non essere cattivo*, era stata preceduta da *Amore tossico* (1983) e da *L'odore della notte* (1998).

³ Caminati suggerisce a questo riguardo le pagine 62-65 di O'Healy 2007.

⁴ Sulle peculiarità che il concetto di periferia assume a Genova, diverso da quello di altre città del nord, si legga Fusero 2005, pp. 36-37: «se in altre situazioni possono avere un senso (ma anche qui è tutto da dimostrare!) definizioni 'geografiche' di periferia (la periferia è misurata dalla sua distanza dal centro), oppure basate sul concetto di qualità urbana (la periferia è riconoscibile dalla carenza dei servizi e dal degrado del tessuto urbano) oppure più legate agli aspetti sociali (la periferia è il luogo del disagio sociale e dell'emarginazione), oppure ancora definizioni connesse al concetto di diversità (la periferia è il non-luogo dell'incertezza, del disagio diffuso, della differenza), etc. Se insomma per altre situazioni urbane l'immagine di periferia è comunque antitetica al concetto di centro urbano, a Genova centro urbano e periferia si fondono in quel magma meraviglioso e drammatico che è il Centro Storico e le sacche più evidenti di 'perifericità' si hanno proprio sui retri delle vie più commerciali del Centro Storico».

di sostentamento, e soprattutto con le difficoltà estreme del reinserimento in una città che nel frattempo si è radicalmente trasformata.

Il film sfida deliberatamente, come osserva Caminati, consuetudini sentimentali borghesi (2014, p. 129). Oltre a ciò, annulla la divisione convenzionale tra cinema a soggetto e documentario, grazie a un montaggio creativo che accosta materiali eterogenei. Mentre segue la storia dei due protagonisti (non professionisti, ricordiamolo) in una sorta di «participatory ethnography» (Rouch, cit. in Caminati 2014, p. 125), il film innesca un'*archeologia della memoria* in cui la protagonista è la città, la sua identità urbanistica, economica e culturale. Ci troviamo di fronte ad un poema visivo su Genova, che a tratti dialoga con la Liverpool di *Of time and the city* di Terence Davies (2008), e con la Montréal di *La mémoire des anges* di Luc Bourdon (2008).

Il primo reperto ad emergere da questa *archeologia della memoria* ci viene dal titolo, *La bocca del lupo*, richiamo all'omonimo romanzo verista di Remigio Zena (1892), «odissea grigia»⁵ di miserabili tra lupi sempre in agguato, che «saltano fuori da tutte le parti colla bocca spalancata»⁶. Come il film di Pietro Marcello, il romanzo è ambientato nei caruggi vicino al porto, attorno ad un'immaginaria piazzetta della Pece Greca. È qui che Zena colloca le vicende della combattiva ed ingegnosa protagonista Bricicca, impegnata tra peripezie e sotterfugi a rivendicare una sorte più facoltosa per la sua famiglia. L'illusione ingenua di un salto di classe si spegne dietro le sbarre del carcere (la bocca di lupo è anche l'apertura, o sfiatoio, che dà aria e luce ad un locale seminterrato ed oscuro che, come nelle carceri del palazzo Ducale di Genova, fornisce un pertugio verso l'esterno, protetto da una grata).

Montale stimava *La bocca del lupo* di Remigio Zena il più notevole caposaldo della letteratura verista. Eppure, il romanzo, così come l'opera teatrale che ne fu ricavata, occupano un posto marginale e periferico nella memoria collettiva nazionale di Zena, o Genova, cifra di una perdita di radici culturali che ha forse motivato la ripresa di Pietro Marcello. L'omonima pellicola, infatti, invita ad accostare l'indole battagliera con cui Bricicca fa fronte alle avversità e la capacità di tenuta dei due protagonisti del film; è proprio questa sfida tra reattività e ingenuo beneplacito, ingegnosità e arrendevolezza, che il film interroga nel destino della città, attraverso la cifra stilistica del poema visivo urbano. Il film solleva considerazioni su una città che, scontando la fine del sogno dell'era industriale, dell'acciaio, dei commerci e della navigazione si

⁵ Nell'introduzione al romanzo di Zena, Spagnoletti caratterizza così il luogo della narrazione: «un vicolo nelle vicinanze del porto dove si stipano decine di poveri diavoli, piccoli bottegai e comari, tutta una vegetazione umana implicata nelle ragioni del vivere quotidiano, ma fremente di liti, di pettegolezzi, di reciproci oltraggi, di riconciliazioni, tra speranze fluttuanti seguite da altrettante delusioni. È l'odissea grigia comune a molti romanzi del tempo» (Spagnoletti 1974, p. 7).

⁶ Zena 1974, p. 16.

confronta attualmente con un futuro critico, e restituisce la necessità di immaginarne un domani dopo le grandi metamorfosi del Novecento⁷.

Pietro Marcello racconta:

Ricordo i racconti di mio padre che per molti anni è stato marittimo e si imbarcava dal ponte dei Mille; per tutta la sua giovinezza Genova ha rappresentato la città ideale. Mi raccontava sempre di quanto fosse bella, della animatissima città vecchia, del cibo, del cielo, dei suoi colori. Io ho conosciuto un'altra Genova, una Genova silenziosa e unica nel suo essere diversa, una città del Nord che guarda sud. Stretta fra il mare e le montagne, le campagne e i porti, la dismissione industriale e la modernità terziaria, Genova è una città di confine e di mare. La sua gente e la sua storia, le ombre dei suoi luoghi scomparsi e gli echi delle memorie perdute sono i visibili resti di un'archeologia del passato e della memoria. (Marcello, *Genova* 2010, pp. 18-19)

«A riposo tra le rovine giacciono una modernità già antica insieme alla possibilità di una sua reinvenzione» (p. 19), osserva il regista. In che misura il lavoro di Marcello e Fgaier su Genova ambisce a riflettere sul possibile rinnovamento di una città attraversata da una crisi al contempo demografica, urbanistica, economica e identitaria? Le pagine finali di queste note torneranno su queste riflessioni.

Primo passo per la creazione del film è stato, come racconta Marcello, lo sforzo verso la conoscenza: della microstoria dei protagonisti e della macrostoria della città, soprattutto della zona dell'angiporto. Le cifre costruttive della conoscenza sono state fondamentalmente tre: (1) *presenza nel luogo della narrazione*: Marcello e Fgaier hanno abitato nei locali della fondazione San Marcellino, che ha commissionato il film; (2) *lentezza e ascolto* nell'approccio ai luoghi e alle persone: Marcello racconta di quasi un anno di osservazione in una zona in cui percepiva assente il bisogno di «fare comunità» (Marcello, *Genova* 2010, p. 20) e narra i mesi di ascolto e rispetto per stabilire una relazione con i futuri protagonisti, costruire la fiducia e vincere le ritrosie di Mary; (3) *cammino*: deambulazioni nei vicoli o peregrinazioni «da ponente a levante» alla ricerca «di un paesaggio, di un volto, di una calata sul mare» (p. 19). L'obiettivo era arrivare ad ascoltare la voce dei luoghi, dare visibilità allo spazio e ai suoi abitanti, rimuovere entrambe dall'indifferenza, dalla percezione distratta⁸. È la pratica dello spaesamento come metodo, quasi alla maniera delle *derive* situazioniste, per esempio, partendo dall'area angiportuale che da Piazza Cavour arriva fino alla Commenda di Prè attraverso i portici di Sottoripa e Via Gramsci (zona abitata prima da genovesi, poi da meridionali, e ora, dagli anni ottanta, dagli immigrati stranieri), ed esplorando il territorio nelle due direzioni di ponente e levante. L'incontro con Enzo, soprattutto con

⁷ Per un'osservazione diacronica, divisa per decenni, dell'espansione urbanistica della città nel XX secolo, si veda lo studio di Luccardini 2008.

⁸ Sono questi gli strumenti di lavoro di cui si è servito Gianfranco Rosi nel suo itinerario euristico tra le persone e i luoghi in Rosi 2013.

la storia che il suo volto racconta, è decisivo: «la sua faccia esprimeva il cinema che volevo fare» (Marcello, *Genova* 2010, p. 20). Diventerà protagonista del film insieme a Mary Monaco⁹.

Le fila del racconto di Enzo e Mary, storia *piccola*, si tessono con la *grande* storia della città: come in una partitura musicale, rimandi visuali e semantici tracciano relazioni tra ricordi umani e memorie urbane, in un compenetrarsi di linguaggi e di livelli narrativi (Marcello, *Genova* 2010, p. 22). Uno dei livelli narrativi, ago d'orientamento della partitura, consiste nella vicenda sentimentale e nelle vicissitudini dei protagonisti. La narrazione della 'piccola storia' di Enzo e Mary si serve di due materiali sonori: la voce fuori campo di Mary che racconta il loro passato, e le voci sia di Mary che di Enzo recuperate dalle registrazioni autentiche che si inviavano durante la decina d'anni di prigionia di Enzo. È nel doppio *storytelling* sonoro che troveremo il filo conduttore di emozioni, progetti, crisi e pensieri il cui significato globale si svelerà solo grazie all'intervista finale, al tempo presente, ai due protagonisti. Al livello narrativo della 'piccola storia' di Enzo e Mary, ai due materiali sonori fa riscontro l'intreccio di due forme di narrazione filmica: da una parte le riprese di Enzo e del quartiere che percorre, girate espressamente per il film, e dall'altra la ripresa finale, frontale, dei due protagonisti che raccontano spontaneamente la loro storia, senza copione.

La 'piccola storia' di Enzo e Mary si intreccia alla storia urbanistica della città: meglio, si racconta *attraverso* le immagini della città. Due le tipologie di narrazioni visuali a questo livello: da una parte le riprese di una Genova contemporanea, girate da Marcello; dall'altra, straordinaria cifra distintiva di questo poema visivo, il *found footage* d'archivio, tra i repertori ufficiali della Fondazione Ansaldo e quelli dei cineamatori privati. «I materiali usati», Marcello scrive,

[...] recuperati dagli archivi di cineamatori, fondazioni, industrie, singoli cittadini, sono *reperti di un'archeologia visiva*, culturale e sociale di quella che è stata la città di mare più importante del paese. I repertori più antichi risalgono ai primi del Novecento, i più recenti sono dell'inizio degli anni novanta; essi si inseriscono sia nella narrazione della vicenda di Enzo sia nel racconto della città, della Genova dell'acciaio, dei quartieri scomparsi e dei loro vicoli.¹⁰ (Marcello, *Genova* 2010, p. 22)

⁹ Il regista osserva: «Questo film non sarebbe mai esistito senza di loro, sicuramente mi sarei arenato tra i vicoli e avrei preferito non realizzare un lavoro mediocre, meglio dire inutile. Non scrivo queste note per svilire il mio operato, ma la forza di questa storia fra tante altre ha qualcosa di emblematico. Enzo e Mary hanno alle spalle un passato fatto di sofferenze, sacrifici, solitudini, hanno vissuto entrambi un'esistenza complessa. Ho conosciuto Mary più tardi, lei è molto timida e all'inizio era schiva, ma con il tempo, a poco a poco, è nata un'amicizia e ha cominciato a fidarsi di noi. Per realizzare l'intervista con loro due ci sono voluti ben sei mesi, e forse questo nel film lo si avverte» (Marcello, *Genova* 2010, pp. 20-21).

¹⁰ Sulle tipologie di immagine presenti nel film, si veda Caminati 2014, p. 127.

A fungere da cerniera tra piccola e grande storia, la voce del commento extradiegetico, che nello slancio lirico guida la visione «in un viaggio a ritroso nel presente e nel passato di questi luoghi» (Marcello, *Genova* 2010, p. 22) e la colonna sonora¹¹. Sono questi i tratti per cui si è parlato, per questo film, di «realismo metafisico» (Bertozzi 2012, p. 92).

Tra le visioni storiche di Genova consegnate dagli archivi, le riprese contemporanee della città e la piccola storia umana dei due protagonisti si forgiavano echi semantici e associativi mobili: le immagini sul passato urbanistico e le metamorfosi di Genova non sono congelate in un passivo rammarico elegiaco, ma piuttosto attivate, legate e fatte rivivere da «rapporti nuovi e inediti, che si costituiscono in un continuo e molteplice collegamento di tracce» (Fgaier 2010, p. 34). È attraverso queste immagini che si racconta, simbolicamente, la storia dei protagonisti; sono loro a diventare vettori della narrazione: «l'immagine è utilizzata come memoria attiva, come oggetto immateriale in grado di poter essere manipolato e utilizzato in funzione di nuove riconfigurazioni, di nuovi sensi, di nuove interpretazioni» (p. 34).

È essenziale osservare che sia le cassette audio tra i protagonisti che le riprese della città dei documentari sono stati generati dall'affetto. Da una parte, l'archivio sonoro di Enzo e Mary consegna la cronaca di un amore continuo anche nella separazione, un'esistenza contemporaneamente condivisa e separata dai cambiamenti del mondo circostante, esclusa, immobile. Sarà proprio questo repertorio di cassette, il loro mezzo di comunicazione attraverso la bocca di lupo del carcere, a permettere ai protagonisti di sopravvivere, di «esistere insieme, come qualcosa di indissolubile» (Marcello, *Genova* 2010, p. 21)¹². Dall'altra parte, l'archivio visivo, contemporaneamente e all'opposto, restituisce nella cronaca di Genova la storia di una modernizzazione spietata (Caminati 2014, p. 128), di fratture, lacerazioni, sventramenti e costruzioni discutibili; una storia di trasformazioni e interrogativi che avviene a fronte della marginalità ed esclusione di due persone che quel luogo lo abitano. Tuttavia, lo sguardo interno sulla Genova del secolo scorso, sulle «trasformazioni urbane e [le] loro conseguenze umane» (Marcello, *Genova* 2010, p. 22), sopravvive e giunge fino a noi grazie ad una «memoria tecnica» (p. 22) nata e conservata grazie alla passione per la propria città dei cineamatori genovesi, indissolubile come la relazione tra Enzo e Mary.

¹¹ Colonna sonora di Marco Messina, compositore. Elettronica con clarino dolce e clarino basso.

¹² Sara Fgaier ci ricorda che l'espressione 'bocca di lupo' compare tra i versi di Elsa Morante, nella poesia *Addio*, dedicata a Bill Morrow, l'artista statunitense, e suo compagno, morto tragicamente il 30 aprile 1962 precipitando da un grattacielo a New York. La poesia apre *Il Mondo salvato dai ragazzini* (1968). Fgaier cita: «Non si dà uscita da quelle segregazioni / non c'è corridoio né corte per quei reclusori sterminati. / Nessuna parete comune tra una cella e l'altra. / [...] nessun messaggio possibile/ senza usci le stanze: né finestre, / niente posta, né alfabeto, né telefoni, né bocca di lupo [...] nessun luogo d'aria per le voci» (Morante, cit. in Fgaier 2010, p. 24).

Il film ci comunica Genova, così facendo, quasi attraverso le feritoie di una bocca di lupo. Da una parte, tra guerra, ricostruzione e grandi opere, un secolo di industrializzazione siderurgica e cantieristica, di successiva dismissione, di devastanti trasformazioni urbane, quartieri stravolti e piani di ricostruzione disomogenei; dall'altra, la vocazione trasformativa di Genova, il movimento senza soluzione di continuità. Non a caso, due immagini ricorrono ad intervalli: le macerie e il mare. Il film, ci spiega Marcello, «è attraversato dalle macerie e dal mare che porta via queste masse lasciando spazio al presente, chiaro o oscuro che sia» (Marcello, *Genova* 2010, p. 22). È un alternarsi di quella morfologia a pieni e vuoti che Fgaier identifica nella morfologia della città:

La grande città – da levante a ponente – è un alternarsi di pieni e di vuoti, cresciuta sul mare a ridosso delle alture, uno spazio restio a raccontarsi. Lungo quel confine che si delinea tra terra e mare, scorrendo il disegno dell'uomo che ha modificato il paesaggio, emerge un alternarsi complesso, multiforme, stratificato: l'intelaiatura dei vicoli e le peculiarità architettoniche dei centri abitati, i tracciati dei trasporti, i volumi giganteschi della dismissione industriale della terziarizzazione, e infine le superfici 'desertiche' ma mobili: la distesa marina e le piane di cemento costiere, gli ormeggi delle navi mercantili, le darsene, le banchine, i container. Guardare attraverso quello che oggi appare immobile e in disuso, lasciando che le strade e le fabbriche deserte, i porti e le coste strappati al mare da nuovi giganti dello sviluppo navale e industriale si ripopolino di altri flussi, rivestendo la città della presenza di chi la abita e la trasforma in ogni tempo. (Fgaier 2010, pp. 28-29)

Il film inizia con l'immagine di una nave, «l'immagine digitale a media definizione di una nave che affiora sullo sfondo di un livido paesaggio portuale» (Young 2010, p. 96). A questo luogo la pellicola tornerà altre volte, come un intercalare cadenzato nella partitura del film. Siamo presso le 'grotte' di Quarto dei Mille (probabilmente le arcate di sostegno della strada litoranea), zona appartata da cui nel 1860 partì la spedizione garibaldina diretta a Marsala, oggi un quartiere del levante di Genova. In questo luogo così simbolico per l'identità nazionale (nel 2010 il Presidente Napolitano avvierà da qui le celebrazioni per i 150 anni dell'unità d'Italia) Marcello si accorge per caso, durante una delle sue tante peregrinazioni per la città, di una grotta con della gente accampata: «sono i personaggi che aprono e chiudono *La bocca del lupo*. In quel luogo ho maturato l'idea di scrivere su questo spazio che vive sul mare e ha rappresentato qualcosa di veramente incredibile» (Marcello, cit. in Boille, *Disadattati* 2010, p. 68). Spazio di soglia sull'«avventura, sulla speranza, sull'Utopia» (p. 68) da cui partirono verso Sud dei *marginali*: gente, scrive Marcello, «che non voleva accettare la società di allora» (p. 68). È da questo luogo, che oggi ospita i nuovi marginali del movimento migratorio globale, che parte il film (Chatrian 2010). Le azioni quotidiane degli abitanti delle grotte tornano in tre momenti del film, e sono sempre accompagnate da un commento. Marcello costruisce quindi una cornice formata da prologo,

intermezzo e epilogo, montando su immagini di riparo, conforto, rifugio, un commento da lui scritto: il *Prologo* è recitato sopra la ripresa di uomini che preparano un fuoco sulle rocce di fronte al mare; l'*Intermezzo* vede gli abitanti delle caverne riposarsi all'aurora, e l'*Epilogo* congeda in lirica preghiera la loro storia, ciclica e senza tempo.

Una nave attraversa lo schermo lentamente da sinistra a destra, e si avvia la voce fuoricampo del *Prologo*:

Qui si imbarcarono per le terre del Sud
[...]
nell'ostinata leggenda di ceneri, sangue, e sogni corrotti
Non sappiamo chi tra i mille è più tornato
percorrendo a ritroso un mare
che accoglie e trascina
uomini e ombre
del nostro tempo. (Marcello 2009, 1:28-1:46, 1:50-2:10)

Inizia la riflessione sui «nuovi abitanti delle caverne», né pescatori né sedentari, ma «uomini che trasmigrano», in ricerca di una casa:

Non conosciamo la loro storia
Sappiamo che hanno scelto...trovato questo luogo e non altri
Per sentirsi al riparo, a ridosso di una strada che diventa città
All'ombra di chi riposa e chi veglia
Come antiche figure, tra le mille altre che riempiono i luoghi dei nostri ricordi
e delle nostre memorie sfocate.
Forse è dal mare che provengono
Come naufraghi abbandonati
Lì i loro corpi sulla soglia delle nostre avventure. (Marcello 2009, 2:00-3:03)

In primo piano, dalla roccia, compare un uomo che cammina sugli scogli (*Fig. 1*).



Figura 1

Dal mare di Genova partivano le navi di migranti per l'America; sulla sponda del mare di Genova lavoravano gli operai, venuti da fuori, dei cantieri navali (Ansaldo), dell'industria siderurgica. Ci troviamo di fronte ad una dimensione mitica nell'incipit al film: una persona arriva dal mare, si mette in cammino e vaglia lo spazio circostante, inoltrandosi nella città. È l'umano in ricerca (Boille, *Per questa realtà* 2010, p. 104). Dopo uno stacco d'archivio che ci riporta al piacere di vivere in prossimità del mare (*Pegli, Tuffi dal trampolino*), il naufrago abbandonato, dapprima indistinguibile abitante delle caverne, si identifica nel cammino di Enzo in una zona di vagoni cargo e gru, tra enormi rovine metalliche in sfacelo (*Fig. 2*).



Figura 2

Sceso da un vagone cargo all'alba, capiamo dall'intenzionalità sicura del suo passo che si tratta di un percorso di ritorno, mentre con il sacco in spalla percorre l'area «dell'ex Ilva di Cornigliano, passando per il porto, fino al labirinto dell'ex ghetto», in una città «profondamente mutata durante la sua assenza» (Fgaier 2010, p. 25). Lo vediamo fermarsi, osservare, pensare: il paesaggio portuale è vuoto, malinconico. Immagini d'archivio reperite dai repertori dell'Ansaldo propongono un tempo di energica operosità, quello della Genova dell'acciaio raccolta nella sequenza dell'altoforno di fusione del metallo. Lo stacco su Enzo lo riprende mentre cammina, ora al buio, in una Genova notturna quasi deserta, a ridosso della sopraelevata.

Come nel richiamo al romanzo di Zena, il film di Marcello dà visibilità anche alla storia artistico-identitaria di Genova attraverso i richiami intertestuali: qui siamo di fronte ad una pellicola meravigliosa purtroppo trasmessa forse solo a tarda notte e su reti locali, sebbene conservi alcune delle immagini più rare e preziose della Genova che fu, prima delle enormi metamorfosi urbanistiche: si tratta di *Le mura di Malapaga*, titolo francese *Au-delà des grilles*, una co-produzione francese italiana (1949) del regista René Clément. È la storia di un amore impossibile tra una donna tenace, segnata dalla vita e dalla miseria

(Isa Miranda), e un marinaio ricercato dalla polizia (Jean Gabin) nella Genova in macerie dell'immediato dopoguerra. Il rimando alla prigionia e la valenza evocativa del titolo riconducono questo film a *La bocca del lupo*. Ma c'è un motivo più cospicuo, ed è l'attenzione che il film dedica alle deambulazioni di remo *neorealiste* del protagonista, il miserabile malvivente interpretato da Jean Gabin, Enzo Motta *ante litteram*, che si aggira per i caruggi del centro, in una Genova – e questa è la nota distintiva rispetto a *La bocca del lupo* – al tempo affollata, straripante di vita, seppur nello stento del dopoguerra, seppur tra le rovine dei bombardamenti. *Le mura di Malapaga*, come *La bocca del lupo*, si avvia sull'immagine del silenzioso e lento arrivo di una nave, seguita da quella di un uomo in cammino. Ma come per i personaggi di Remigio Zena, l'uomo in cammino non ha avvenire, e si abbandonerà sfinito all'arresto. Enzo e Mary, nel nostro film, resistono, abitanti delle caverne in pieno centro storico, «come naufraghi sulla terra» (Marcello 2009, 28:50).



Figura 3

Dall'arrivo in cammino di Enzo in avanti, come annota Fgaier, «la progressione e il crescendo del racconto nel film corrispondono nella realtà alla gradualità con cui ci siamo avvicinati ai protagonisti, alla vicenda, alla città» (Fgaier 2010, p. 25). La 'piccola storia' dei due protagonisti inizia nella quieta voce del racconto di Mary, mentre seguiamo il cammino del ritorno di Enzo in città fino ai vicoli del cosiddetto 'ghetto', all'insegna di Via del Campo, all'entrata in un'abitazione dimessa ma calda, il loro nido domestico. Ai protagonisti il film si accosta attraverso un avvicinamento per focalizzazioni progressive; l'andamento è assimilabile al processo cognitivo di montaggio che impegna lo spettatore peregrinante, prima spaesato e poi capace di orientarsi man mano che raccoglie immagini sia della stratigrafia urbanistica e sociale di Genova che della storia di Enzo e Mary. Itinerario, quest'ultimo, che comporta da parte del pubblico la tessitura dei tempi diversi dei loro racconti: Enzo, rivolto più spesso al passato e all'esperienza carceraria che ha consumato gran parte

della sua vita; Mary, che racconta lo spaesamento dopo la detenzione e il presente (Fgaier 2010, p. 26).

Enzo ci conduce al ghetto, dove torneremo a più riprese. Percorriamo stretti vicoli al seguito del protagonista, mentre spinge il carretto delle angurie tra le impalcature edilizie (Fig. 3); vediamo il flusso vivace di persone in Piazza Fossatello, alla fine di Via del Campo¹³.

Siamo nell'area compresa tra Via del Campo e Via Lomellini, nel fitto centro dei caruggi, intricato e affascinante labirinto di vicoli medievali della città vecchia, alcuni compressi tra le alte pareti di edifici di prestigio (come i Palazzi dei Rolli) e bassi fatiscenti ai piedi di strutture in gravi condizioni. I caruggi più stretti disegnano in alto, tra i cornicioni degli edifici, sottili fette di cielo, «nei quartieri dove il sole del buon Dio non dà i suoi raggi», come cantava Fabrizio De André in *La città vecchia* (1965). Siamo in un dedalo fisico dall'alta densità abitativa, nell'intreccio multietnico di culture, sapori, sembianze, in una ragnatela di vivace varietà urbana, architettonica, commerciale. È qui, nei caruggi, che Sanguineti consigliava un giro: «le viscere vere di Genova, e che rappresentano con efficacia le viscere vere del mondo, per chi si lasci un po' andare» (Sanguineti, *Genova per me* 2010, p. 144)¹⁴.



Figura 4

Siamo anche in una zona, seppur centrale, poco frequentata dai genovesi: alcuni tratti generano nel passante apprensione per la mancanza di pulizia, la percezione di rischio, gli immigrati; altre inquietudini, per la presenza di transessuali che lavorano, una trasgressione che la morale clerical-borghese ancora dissimula con ipocrisia. Marcello ragiona: «cosa separa Croce Bianca dal resto del mondo? Mary lo sapeva bene: l'indifferenza, la paura dell'altro e di chi è diverso. Gli invisibili sono gli esclusi che nessuno vuole guardare

¹³ Si vedano in ordine i minuti 10:01, 19:55, 20:54, 21:15 in Marcello 2009.

¹⁴ Si consiglia la lettura del romanzo *noir* di Paola Pettinotti (2007).

o vedere» (Marcello, *Mary* 2010, p. 11). Il film rimuove persone e vicoli di confine da invisibilità, indifferenza e penalizzante connotazione negativa; la destigmatizzazione, però, per usare un concetto noto dell'urbanistica socio-logica (Wacquant *et al.*), non conferisce al luogo un'aura romantica o ideale (Boille, *Per questa realtà* 2010, p. 108; *Fig. 4*).

All'atto del camminare di Enzo in luoghi rimossi, soggetti a programmi a volte demagogici di riqualificazione urbana, fanno eco i filmati di repertorio, che si concentrano sull'area in cui lui è cresciuto (Via Prè, Via del Campo e Sottoripa), e sui quartieri scomparsi, perché demoliti dalle ruspe per far posto al *nuovo*, come via Madre di Dio e Piccapietra¹⁵. Da qui la visione, intrecciata al racconto di Mary sull'infanzia di Enzo, di immagini da *Requiem per un quartiere*, il documentario di Bruno Belfiore sulla zona di Madre di Dio (demolita nel 1973), e sequenze d'archivio, sempre di Belfiore, girate durante i Mondiali di calcio del 1982: immagini di vicoli straripanti di vita e di gente, il flusso del cammino sotto il portico di Sottoripa, la vitalità del mercato (Marcello 2009, 21:40 ss.). Le immagini si intrecciano con quelle del presente, girate appositamente per il film, che propongono la consuetudine tranquilla e giornaliera delle trans nel vicolo e panoramiche dall'alto, per concentrarsi poi con lunghe sequenze di nuovo sul camminare, questa volta sullo spostamento a piedi dei molti extracomunitari inquadrati, il loro incedere ora deciso ora più incerto (Marcello 2009, 22:40; 23:19; 24:11ss; *Fig. 5*).



Figura 5

L'intento, affermano Marcello e Fgaier, era quello «di far emergere, attraverso la memoria visiva, la storia di una città in bilico fra tradizione e cambiamento, pronta a trasformarsi di nuovo, e dei suoi abitanti, nei loro più diversi comportamenti ed espressioni» (Fgaier 2010, p. 30).

¹⁵ Una seria analisi della costruzione sociale di una rappresentazione del centro storico, e del processo di connotazione di quest'area urbana in dimensione diacronica, si trova in Leone 2010.

Dopo vari minuti di silenzio riprende il racconto di Mary, e il motivo del cammino (per estensione del migrare) si fonde con quello dello smarrimento di Enzo al suo ritorno a Genova dopo anni di lontananza. Il suo sconcerto è sinonimo di uno spaesamento atemporale e universale, è il disorientamento di un essere umano mutato in una città irriconoscibile¹⁶. Scorrono immagini notturne dei vicoli, inquadrature su percorsi di persone in cammino, sui passi di donne africane, fino alla prospettiva che indugia sul vicolo vuoto a notte tarda. Si trova a questo punto una delle sequenze più raffinate del film: l'archivio di un cinamatore locale che nel 1990 aveva filmato segretamente le prostitute nella zona della Maddalena. Le immagini, calde, sfocate, dal carattere onirico e suggestivo come una memoria che affiora, sono state trattate «per renderle meno invasive e violente, facendo in modo che i movimenti fossero in allontanamento» (Fgaier 2010, p. 31)¹⁷.

Il lento *voice over* dell'*Intermezzo* ci accompagna sulle sequenze d'archivio del mare e del porto, viste in scorrimento da una vettura sulla sopraelevata: «i luoghi che attraversiamo sono archeologia di una memoria / desideri sconosciuti, ricordi proibiti di un mondo scomparso» (Marcello 2009, 27:13). Il montaggio della voce fuori campo sullo sguardo di un uomo che nell'alba guarda il mare evoca il mondo eterno e ciclico della migrazione:

Gli abitanti delle caverne riposano
Nessuno veglia il sonno dell'altro
Solo il moto ondoso del mare segna il tempo
Fra poco, i raggi del sole colpiranno i loro volti
Richiamati al risveglio
Per contrastare lo scuro incanto della notte
Invaderanno le strade della città. (Marcello 2009, 27:45-28:40)

Le riprese inquadrano primi piani degli abitanti delle caverne di Quarto immobili nel sonno, quasi affiorassero come *archeologia della memoria* e come eterno ritorno di un'umanità migrante (Marcello 2009, 28:40-29:40).

In risonanza icastica, ai primi piani sui visi addormentati sulla riva di Quarto dei Mille fanno eco immediatamente dopo le immagini archiviali di statue cadute e frantumate, dei loro volti marmorei a terra: di nuovo, il film accosta mare e macerie. Sulla riuscita eco di sembianze il *voice over* ci riporta al cammino e alla transitorietà:

¹⁶ Mary racconta Enzo: «all'inizio aveva quasi paura a camminare per strada, abituato a stare chiuso in quei tre metri di cella si sentiva proprio smarrito, confuso, spaesato, infatti girava sempre con un coltello dietro» (Marcello 2009, 25:16).

¹⁷ Siamo ai minuti 26:06-26:52 (Marcello 2009). Fgaier, la montatrice, prosegue commentando: «È questo un momento che io amo molto nel film, su queste immagini abbiamo montato una registrazione originale di Enzo dal carcere che canta alla sua amata una canzone. Quel momento è una sorta di ballata delle prostitute. La canzone *Fra cinquant'anne* di Nino D'Angelo ritorna in più momenti: viene fischiata all'inizio del sogno in cui Enzo racconta della dannata notte allo Zanzibar e chiude anche la confessione finale» (Fgaier 2010, p. 31).

Attraverseranno luoghi scomparsi
Scendendo rampe e risalendo chine remote
Dove riposa il buio
Si poseranno tra le macerie dimenticate come naufraghi sulla terra
Trasparenti, intoccabili
Un altro tempo ha altre vite da vivere. (Marcello 2009, 28:56)

Nel dialogo tra sequenze di immagini e colonna sonora, un momento esemplare si apre con il respiro di una preghiera quando su vedute d'archivio, dal filmato di Belfiore, *Requiem per un quartiere*, sulla zona Madre di Dio, parte l'accompagnamento musicale di un'aria straordinaria, che i titoli di coda ci indicheranno come *Ad genua*, cantata n. 2 dell'oratorio *Membra Jesu Nostrum* (1680) di Dietrich Buxtehude (Marcello 2009, 29:17). L'oratorio è diviso in sette parti, ognuna corrispondente ad una parte del corpo crocefisso di Gesù: *Ad genua*, le ginocchia. In realtà, quella che ascoltiamo è l'aria della cantata n. 3, *Ad manus*, l'aria *Salve Jesu, pastor bone*, che recita: *Salve, Jesu, pastor bone, fatigatus in agone, qui per lignum es distractus, et ad lignum es compactus, expansis sanctis manibus*. La scelta è significativa: per ogni cantata Buxtehude seleziona versi biblici a cui ispirarsi, e *Ad manus* deriva il riferimento corporeale dal verso *Quid sunt plagae istae* di Zaccaria 13, 6: «E se gli si dirà: 'Perché quelle piaghe in mezzo alle tue mani?', egli risponderà: 'Queste le ho ricevute in casa dei miei amici'». La scelta di montare su questo accompagnamento musicale immagini di un quartiere scomparso, Madre di Dio, è potente: sotto le intense note barocche scorrono sequenze d'archivio di demolizioni, di polvere, di valanghe di macerie che cadono come onde del mare. La metafora della ferita ricevuta in casa di amici, o per Genova autoinferta, non potrebbe essere più appropriata (Fig. 6).



Figura 6

Requiem per un quartiere lamenta la scomparsa di un caratteristico, antico e fitto agglomerato di abitazioni popolari, un vero borgo medievale origina-

riamente fuoriporta, dove prima della seconda guerra mondiale esercitavano la loro attività artigiani, pizzicagnoli, latterie, osterie, trattorie, fruttivendoli, drogherie e mercerie. Questo quartiere di caruggi, piazzette e salite, che subì pesanti bombardamenti nel periodo bellico, sopravvisse abitato da portuali, pur nella difficoltà del degrado, fino ai primi anni settanta, quando fu demolito per far spazio allo scempio edilizio del nuovo centro direzionale (progetto architettonico di Marco Dasso); una desolazione di grattacieli, casermoni e giardini cementificati (giardini Baltimora, il nome ufficiale, ma famigliarmen- te detti 'di plastica' dai genovesi). Lo sciagurato sventramento, nel cuore della vecchia Genova, riprende l'interrogazione di Zaccaria: «Perché quelle piaghe in mezzo alle tue mani?». Fgaier ricorda: «le ruspe spianarono le case, la storia e la vita delle persone, sradicate e trasferite negli allora nuovi quartieri collinari» (Fgaier 2010, p. 32)¹⁸. Oltre al tessuto urbanistico fu distrutto un tessuto comunitario di appartenenza ed identificazione che non venne ricucito altrove. Una distruzione paradossale, in anni in cui esistevano già normative per salvaguardare i centri storici; una ferita che si trascinerà in scandali finanziari e giudiziari, nonché polemiche urbanistiche, per anni¹⁹.

Le immagini tornano al cammino di Enzo verso il mare: lo sguardo diretto ad una nave rievoca immagini archiviali di varo e festa portuale prima, e di dismissione dello scalo navale poi (Marcello 2009, 31:02). L'alternarsi di speranza e distruzione si stempera ancora una volta nel camminare di Enzo, fino a stringersi sull'immagine dei due amanti nello spazio angusto ma protettivo della loro cucina (45:54; 46:38). Per la prima volta vediamo Mary che, in una lenta e pacata confessione frontale alla telecamera, narra le traversie della sua vita di transessuale. Se Enzo percorre il film soprattutto ripreso nell'atto di camminare, Mary è ferma, ma la sua è la storia di un transitare, di una migrazione, di un movimento, geografico prima, da Roma a Genova, identitario poi (Fig. 7).

¹⁸ In Passo Gattamorta, abitanti del quartiere presidiarono per settimane la casa natale di Niccolò Paganini, purtroppo inutilmente. Fu demolita in un cumulo di macerie come il resto dell'antico quartiere. Informati degli sgomberi imminenti, gli abitanti del quartiere furono successivamente sparsi altrove, in tutta la città, spesso in zone fuorimano.

¹⁹ Si ascolti a proposito il commento dell'architetto Figoli 2015. Nel 1983, A. Manfredini (2000) celebrava invece il Centro come un encomiabile esempio d'inserimento del contemporaneo nel centro antico. Tuttavia, è nota la lapide eretta dai cittadini stessi, a mo' di colonna infame, in Piazza Sarzano: «Male non fare, paura non avere. 1945-1981. A vergogna dei viventi e a monito dei venturi come usava ai tempi della gloriosa Repubblica di Genova dedichiamo questa 'Colonna Infame' all'avidità degli speculatori e alle colpevoli debolezze dei reggitori della nostra città. Con vandaliche distruzioni hanno cancellato tesori di arte e di storia, eliminato interi gloriosi quartieri del centro storico, marinaro ed artigiano, deturpando per sempre la fisionomia della città fino all'inaudito gesto di demolire la casa natale di Nicolò Paganini. Essi hanno così disperso la popolazione di questi quartieri con l'infame risultato di sradicare le fiere tradizioni che fecero Genova rispettata e potente. Eretta dai soci U.S. Vecchia Genova R.G. D.T. L.L. I genovesi dei quartieri della: Marina, Via Madre di Dio, Via del Colle, Portoria, Sarzano e Ravecca – Non ci sarà mai più un secondo Paganini - Franz Liszt».



Figura 7

Enzo cammina in una Genova di cui vediamo *tracce di memoria*, per ricordare Franco Fortini, che Pietro Marcello rievoca, non a caso, in chiusura. Così il film ridona visibilità anche ad un'altra traccia identitaria genovese, il documentario *Una strada d'acciaio* (1963, regia di Valentino Orsini e testo di Franco Fortini), sulla sopraelevata che sorvola la costa della città legando le due riviere. Immagini e testo esaltavano con toni appassionati il valore simbolico della strabiliante ingegneria che vedevano formarsi, e rilanciavano il robusto desiderio di osservare e testimoniare l'incessante capacità metamorfica di Genova, di rimetterne in moto la memoria con il documentario. «Questo è stato»: scriveva Fortini, «misura della notte, del lavoro, del riposo, della luce, dell'ombra. Questo è stato una volta in una città» (Orsini, Fortini 1964). Nell'*Epilogo* al film, Marcello mescola i versi di Fortini ai suoi:

Il nostro viaggio termina qui.
Lasciamo i naufraghi al riparo di queste caverne.
Il passato è uscito di spalle.
Restano solo tracce di memoria e forme
che si dissolvono.
Piccole grandi storie.
Questo è stato.
Misura della notte, del giorno, del tempo, dell'amore, dell'ombra, della luce.
Questo è stato. Una volta
in una città. (Marcello 2009, 60:36)

Il film si chiude poeticamente su immagini d'archivio seppiate, girate sulla spiaggia di Lavagna: sono visioni di leggerezza, un veliero, delle donne che giocano sul lungomare, a moscacieca e con retini, nell'acqua (Marcello 2009, 61:57).

La bocca del lupo riscatta e riattiva: da una parte sbrogliata dal pregiudizio la storia di Enzo e Mary, dall'altra riorienta lo sguardo sul territorio. La «memoria tecnica, [la] genealogia di celluloidi» (Marcello, *Genova* 2010, p. 22), riporta alla visibilità reperti del '900, «un'archeologia visiva, culturale e sociale di quella che è stata la città di mare più importante del paese» (p. 22). In questo senso, un film nostalgico. Emerge però anche l'immagine di un «territorio

capace di trasmettere pensieri, sentimenti, sensazioni, emozioni e depressioni» (Fgaier 2010, p. 28), e organicamente capace di trasformarsi di nuovo, in sintonia con la microstoria di Enzo e Mary, e del loro sogno per il futuro. È il montaggio, con le sue inedite riconfigurazioni di senso, ad aprire la città a nuove interpretazioni e possibilità, a nuovi rapporti «che si costituiscono in un continuo e molteplice collegamento di tracce» (Fgaier 2010, p. 43). Secondo Francesco Zucconi, attraverso un montaggio di un archivio non ipermediatizzato l'immagine diventa «costrutto pensante» (Zucconi 2013, p. 18), propedeutica «a una messa in forma consapevole degli eventi» (pp. 18-19) del presente e ad una «elaborazione sociale» (p. 22). Zucconi individua nell'immagine cinematografica uno «spazio di rigenerazione semantica delle forme della cultura» (p. 31) e di conseguenza dell'organismo città, proponendo una «rilettura critica» (p. 32) del suo archivio. È a questo tipo di misura discorsiva che il film ambisce? Quale potrebbe essere il suo ipotetico ruolo nel presente della città?

Serrata tra il mare e la montagna, Genova, Superba nel ricordo del Petrarca (1358), fu Emporium Romano prima, poi in fasi successive indiscussa signora del mare, portento della finanza, porto di valenza storica internazionale e centro del celebre polo siderurgico. Oggi è stretta tra un'economia difficile e un'urbanistica complessa (Pettinotti 2017). Confindustria registra un fatturato complessivo dell'industria genovese in calo, con più posti di lavoro in amministrazione comunale e in sanità che nel Porto. A Cornigliano fatica la siderurgia (si vedano le proteste contro gli esuberanti previsti da Ilva nel 2017); a Sestri Ponente soffre lo stabilimento Fincantieri, storico cantiere di transatlantici tra i migliori del mondo. Gli abitanti di Sampierdarena invocano una riqualificazione del territorio, ora degradato, che un tempo ospitava uno dei cuori industriali pulsanti di Genova, la società Ansaldo. Il futuro è incerto per la divisione Automazione di Leonardo S.p.A. La città è anche nella bocca del lupo della perdita demografica (*urban shrinkage*)²⁰: da una parte un tasso di natalità molto basso, dall'altra un'emorragia di partenze (34% della popolazione nel giro degli ultimi 40 anni), fanno di Genova una delle città più anziane d'Europa, con una percentuale di popolazione ultra sessantacinquenne che supera il 28%, precedendo di circa vent'anni lo scenario demografico nazionale e europeo. I dati divulgati da Francesco Gastaldi, urbanista, non sono confortanti: implacabile, e aggravata dalla pandemia di Covid-19, la crisi demografica genovese ha visto nel 2021 i deceduti superare di quasi tre volte i nuovi nati, chiudendo in saldo negativo malgrado l'iscrizione all'anagrafe di nuove persone da altri Comuni o dall'estero. Anche la compensazione migratoria, che altrove assorbe il generale declino demografico, non è sufficiente. Inoltre, informa Gastaldi, il flusso si sta attenuando. Una ecatombe che non riceve l'attenzione che dovrebbe:

²⁰ Per parte delle riflessioni che seguono, rinnovo la mia gratitudine all'architetto Alessandro Ravera per le generose conversazioni. Si veda inoltre Crisci *et al.* 2014.

È un tema tabù di cui si parla poco, eppure i numeri sono drammatici, sono cifre da auto-estinzione, cui dovremmo porre rimedio – rincara il professor Gastaldi – Si tratta forse di una delle emergenze principali della città, ma allo stesso tempo è un tema poco dibattuto, quasi esorcizzato, e si è ormai lontani dalla quota dei 600.000 abitanti e lontanissimi dal massimo storico raggiunto dalla città 52 anni fa con 848.121 abitanti. Una ecatombe. (Gastaldi 2021)

A quest'*impasse* si aggiunge la tagliola della speculazione finanziaria ed immobiliare, dell'appalto di fondi pubblici. Come sono in molti a Genova a pensare, la città soffre della miopia di uno sviluppo urbanistico che invece di essere guidato da criteri di pianificazione e distribuzione lungimiranti e razionali è definito dalle pressioni del mercato immobiliare e dal desiderio di accedere ai finanziamenti necessari per infrastrutturare aree poco agibili. Sembra essere questo il caso per l'area ponentina, che dopo Erzelli ha visto sorgere Morego, mentre si continuano a sottovalutare ipotesi di sviluppo urbanistico del Levante, dove aree dalla demografia anziana, destinate a svuotarsi, offrirebbero enormi potenzialità in spazi già dotati della rete di servizi pubblici necessari (Fusero 2005, p. 14). Parallelamente, Genova corre il grande rischio di crollo del valore immobiliare, e la conseguente erosione dei risparmi, in una regione in cui oltre il 70% del risparmio delle famiglie è investito in immobili, ed il valore degli immobili è 8 volte superiore al PIL regionale. Un senso della distopia progettuale e di previsione si induce dal piano urbanistico comunale (PUC) del 2011, che stimava un fantasmagorico incremento demografico che avrebbe portato la città in breve ad un milione di abitanti, di cui 320.000 'genovesi di passaggio', o 'utenti', l'anno (impiegati in *high-tech* per esempio) (Campini 2011). Una Genova che non è divenuta realtà.

Questa cursoria e sicuramente incompleta fotografia della città rende il senso di quanto sia fondamentale per chi la abita assumersi la responsabilità di partecipare alle politiche territoriali, ed esigere al contempo comunicazione trasparente e progettualità condivisa. L'organismo urbano genovese deve affrontare un'ulteriore metamorfosi, sviluppare – e da tanto è necessario – una visione per il futuro post-industriale. Non solo per resistere, o per non agonizzare (Scandurra 2020), ma anche migliorarsi, tra tante strettoie. Se il film di Marcello si pone come «spazio di rigenerazione semantica delle forme della cultura» anche una città lo è; se esso è «costrutto pensante», lo è anche perché chiama a riconsiderare Genova come organismo metamorfico, la cui essenza tra macerie e mare deve portare a nuove soluzioni urbanistiche adatte ad una città in continua contrazione demografica²¹, soggetta a questioni come la voracità speculativa a macchia di leopardo, da arginare in favore di una visione complessiva. O come il destino del BluePrint, il progetto offerto da Renzo Piano nel 2015 per la riqualificazione delle aree dell'ex fiera del mare (ora ribattezzato Waterfront di Genova; Michinelli 2017); e infine come la di-

²¹ Che risultati darà scommettere su un settore di sviluppo come quello della Silver economy, del quale discutono i quotidiani genovesi?

battuta costruzione della Gronda autostradale, dopo un decennale iter burocratico. Torna anche ciclicamente l'interrogativo sulla superstrada elevata del 1965: scempio deturpante, o «macchina della visione» (Boeri, cit. in Luccardini 2014, p. 27)²²? Demolizione o conversione? Chi abita e ama la città dovrà anche chiedersi se, come succede ciclicamente, quando l'amministrazione si pronuncia a favore di una *bonifica* dei caruggi del ghetto (Filetto 2017), ci si trovi davvero di fronte a politiche di recupero urbano, sociale ed economico, o si tratti invece di strumentalizzazioni del disagio mirate a creare spazi per nuove costruzioni abitative. E si dovrà reagire fortemente ad una cantieristica del supermercato e del centro commerciale, come ad una cementificazione spesso senza senso in un territorio già piegato da frequenti dissesti idrogeologici.

Come Enzo e Mary si affidano, sottovoce, le loro vite in carcere («Amore, scusa se parlo un po' piano. Ho paura che la guardia mi senta e scopra che ho il registratore. Riprendo più tardi, perché ora passa la conta. Ciao amore»), così Pietro Marcello affida Genova a noi, consegnandoci parole di congedo che sembrano raccontarla da un indistinto e lontano futuro, quando tutto sarà compiuto e immobile. Ma per ora, lasciamo i naufraghi tracciare nuovi percorsi, concepire metamorfosi, comunicare attraverso una bocca di lupo. Ad inventare la «misura della notte, del giorno, del tempo, dell'amore, dell'ombra, della luce». Prima che si fermi il tempo e si scriva, di Genova microcosmo del mondo, «Questo è stato. / Una volta / in una città» (Marcello 2009).

²² Cfr. Franco, Musso 2016.

The Mediterranean Sea as B/Order Space in *African Titanic*: A Geo-Literary Analysis

Silvia Ruzzi

Humboldt Universität, Berlin

DOI: <https://dx.doi.org/10.7359/990-2022-ruzz>

*The sea is not a place to pass by
it is not a road.*

*Fuocoammare*¹

The tightening of migration policies within and beyond EU borders, which has inevitably caused an increase in fatal clandestine crossings on the Mediterranean, triggered the production of a body of fictional texts that addresses the Mediterranean both as a zone of transnational migration and as a b/ordering² space.

Since the beginning of the twenty-first century, many authors have turned their attention to the clandestine migration to European shores, thereby narrating the individual and collective experience of border crossing, the recent evolution of migratory patterns, the causes and pitfalls of contemporary African migration to Europe, and the plight of migrants. These literary productions utilize the Mediterranean to disclose and question the narratives surrounding it; they interrogate the discourses which have considered the Mediterranean a two faced-entity – a natural haven, and a backdrop to human tragedies – and they provide a perspective grounded in the Mediterranean as it is today. To chronicle the manner in which the Mediterranean has been transformed into the emblem of exclusion, contemporary writers employ a variety of metaphors: hell on earth, an impenetrable moat, «un immense bleu fait sur le corps de la terre»³, «un cimetière où le courant s'empare des cadavres pour les mener au fond» (Ben Jalloun 2006, p. 2)⁴, a graveyard whose waves «are inky black [...] like tombstones in a dark cemetery» (Lalami 2005, p. 2), or, conversely, a

¹ Rosi 2016.

² Fundamental to the comprehension of the term b/ordering is the understanding of the border as a process that creates difference, separation and categories. Therefore, b/ordering not only refers to the drawing of a line on a map or the construction of a wall or fence, but it also alludes to the practices of ordering and othering. See Van Houtum, Van Naerssen 2002.

³ «An immense bruise that has been made on the body of the earth» (my translation).

⁴ «A cemetery where the current catches hold corpses» (my translation).

«passage interdit, passage franchi» (Daoud 2002, p. 257)⁵ that configures the sea as an obstacle that is intended and designed to be inaccessible to clandestine migrants, but that potentially can be breached.

In Mediterranean border fictions, the sea represents the transit space which the characters need to negotiate before reaching the other shore. It is a key component in the production of symbolic geographies, and it carries a strong figurative power, embodying multiple images that imply spatial hierarchies and mental maps. It achieves different symbols and meanings according to each individual perspective. For migrants, it is the last obstacle to overcome; but it is a tricky challenge, worse even than the desert, as the Mediterranean's currents and appearance shift without warning. It is unpredictable, unreliable, it is a lucrative space for smugglers, and it forces people to become like beasts in order to survive. Yet, it is a constant reminder of the migrants' geographical proximity to Europe, and it has the potential to represent a realm of escape and renewal.

For the border enforcement regime, whose goal is to restrict clandestine migration, the sea represents a problematic ribbon of water that needs to be monitored, controlled, and confined, since it consists of a permeable entry that lets unwelcome people trespass. As will be argued, in response to the border transgression of migrants, the Mediterranean basin is increasingly ordered, territorialized, and secured, and one of the consequences of such b/ordering practice has been the alteration of migratory routes toward perilous crossing points in a conscious border patrol strategy that can be defined as the 'optimization' of natural obstacles.

It is in this context that the present essay focuses on the ways in which the Mediterranean is rendered, modeled and reflected as a b/order space in the novel *African Titanics* (2008, English translation 2014) by the Eritrean author Abu Bakr Khaal.

By approaching the novel through the lens of border aesthetics, I will focus on the correspondence between the border as rendered in the literary text, *the presented space*, and the border of the textual representation itself, *the space of representation*. Both kinds of space presuppose that borders have a spatial component, and I assume that a referential relation between the intra- and the extra-literal reality exists.

Literary representations of borders might employ the common images which one associates with borders (lines, coast, check points, border control, etc.), and can offer a set of paradoxes that questions the function of the border itself (is it a bridge or a break? Is it stable or shifting?). Indeed, as with any border, the Mediterranean entails Janus-faced potentialities: it is a border *between* and a border *to*, wherein the *between* presents a possible obstacle, the *to* a possible opening – a border can be both a barrier and a gate.

⁵ «A forbidden passage, a journey of overcoming» (my translation).

Therefore, perceptions of the maritime border are fluid and variable as the sea itself. The liquidity of the sea may instigate feelings of freedom of hope, and sometimes of adventure, but at the same time, its crossing represents a passage into the unknown: horror, anxiety, intimidation, and dread. Its natural characteristics, liquidity and fluidity, and the lack of visible limits seem to suggest that the sea is a principle of eradication, a free and empty space⁶, the smooth, even locus *par excellence* in which one finds oneself disoriented because it «is a field without conduits or channels» (Deleuze, Guattari 1998, p. 371), the absolute challenge to geospatial investigation, a «non-signifying field [that] bears no message» (Barthes 1972, p. 112), and, finally, a deterritorialized space. Even though its waters might give the impression of limitlessness and infinity, the sea is a place as much as anywhere else. It is not to be considered a featureless environment or a backdrop to other events, but rather a specific space with its own characteristics. Furthermore, in current times of migration, the assumption that the sea is without substance is flawed, and it neglects the physical and geopolitical realities of the border space.

The maritime border achieves a performative dimension and intrinsically relies on the very act of transgression. Since transgression depends on the pre-existence of some sort of spatial ordering, and the transgressive act functions with and depends on previous limits, border crossings and borders are defined in terms of one another. As Foucault (1977) notes, «a limit could not exist if it were absolutely uncrossable and, reciprocally, transgression would be pointless if it merely crossed a limit composed of illusions and shadows» (p. 34). Thus, in the present essay I propose to think of the Mediterranean border not as a static and mapped configuration, but from the perspective of the border crossing narrative: passages from one side to the other, hindered passages and unsuccessful border negotiations. A focus on the performativity of the border also leads to the question of what comes first: the border, or its performative engendering. Indeed, «[t]he boundary is not a spatial fact with sociological consequences, but a sociological fact that forms itself spatially» (Simmel 1997, p. 142).

In this light, the border is the consequence of symbolic differences, even if it is a spatial construct. It is a form of classification or a means to mark distinctions and, therefore, it is employed to impose one's own vision of the world and to claim one's allegedly socio-spatial community. Accordingly, the constructed Mediterranean border, whether or not represented by material fences or gates, is based on the continentalist principle and on its primacy as a structuring assumption of geopolitical spaces. Because of such naturalized

⁶ The sea was once considered an open space, free from national bordering practices, as Carl Schmitt (2003) states: «the sea knows no such apparent unity of space and law [...]. On the sea, fields cannot be planted and firm lines cannot be engraved. Ships that sail across the sea leave no trace [...]. The sea is free. According to recent international law, the sea is not considered to be state territory, and should be open equally to all for three very different spheres of human activity: fishing, peaceful navigation, and the conduct of war» (pp. 42-43).

understanding of anthropic spaces, this principle assumes that cultural contiguity overlaps with territorial continuity, while cultural discontinuities are defined by sea openings.

Therefore, the geo-literary analysis that follows is a good lens through which to capture the multilevel complexity of the nexus first between the border and aesthetics, and secondly between border figures and social and geopolitical practices. In this light, it is possible to reveal a scenario in which practices of border crossing meet those of reinforcement, and thus both practices of control and resistance/negotiation are agents in co-producing the Mediterranean as a b/order space.

Published originally in Arabic in 2008 and translated into English in 2014, *African Titanics* revolves around the story of a group of migrants headed towards the coast of Tunisia in order to cross the Mediterranean and reach the southern coast of Europe. Narrated in the first person and set in the first decade of the twenty-first century, Abu Bakr Khaal's debut novel narrativizes the various stages of the migrants' journey, explores the complexities at the heart of migratory projects, thematizes seaborne clandestine migration across the Mediterranean, describes the dangerous nocturnal passage which the migrants undertake in order to reach the other shore, and evokes the migrants' experience of a repulsive and unpredictable sea that stands in stark contrast to the touristic image of the romantic and benevolent Mediterranean bathed in sunshine.

The novel begins *in medias res*, once the main character, Abdar, has already started his journey and finds himself in the city of Khartoum in Sudan, where he learns about the next steps of the voyage. From the beginning, he shows familiarity with all the possible means of transport: «[he] was familiar with all the rubber dinghies, as well as the small fiberglass boats [...]. [He] knew the nicknames and pseudonyms of all smugglers and could also identify the Land Rover drivers hired to transport migrants across the desert» (Khaal 2014, pp. 15-16).

His journey continues through the Sudanese desert during which he and his fellow travelers must face their first adversities: the police who demand bribes from them in order to continue the trip, «brutal highway robbers who made a habit of looting vehicles along the road» (Khaal 2014, p. 23) and, worst of all, the unpredictability of the desert «[whose] anger whips [them] relentlessly with storms of sand» (p. 36). During the desert crossing, the group's morale is low, water runs out, and people are worn down by the desert's constant unpredictability. Some start hallucinating, others die of dehydration, but, after fifteen days of traveling, the Libyan city of Kufra comes into view. There, the few left alive rest a bit before heading to Tripoli.

In the Libyan capital, the group separates and the protagonist continues his trip together with Terhas, an Eritrean woman whose boyfriend died during the desert crossing. In Tripoli, they contact smugglers who promise them accommodation and to arrange the sea crossing. They are brought to a

garage with another twenty-five Eritreans and «men and women of numerous nationalities: Africans and Arabs from Morocco, Tunisia, Algeria and Egypt [...] as well as Iraqi Kurds and Bangladeshis» (Khaal 2014, p. 55) where they are supposed to wait until they can be brought to a hideout closer to the coast.

During their stay at the garage, the characters wait for food and water, for good weather conditions that would speed up their departure; they wait for the smugglers to bring them to the crossing point and, above all, they wait for the possibility of crossing the sea. Their waiting suggests a standstill during their journey; it represents a fixation on place; it is a symbolic and psychological practice of subjectification and dependency and, to a certain extent, it is a procedure of exclusion.

The practice of waiting before crossing the border is a crucial aspect of the border itself: it is a regulatory temporal device that manipulates the migrants' movements. Hence, as with any border, the Mediterranean is not only a locus of trespassing and obstructing, but is also the source of a standstill that produces a condition of hesitation and establishes who belongs, who can go through, and who will be left waiting either within or outside the legal order. As will be shown, the characters are not in full control of their own travel, as it is dependent on the smugglers' decisions, weather conditions, and, above all, the border patrol. These are all conditions that force them either to wait for a better opportunity or to find alternative routes to avoid the obstacles. Such spatiotemporal features of the b/ordering practice break the linearity of the characters' journey from their places of origin to their destination, and instead stress the discontinuities during their trip: interruptions such as stopovers, unexpected settlements in transit countries, and returns.

During their wait at the garage, they exchange information about the crossing, stories about friends who made it, expectations about the future, fears and doubts and, above all, updates about maritime conditions: the speed and direction of the wind, the height of the waves and the degree of visibility in the Mediterranean. Yet, their last step – the sea crossing – becomes more and more difficult to arrange. One of them comments: «How can the journey from shore to shore be so very difficult? It seems so simple on the maps» (Khaal 2015, p. 47).

Even though maps make locations seem graspable and tangible, for the migrants the close proximity between the African coast and Lampedusa (on a map) goes hand in hand with the impossibility of reaching their destination. Paradoxically, Lampedusa is geographically close but unreachable. However, the geographically short stretch of water is a determining factor in the characters' migration plans: the brief span between shores functions as a magnet that lures the characters with the illusion of an easy passage due to the apparent feasibility of the crossing. However, the distance is far more insuperable than it initially appears. As will be further analyzed, their journey of hope becomes one of despair as this short distance turns out to be a great barrier for the characters, as it is for many other travelers who try to reach Europe clandestinely.

In the above-quoted passage, the narrator not only addresses the unreliability and deceptiveness of the map, but also the power relations that are inscribed within it. The apparent neutrality of the map stands in contrast to its geopolitical function not only as an instrument for labeling and categorizing the natural landscape, but also as a powerful tool for the appropriation and definition of space. Mapping is also the preliminary condition by which the crossing may happen – it permits individuals to position themselves and to move within space. Yet, the act of sea crossing becomes a destabilizing moment through the breakdown of pre-existing spatial references. While boarding the boat, many feel on edge, as they are caught between the vast sea and the assurance of the shore: «[i]t is hard to describe the fear that grips you at the hour of departure. You approach the boats in the darkness as they rock violently on the water. At that moment, you truly understand the meaning of terror» (Khaal 2014, p. 61). The sea's movement and fluidity are perceived as uncontrollable forces which frustrate and disorientate whoever decides to set sail and, because of these forces, many jump overboard before the boat even leaves the shore or «are swept to sea without ever having resolved whether to stay or go» (p. 61). Yet, for those who manage to depart, the sea reveals itself as a paralyzing trap and, after days of being adrift at sea, «doubts begin to stir as it becomes apparent the boat has drifted from its course» (p. 62). Amidst the hunger, thirst, fear and death, as people lose consciousness, «conflicts erupt for no reason, [people] start fighting to the death [...]. They become animals [and] monsters transforming the boat's narrow deck into a place for attack and assault» (p. 71). During the crossing, the sea turns itself into the scenario of desperate efforts to survive, and it becomes the malevolent antagonist that reflects the larger forces with which the migrants must grapple.

Despite all the obstacles and despair, Adbar befriends a Liberian migrant, Malouk, who has a habit of going to the beach on a daily basis. There, while he stands before the vast, strong and endless sea, he engages in a one-way conversation with it:

[...] he had much to say to the sea [...] he stood tall, challenging his old and mighty adversary. As on previous visits, he leaned his body back and spat violently onto its surface [...]. Damn you he yelled at the water. You may look mighty but you've no real power. I am not afraid of you. You can't get much lower than me and I am about to piss down your throat. You are nothing but salt and brine. I'll coast from here to Lampedusa. You'll see. [...] Some call you clever, some call you cunning, but you're nothing. You may be old as the earth and I may be fated to die, but you've no feelings, no heart. How is it possible to have no soul? Whose justice are you serving? Are you just offering us up as sacrifices to your god? (Khaal 2014, p. 75)

In the quote above, the continuous flow of the character's words parallels the continuous flow of water. It is the flow of water which strengthens perceptions, jumbled-up associations, thoughts, all of which take the form of flowing words. In a sense, the endless Mediterranean basin seems to be reflected in

Malouk's endless stream of thought. From the shore, he observes the horizon and projects his journey towards the departure, and eventually on to Lampedusa. From there, he imagines reaching the other shore, he envisages his journey as a game pitting him against the sea – a game that he ultimately wins. Yet, even though he knows that the crossing might be possible, he also understands the limitations of that possibility. It is no coincidence that he wonders if «the sea would take its revenge? Would it swallow him up?» (Khaal 2014, p. 47). This passage achieves an effective figurative reference to suppression and oppression, and the image of being swallowed stresses the likelihood that the attempted border crossing is often a one-way journey that often does not end in arrival.

As Franco Moretti explains: «[n]ear the border, figurality goes up [...]. Geography does indeed act upon style» (Moretti 1999, p. 45), and border figurality is a means for dealing with «the emotional impact with an unknown reality» (p. 45). Before attempting the border crossing, figurative language predominates in the narration: the maritime border is described not only as a mighty adversary but also as a liquid hell, a devil, a demon and «a big fat liar [...] a great pool of poison [...] a killer [whose] crimes are premeditated» (Khaal 2014, pp. 59-60). In this line of thought, defining the border as both the locus and the consequence of aesthetic production helps us to grasp its meaning not only in geographical terms but also in terms of both effect and affect: the manner in which the border affects lives, both materially and metaphysically.

Abdar, Malouk, and Terhas all succeed in escaping from the hideout before «hundreds of flashing red and blue lights came streaming towards [them] [...]. Police cars surrounded the building and all the men and women were led away in handcuffs» (Khaal 2014, p. 77). They walk back to Tripoli where they head straight to an apartment which was «a well-known smuggling hub» (p. 81) and discuss the next step. Instead of attempting the crossing from Libya, they decide to make an attempt from the Tunisian coast, since «its coast lay much closer to Europe, less than eight hours away. Tripoli, on the other hand, was at least two days away» (p. 84). They head towards the Tunisian border and decide to cross it at night because the possibilities of getting caught by the Tunisian police are lower. While approaching the first checkpoint, «searchlights beamed down on [them], flooding the area with light [...] [their] shadows grew treacherously long, stretching over the ground and down to the sea, betraying [their] presence» (p. 84).

In the above-quoted passage, the Tunisian-Libyan border is depicted as a highly-monitored militarized zone. Migration control along the border follows the strategy of prevention through deterrence, which consists in the assumption that a high concentration of personnel, infrastructure, and surveillance technology will deter undocumented migrants from trespassing the border.

The practice of waiting at the border is also an important feature of the b/ordering process: the border guard stands at the border to wait for the irregular migrant to attempt the crossing. S/he is actually trained in the act of wait-

ing and, as the scholar Van Houtum (2010) suggests, s/he is a «border waiter» (p. 287). As representatives of the law, border guards control the national border, decide who is allowed in or not; they reward and punish. In sum, not only do they perform the law but they also represent a spatial-territorial strategy of managing certain flows of people. The strategy of creating *border waiters* is one of the many devices of power construction, which work side by side with the making and remaking of walls, fences and borders.

After successfully hiding until their shadows fade, the characters reach the borderline but, after a closer look, they catch a glimpse of their first obstacle: «a long barbed wire fence with a dense tangle of plants growing up it, concealing everything that lay beyond» (Khaal 2014, p. 85). Fences and barbed wires, with their high level of visibility, are the usual images that come to mind when reflecting on borders, and they elicit the notion of borders as a force of containment that serves to exclude the unwelcome. Yet, this force of containment inspires desires of overcoming, motivates bodies to climb over, and threatens physical harm through the inherent dangers of falling or being caught by the police on the other side.

After approaching the fence, the characters hurl their possessions over it and try to climb it, but they soon get caught in a tangle of metal and plants, and are forced to retreat. They start panicking but eventually manage to pull themselves free, and for the next half hour they wade through muddy ground on the Tunisian side until the border town Bin Qurdan comes into sight. From there they reach Tunis, avoiding any «police cars, stationed at cross roads and in front of municipal buildings» (Khaal 2014, p. 95), and find accommodation in a hostel where the owner, who «was used to welcoming guests like [them]» (p. 95), tells them to «avoid public places; like streets, squares and gardens. And don't walk around in groups. So, in other words, find yourself a hole, curl up in it, and hope for the best» (p. 97). They are forced to become invisible in order to avoid control and surveillance which exist not only at the border check points but also in the public sphere.

Their arduous condition is evocatively depicted in one passage in which Malouk summarizes what they had experienced, and what they could expect from the future: «through guarded gates, crawling like worms, through barbs and wire, swallowed by salty swamps [...] we will run while rain lashes us and [...] our legs sink into graves of clay, dissolving into watery floods» (Khaal 2014, p. 101). The quote not only reveals the hard realities faced by migrants who risk their lives in order to reach what they consider the land of opportunity, but also how they cope with and circumvent impediments to their (im) mobility, and how they strive during dangerous situations. Their journey is not linear but instead is fragmented as the characters are forced to retrace their steps, all the while renewing their points of transit and arrival. As we have seen, the characters are compelled to find alternative routes to avoid and/or overcome both physical hazards, such as the desert, and geopolitical obstacles, such as border enforcement.

Furthermore, on the way towards the Mediterranean shore, the characters' journey takes place across an area which has no visible territorial delimitation – other than the check-points at the Tunisian-Libyan border – but which has been transformed by the European border regime into an elastic border zone that encompasses the whole territory extending to and including Europe and Sub-Saharan Africa. This is one of the consequences of the European border control regime that has outsourced selective surveillance and detention practices in transit countries in northern Africa. The externalization of borders reinforces the idea that b/ordering practices are no longer only localized at the borderlines; rather, they create a grid over social space, and they can be encountered «wherever selective controls are to be found» (Balibar 2005, pp. 84-85). By stating that borders are where control, apprehensions, detentions and exclusion can be found, one should not consider the Mediterranean border simply in terms of the generalized expression that «borders are everywhere»; rather, the maritime border corresponds in its power dynamic with other types of filters both within and beyond the boundaries of Europe.

The European Surveillance Border System (EUROSUR), promoted in 2008 and implemented in October 2013, initiated a plan of enhanced visibility of migrant routes. The plan consists in a technique of observing and tracking migrant routes in order to map a cartography of migratory flows and consequently filter them and obstruct them before they actually reach Europe. Besides being practices and initiatives of direct control of territorial borders, these tactics consist of a complex logic aimed at the creation of a regime of high visibility.

Moreover, the European Union's cooperation with the countries of North Africa on migration and asylum practices outsources EU border control. Partnerships with non-member states have been key to the EU politics of migration, and in these agreements the EU government finances and assists the administrative and institutional capacities of border management in transit countries. This 'assistance' includes the training of border police, the supply of technical equipment, the sharing of information on migratory routes and the creation of EU-financed detention centers for irregular migrants in many locations in the Maghreb.

As will be analyzed at the end of this essay, in the last two decades, the Mediterranean border has undergone great changes regarding its shape, locality and places where it manifests itself. This transformation suggests, first of all, the dispersal of the border far from the actual geopolitical line, and, secondly, the constitution of a border network whose tentacles manifest themselves in different types of filters both inside Europe and in the Northern African countries.

After being approached by a smuggler who shows them the boat that would bring them to the other side, Malouk agrees to attempt the crossing, while Adbul and Terhas reject the idea since the conditions of the vessel are very poor: «it had originally been a fishing boat [...]. [There were] screw holes

and deep scratch marks on the deck. The floor was covered in a layer of oil and dirt [...] and the roar of the engine was deafening as it belched out of suffocating acrid smoke» (Khaal 2014, p. 107). The boat is described as an unstable vessel, its woodwork and engine are fragile and ill equipped to navigate the treacherous waters, which are bedeviled by strong winds and currents that can quickly transform the placid sea conditions into raging tempests. The boat is also a place of potentially claustrophobic confinement since «to make more seating, freezers used for storing fish had been carelessly removed» (p. 107) and «the suffocating acrid smoke of the engine» (p. 107) prefigures the fate that awaits its future passengers.

The boat is, however, characterized by an ambiguous duality: it is at once a coffin-like space – «a hollow shell, traveling empty and alone» (Khaal 2014, p. 62) – and a place of escape. This analogy also applies to the novel as a whole, producing a lyrical space in which the humanity of the migrants as subjects is described and rendered visible while also foreclosing the impossibility of any hopeful outcome for its characters. When the boat proves to be a weak means of transport, as «waves the size of mountains smashed angrily against the groaning boat [...] and the deck creaked and bits of wood began to splinter off» (p. 108), the consoling metaphor of the boat as a means of escape disappears.

Malouk and his companions on board are terrified and, after hours of scooping water out with whatever containers they could find, despair sets in among the travelers. After eight days adrift, they reach international waters and hope that other ships will rescue them. At the sight of an oil tanker, the few left alive wave at it, begging for rescue, but «a small group of sailors grouped motionlessly on its deck, surveying them in silence [...]. The sailors made no response and the steamer continued on its course» (Khaal 2014, p. 110). The boat begins to go under, people throw themselves into the water, and Malouk lays floating on a plank asking the sea for mercy: «Oh Sea! Restrain this tyrannous wind and these hungry waves» (p. 113), but in response «their corpses are raised high like plunder» (p. 114). In the quote, rhetorical devices and figures of speech are inadequate to represent the horror of deaths at sea. The last sentence probes the limits of language and alludes to the impossibility of narrating the unspeakable. It is not a coincidence that, during the crossing, «a deathly silence settles over [the boat]. People lose all ability to articulate» (p. 61). Language becomes empty, meaningless, and fails to express the thoughts, fears, and vulnerability of the migrants.

The much-traveled and exploited waters of the Mediterranean consist of territorial waters, contiguous zones, international waters, exclusive economic zones, fishing preservation areas, maritime patrol areas, search-and-rescue regions, and offshore oil bases, among others. These areas coexist and often overlap with each other, creating a jurisdictional patchwork. The disputes that have arisen among Mediterranean states over the responsibility for rescuing migrants in distress at sea, and the duty to disembark rescued migrants, reveal

that the sea – far from being a lawless, empty and free field – is crisscrossed by multiple lines that delineate contested areas of responsibility. The paradox lies within the malleable framework of international law, in that it is not the lack of regulations that allows for divergent interpretations, but their conflicting nature and their range across a plurality of actors and legal rationalities, which, in turn, have been used as the very means to evade responsibility. This fragmented territoriality of the sea has become a deliberately productive spatial model that has opened up a field of possibilities and strategies constantly exploited by different actors. As William Walters (2008) states, the sea «may have been striated by the modern forces of commerce, geopolitics and international law [...] [but] there are circumstances under which the ancient idea of the high sea as a lawless space beyond sovereignty and justice is capable of being reactivated» (p. 5). Even though jurisdictionally the Mediterranean Sea does not represent a maritime legal void, it does evoke images of a void where migrant vessels are concerned, in particular when they capsize and persons drown. Indeed, unaccountability, impunity, and exception at sea persevere, and along with them the capability of the sovereign states to re-activate the powerful function of the sea as a deadly void. As an almost too literal example of biopolitical governmentality, power in this instance is exercised not only by actively protecting the life of certain populations, but also by causing the death of others simply by abstaining from any form of intervention. Silenced and excluded from the political space of Europe, reduced to naked, or bare lives (Agamben 1998), the migrants during their crossing enter a space in which forms of legal and political de-legitimization go hand in hand with the suspension of human rights.

In the days that follow Malouk's unsuccessful crossing, Abdul and Terhas remain in Tunis but get arrested on their way back to the hostel. Following their arrest, they are brought to a detention center, which functions as an outpost of the European border, and which is «heavily guarded. A large gatehouse stood in front of its wide entrance, which swung open and closed to let in guards, police, special agents and all the other shady figures at work here» (Khaal 2014, p. 117). After being interrogated, beaten and brutally kicked, they are brought back to the Libyan border and deported back to Eritrea.

The novel ends with a poem dedicated to all those who lost their lives at sea: «To all the pounding hearts / In feverish boats / I will cut / Through these paths / With my own liberated heart / And tell my soul / To shout of your silenced deaths / And fill / Palms of dust with morning dew / And song» (Khaal 2014, p. 122). The poem gives voice to the persons whose deaths may remain unaccounted for, so that their stories and lives will not be buried in the tomb of oblivion.

African Titanics narrates the strenuous journey across the Sahara Desert and across the sea, the suffering of hunger and thirst, the pain from the blistering sun and the characters' struggles to reach the other side. The narrative depicts the Mediterranean border as a space that encapsulates both human

hope and human despair, and as an arena in which people and stories are enmeshed with geopolitics.

This analysis has shown that the Mediterranean is conceived as a highly unstable maritime border. Not constrained by a fixed location, this border can emerge anywhere unauthorized movement is noticed. The ambiguity and indeterminacy of its location becomes a deliberate governance strategy and a geopolitical resource in a world defined by perpetual change. The proliferation of shifting borders strengthens and reproduces the North-South divide while creating an impermeable barrier to those aspiring to enter into the EU.

The ubiquitous border stops being the exception and becomes the rule, responding to its function of governing populations both inside and outside a territory. Understood from this perspective, the Mediterranean border resembles an octopus whose tentacles reach everywhere, a tri-dimensional entity that oscillates between moments of fluidity, allowing the transit of people, commodities and ideas, as well as moments of solidity, restraining the transit. Thus, rather than representing the sea as a space of risk, legislation and death, the novel portrays it as an important fulcrum of geopolitical strategies, governmentality and maneuverings. It is a sort of 'new' space, one with which we are still unfamiliar, but whose physical characteristics – liquidity and fluidity – have created the possibility to enforce tragically effective mobile border zones.

Consequently, the Mediterranean border is an unstable delimitation that throws into question the very possibility of defining an inside and outside, suggesting the 'vacillating' quality of the border itself. Since this watery border functions not only as an enclosing and confining line, but also as a complex social institution marked by tensions between practices of border reinforcement and border crossing (Mezzadra 2015, p. 130), it is removed and dislocated in the attempt to restrain, block and filter the passage of certain bodies before they reach the actual geopolitical boundary. The fact that the border is dislocated does not mean that it is de-powered; rather, it is an invisible figure that guides, conducts, obstructs and restrains people. It is omnipresent, and yet beyond our grasp.

In the novel, the sea is a key component in the production of symbolic geographies, and it carries a strong figurative weight: it presents itself as the last obstacle of a long and dangerous journey; it is defined as an adversary to be fought; it is an invisible magnet that both lures migrants and restrains them; and, finally, it acquires new meanings during the migrants' crossing. What the characters do not realize beforehand is that the seemingly reachable distance to the other shore will become a dark, threatening expanse, transforming the sea into the personification of evil and death, a space of risk, of danger, of hostility, of terror and misery. It is a repository of lost lives, the scenario of desperate efforts to survive, and it is defined as a cemetery where «boats are like unmarked graves» (Khaal 2014, p. 114).

The text renders the Mediterranean as a solid body, downplaying its typical shifting, mobile and liquid characteristics. It is not a place to pass through,

it is not a road, and it is certainly not a perpetual transit hub, evoking notions of transnationality, exchange, and free movement. Rather, it embodies the stage on which the border control tentacles act; it is a rift, a crack and a void dividing different worlds.

In light of these reflections, the novel *African Titanics* narrativizes a slice of the entangled discourses, politics, practices, and counter-practices in the current situation of Mediterranean border crossings. It recounts the interrelated effects of border security and its dissemination far from the actual geographical location, and it focuses on the contact zones in which individual and psychological boundaries intersect with the physical border. As such, it raises important aspects that are often undertheorized in border studies: namely, the intimate interconnections between geopolitical implications of border imaginaries and aesthetic activity.

The Mediterranean is a world of competing meanings: as a border, it changes rapidly and in many different ways – in terms of its nature, location and function – however, there is no doubt that in terms of clandestine migration toward Europe, it is the *finis terrae*. In other words, it represents the end of the (known) world, the terrestrial limit that meets the sea, the apocalypse, the destruction of order, a stopping place and therefore a delimitation that must not be trespassed. The Mediterranean is indeed the *finis terrae* for migrants crossing from Africa.

Immagine e dissenso in *Salò* di Pierpaolo Pasolini

Francesco Rabissi

The University of Arizona

DOI: <https://dx.doi.org/10.7359/990-2022-rabi>

Con *Salò* Pier Paolo Pasolini fornisce un importante contributo al dibattito sul rapporto tra cinema e politica, campo nel quale il regista si era già cimentato con opere come *Teorema* (1968) e *Porcile* (1969)¹. Distribuito sul mercato italiano nel 1976, pochi mesi dopo la morte del suo autore, *Salò* è al contempo una feroce critica della società di massa e una riflessione sul valore politico dell'immagine cinematografica. Questo articolo analizzerà l'ultima opera pasoliniana collegandola dapprima alle analisi sulla società dei consumi elaborate da Pasolini nel corso degli anni Sessanta e Settanta; quindi alle considerazioni teoriche sviluppate da Jacques Rancière sul rapporto tra cinema e politica. Ponendo al centro del discorso il corpo e la sessualità, metafore di un Potere che vuole disciplinare e punire il corpo sociale della nazione, *Salò* respinge l'idea per la quale ogni atto di dissenso sarebbe fagocitato e neutralizzato dall'ordine dominante in quanto spettacolo rispondente alle logiche del consumo. Se quest'ultimo si serve di un'immagine inconsistente e stereotipata, *Salò* spinge invece la rappresentazione ai limiti del visibile allo scopo di esprimere dissenso attraverso quella che Jacques Rancière definisce «riconfigurazione del sensibile»².

Per Rancière il cinema raggiunge la massima efficacia politica quando mette in discussione le evidenze sensibili, ovvero quando modifica il modo in

¹ L'approccio di Pasolini al cinema politico è tuttavia molto personale e, soprattutto, lontano da quello 'ufficiale': «Non amo il cinema politico. Non amo la politica romanziata. Per me i veri e soli film politici sono, ad esempio, quelli di Jacques Tati. Tati è veramente politico perché mette in evidenza una situazione economica, politica, psicologica, umana perfettamente attuale e riconoscibile in termini pratici. E tutto ciò senza romanzare. Tutto realmente critico. Una vera esplosione di sentimenti politici nel quadro di una scrittura puramente cinematografica» (Pasolini, cit. in Fusco 1995).

² Si vedano Rancière 2010; Rancière 2004.

cui lo spettatore è abituato a percepire la realtà circostante. Prendendo le mosse dall'idea *ëjzenštejniana* per la quale il legame tra concetto e immagine non è univoco, ma va anzi esplorato e spinto all'estremo³, Rancière insiste sulla capacità della settima arte di scardinare le aspettative del pubblico e di creare nuovi rapporti di senso tra idea e cosa rappresentata. Per il filosofo francese la politica del cinema si gioca cioè sul terreno estetico, ossia sulla presenza, all'interno dell'opera filmica, di situazioni e episodi che, disturbando una logica narrativa omologata, permettono allo spettatore di uscire dal proprio abituale regime di percezione e, per così dire, di 'toccare il reale' con mano. Si tratta, in particolare, di inserire nella narrazione piccole fratture, o intervalli di senso, che non combacino con l'esperienza quotidiana dello spettatore, ma creino un effetto simile a quello provocato dallo straniamento brechtiano⁴. Gli autori di cinema che riflettono sulla politicità dell'immagine sono allora quelli che si concentrano sul rapporto tra il dentro e il fuori della finzione, dove il dentro rimanda ai meccanismi rappresentativi, il fuori all'oggetto della rappresentazione stessa.

Inquadrato in quest'ottica, *Salò*, con il suo lavoro sull'immagine, mai così costruita e geometrica nella filmografia pasoliniana, rappresenta un momento importante nella ricerca da parte del cinema italiano di una forma efficace da conferire al rapporto tra cinema e politica. Pasolini, in particolare, si schiera contro la «politica romanzata» del cinema civile realista, di cui l'Italia vanta una tradizione unica a livello mondiale, per scegliere invece una strategia che sfrutti il potere di «spiazzamento del reale» tipico dell'arte cinematografica⁵. Non si tratta tanto di «popolarizzare l'impegno» impartendo, attraverso un approccio didattico, una lezione sui pericoli connessi all'ideologia dominante dell'ordine borghese, quanto di mettere in discussione la realtà sensibile lavorando sulle qualità estetiche dell'immagine. Solo l'utilizzo di tale strategia potrà dare forma allo sguardo posato da Pasolini sulla società italiana del tempo e confluito successivamente nei volumi *Scritti corsari* e *Lettere luterane*. In tale produzione, sulla quale si concentrerà la prima parte di questo saggio, Pasolini osserva con preoccupazione il dissolvimento del mondo e della cultura tradizionali che egli aveva in passato amato e cantato, ossia le borgate romane dei primi anni '50, l'Italia dialettale e rurale, miserabile e derelitta «descritta come in un sogno di innocenza o in un incubo di corruzione» (Berardinelli 1990,

³ Per la teoria di *Ëjzenštejn* sul montaggio si vedano *Ëjzenštejn* 2003 e 2004.

⁴ Scopo dello straniamento brechtiano è, appunto, scuotere lo spettatore per farlo riflettere sui modi in cui egli percepisce il mondo. Su questo aspetto, in relazione alle riflessioni di Rancière, si veda Nicastro 2011.

⁵ Così Pasolini nel 1973: «La mia ambizione è fare dei lavori che siano politici in quanto profondamente reali nella loro impostazione, nella scelta dei personaggi, in quello che dicono e in quello che fanno. La mia polemica indiretta è anche contro la politica romanzata. La cosa meno gradevole di questi anni sono i film politici che vanno tanto di moda, perché sono delle mezze verità. Non parlo di quelli che lo hanno inventato. In Rosi, per esempio, questo fa parte della sua ispirazione di autore politico e civile, da sempre. Ma la moda della politica romanzata è la peggiore che ci possa essere, perché mette a posto le coscienze, le tranquillizza e basta. Invece che suscitare polemica, l'assopisce» (Pasolini, Bachmann 2015, p. 55).

p. 7). Quell'Italia povera e premoderna di cui l'intellettuale sentiva «l'angoscia primordiale e senza tempo» e che era stata sommersa dalla «miracolosa» onda neocapitalista. Le espressioni adoperate dal poeta per descrivere questo mutamento non lasciano dubbi sulla negatività del giudizio: «apocalisse antropologica»; «genocidio culturale»; «neo-fascismo»; «civiltà dittatoriale»; «regime poliziesco parlamentare»; «acculturazione omologante»; «edonismo consumistico» fotografano una situazione che per l'autore non ha equivalenti nel resto del mondo occidentale.

Per Pasolini in Italia è venuto meno il processo di presa di consapevolezza e aggiustamento all'industrializzazione caratterizzante altri paesi quali, ad esempio, Francia, Inghilterra e Stati Uniti (Sapelli 2005). Se lì l'avvento della società industriale è avvenuto gradualmente, così da permettere che la riorganizzazione sociale e i mutamenti culturali si diffondessero per tempo, in Italia, al contrario, lo sconvolgimento della società contadina avviene in circa vent'anni, dal 1950 al 1970, attraverso migrazioni forzate che sradicano dalla civiltà rurale nuclei familiari e comportamenti profondamente radicati nella tradizione. Il risultato è l'avvento di una «Nuova Preistoria» che gli stessi intellettuali, cattolici come di sinistra – ai quali starebbe il compito di interpretare il cambiamento e renderlo accessibile alle masse – non riescono a comprendere pienamente. In questo contesto Pasolini si pone come coscienza critica del cambiamento in corso, ossia come anello mancante di quel rapporto organico tra intellettuali e popolo che Antonio Gramsci aveva postulato come necessario per costruire i rapporti di rappresentanza nelle società democratiche⁶. Rapporti che in questa fase Pasolini vede sostituiti dalle invadenti relazioni tra l'industria culturale da un lato, e un popolo che non è più il proletariato, il sottoproletariato o i contadini, ma una indistinta massa amorfa dall'altro.

Come ricorda Giulio Sapelli, con la definizione di «Nuova Preistoria» Pasolini si contrappone alla valutazione positiva del progresso di discendenza illuministica:

Come Rousseau, Pasolini vede nello stato di natura una sorta di età dell'oro, in cui l'uomo poteva raggiungere la felicità, 'uno stato che non esiste più, che forse non è mai esistito, che probabilmente non esisterà mai'. Entrambi si oppongono alla condizione dell'uomo civilizzato e pertanto corrotto dall'educazione e dalle istituzioni. Il progresso, dunque, è visto come un cambiamento fortemente negativo, destinato ad accrescere sempre di più la disuguaglianza tra gli uomini. (Sapelli 2005, p. 4)

Il passaggio dalla società pre-capitalista a quella industriale, venduto alle masse come progresso sociale, viene interpretato da Pasolini come un genocidio culturale. In nessun altro paese tale passaggio ha avuto effetti così distruttivi o è stato gestito tanto male dalla classe al potere: «l'Italia – e non solo l'Italia

⁶ Le riflessioni di Gramsci sul rapporto intellettuali-popolo sono contenute in Gramsci 1971, pp. 135-136.

del Palazzo e del potere – è un Paese ridicolo e sinistro: i suoi potenti sono delle maschere comiche, vagamente imbrattate di sangue: ‘contaminazione’ tra Molière e il Grand Guignol» (Pasolini 1976, p. 131).

Ad allarmare l’intellettuale è soprattutto la fisionomia fascista assunta dal Potere: «nel 1971-72 è cominciato uno dei periodi di reazione più violenti e forse più definitivi della storia», caratterizzato dal ritorno del fascismo «in tutte le sue forme, comprese quelle decrepite del fascismo mussoliniano e del tradizionalismo clericale-liberale» (Pasolini 1975, p. 24). Il fascismo di cui parla Pasolini è fondato, tra le altre cose, sul legame di malafede tra Stato borghese e Chiesa, consumato all’ombra dei Patti Lateranensi e accettato da una Chiesa che «non può che essere dalla parte del Potere [...] e non può che approvare le società gerarchiche in cui la classe dominante garantisce l’ordine» (p. 241). A questo proposito, è particolarmente illuminante la riflessione dell’intellettuale sul tradimento della parola di Cristo compiuto dalla Chiesa in relazione alla frase «Dà a Cesare quel che è di Cesare e a Dio quel che è di Dio», interpretata ipocritamente dall’Istituzione ecclesiastica come giustificazione per una politica clientelare, volta ad accontentare questo e quello, e non intesa invece nel religioso significato di distinzione netta tra ciò che appartiene a Dio e ciò che appartiene a Cesare, ovvero di sottolineatura della *differenza* tra le due istanze in gioco⁷.

Da parte loro, nota Pasolini, gli italiani sembrano accettare con entusiasmo la società dei consumi, imposta per mezzo della televisione e della pubblicità attraverso il «rigido linguaggio dello slogan», la cui espressività è «mostruosa perché diviene immediatamente stereotipa, e si fissa in una rigidità che è proprio il contrario dell’espressività» (Pasolini 1975, p. 17). Una rigidità che rispecchia l’atteggiamento di buona parte del paese, ridotto a imitare il dispotico modello di comportamento offerto dalla nuova Classe Media. Elevata a nuovo «modello umano di riferimento», quest’ultima rappresenta l’Eldorado del benessere che tutti vogliono raggiungere per entrare nella modernità. Il processo di omologazione è tale, sostiene Pasolini, da deformare anima e corpo delle persone, trasformate nei sentimenti e nei modi di pensare, di parlare e di agire: «in una piazza piena di giovani, nessuno potrà più distinguere, dal suo corpo, un operaio da uno studente, un fascista da un antifascista; cosa che era ancora possibile nel 1968» (p. 60).

La vittoria pressoché totale della classe media è riscontrabile anche in quello che a prima vista dovrebbe essere un territorio d’azione del proletariato, ossia il movimento contestatario del Sessantotto. Descrivendo quest’ultimo come una rivoluzione delle classi medio alte, Pasolini lancia un allarme contro la mentalità ipocrita e clericale-fascista che caratterizzerebbe i giovani rivoluzionari. A ribellarsi contro le norme e la tradizione, sostiene l’intellettuale, sono cioè i figli delle classi dominanti, a cui mancano gli strumenti per l’elaborazione di nuovi e sani valori culturali. Come ricorda Sapelli, la cultura

⁷ Pasolini affronta il tema nell’articolo *Chiesa e potere*, ora in Pasolini 1975, pp. 104-110.

dell'estremismo di sinistra è ancora quella della violenza attivistica tipica della piccola borghesia, di cui il fascismo è stato espressione (2005, p. 135). In altre parole, invece di combattere contro l'omologazione dei comportamenti in nome di valori davvero rivoluzionari, il movimento di contestazione marca il trionfo assoluto della società neocapitalista, caratterizzata da uniformità e standardizzazione dei costumi.

Affermare, come fa Pasolini, l'uguaglianza tra rivoluzionari e piccolo borghesi significa sostenere che l'omologazione culturale non fa distinzioni di classe: essa riguarda popolo e borghesia, così come operai e sottoproletari, che «sono culturalmente, psicologicamente e, quel che è più impressionante, fisicamente, interscambiabili» (Pasolini 1975, p. 53). La nuova «italietta» piccolo borghese, che trova espressione nel partito della Democrazia Cristiana, ha annullato le differenze di classe in nome dei nuovi valori consumistici del laicismo, della tolleranza e dell'edonismo scatenato, che hanno a loro volta ridicolizzato quelli del risparmio, della rispettabilità e del pudore, sui quali era fondato l'universo agricolo precapitalistico:

Ritengo che la distruzione e sostituzione di valori nella società italiana di oggi porti, anche senza carneficine e fucilazioni di massa, alla soppressione di larghe zone della società stessa [...]. C'è già nel *Manifesto* di Marx un passo che descrive con chiarezza e precisione il genocidio ad opera della borghesia nei riguardi di determinati strati delle classi dominate, soprattutto non operai, ma sottoproletari o certe popolazioni coloniali. Oggi l'Italia sta vivendo in maniera drammatica per la prima volta questo fenomeno: larghi strati, che erano rimasti per così dire fuori dalla storia – la storia del dominio borghese e della rivoluzione borghese – hanno subito questo genocidio, ossia questa assimilazione al modo e alla qualità di vita della borghesia. (Pasolini 1975, p. 282)

Se la televisione è lo strumento principale usato dal Potere borghese per questo processo di livellamento verso il basso, lo stesso non vale per il cinema, considerato da Pasolini come un mezzo in grado di recuperare un rapporto più immediato con la realtà del paese. Dopo aver contribuito negli anni Sessanta, insieme a Federico Fellini e a Michelangelo Antonioni, a investigare la relazione tra lo sviluppo economico del paese e l'estetica dell'immagine fotografica (Restivo 2002), Pasolini prosegue con *Salò* il discorso, già avviato con *Teorema* e *Porcile*, sugli effetti traumatici che la modernizzazione infligge al corpo sociale della nazione: «Già in *Tetis*, relazione letta a Bologna al convegno *Erotismo, eversione, merce* (1973), Pasolini prefigurava l'idea, che poi si farà sempre più ossessiva e sfocerà nella teoria dell'omologazione culturale, di una distruzione sistematica, da parte della falsa tolleranza e del potere «più fascista che la storia ricordi», della *corporalità popolare*, nella cui riproduzione il cinema poteva esaltare le possibilità del suo *realismo ontologico* e riscattare l'inautenticità degli usi e dei significati codificati nella convenzione linguistica e narrativa⁸. Come affermato da Costa in queste righe, per Pasolini il cine-

⁸ Cfr. Costa 1993, p. 157.

ma offre, in virtù del suo realismo ontologico, la possibilità di «riscattare» la realtà fisica, poiché permette di denunciare le strategie di mercificazione e di riduzione del corpo a cosa dispiegate dal Potere borghese e, così, di recuperare l'autenticità perduta dei corpi e degli affetti. In un'Italia nella quale il potere si è incarnato ed è stato esibito nel corpo, Pasolini insiste proprio sulla rappresentazione della corporeità che il cinema può raggiungere efficacemente grazie alla sua «oscenità ontologica»⁹.

Il realismo che fonda bazinianamente l'arte cinematografica, tuttavia, non è messo al servizio di una logica didattica, come accade nel caso della tradizione del cinema impegnato rappresentata da registi come Elio Petri o Damiano Damiani. Il realismo pasoliniano ha invece lo scopo di dislocare lo spettatore dal proprio abituale regime di percezione attraverso la messa in scena del perturbante. Il tentativo di trovare un modo efficace per rappresentare l'orrore che Pasolini osserva attorno a sé è proprio ciò che conferisce valore politico a *Salò*, nel quale la società dei consumi è presa di mira attraverso la denuncia dei suoi *cliché* quali gli slogan televisivi e l'utilizzo del corpo da parte della pubblicità. Ambientato durante la nera pagina della Repubblica di Salò, il film allegorizza i rapporti tra potere e suddito attraverso la messa in scena di rapporti sessuali tra vittime e carnefici orchestrati alla luce di una sessualità devianta e macabra¹⁰. Sulla falsariga dell'incompiuto romanzo del Marchese de Sade *Le centoventi giornate di Sodoma* (1785), il film affronta le tematiche trattate da Pasolini negli scritti finora analizzati: l'equivalenza tra fascismo e capitalismo; la deriva autoritaria dello Stato; la mercificazione dei corpi e il conformismo dei comportamenti.

Per dimostrare la tesi della coincidenza tra fascismo e capitalismo Pasolini conduce lo spettatore dentro il Palazzo ove risiedono i potenti, di cui vengono mostrati intrighi e congiure. Nella villa che fa da teatro dell'azione è riunita la classe padronale nelle figure di un duca a rappresentare il potere amministrativo; un Monsignore per quello ecclesiastico; il Presidente della Corte d'Appello per il potere giudiziario; infine il Presidente della Banca Centrale per il potere economico. I quattro Signori, attraverso lo scambio delle rispettive figlie, sigillano un patto che dà loro diritto di arbitrio su alcune giovani vittime, rastrellate tra famiglie di partigiani e antifascisti. La realtà repressiva e totalitaria messa in scena è assimilabile a quella che Pasolini ritrova nell'Italia in cui vive¹¹. Tuttavia, quello che soggioga la nazione nel 1975 è un fascismo nuovo, che non adopera più strumenti come olio di ricino e squadre di picchiatori,

⁹ Su questo aspetto si veda Porcarelli 2009, p. 147. La definizione di «oscenità ontologica» è coniata da Costa (1993, p. 156).

¹⁰ «Il rapporto sadico altro non è che la mercificazione del corpo, la riduzione del corpo a cosa» (Pasolini, Bachmann 2015, p. 109).

¹¹ «L'Italia di oggi è distrutta esattamente come l'Italia del 1945. Anzi, certamente la distruzione è ancora più grave, perché non ci troviamo tra macerie, sia pur strazianti, di case e monumenti, ma tra macerie di valori: valori umanistici e, quel che più importa, popolari» (Pasolini 1976, p. 83).

bensì si serve dell'arte, della bellezza e della cultura per imporre il proprio dominio. Per questo motivo alle pareti della sontuosa villa di campagna in cui si svolge *Salò* sono appesi quadri di Fernand Léger, Giacomo Balla, Filippo Tommaso Marinetti e Umberto Boccioni. Per questo motivo, ancora, i quattro Signori si dilettono a citare passi tratti da Marcel Proust, Charles Baudelaire o Friedrich Nietzsche. Si tratta di un potere raffinato, che indossa la giacca elegante per rendersi più presentabile e accettabile dalle Istituzioni, ma che è pronto a svelare l'anima autoritaria non appena lo ritenga necessario. Un potere da identificarsi nella classe politica al governo, verso la quale Pasolini non usa mezzi termini: «come quelli del 1945 gli uomini di potere italiani – a causa non solo della distruzione che hanno operato, ma soprattutto a causa dell'abiezione dei fini e della stupida inconsapevolezza con cui hanno operato – sarebbero degni di un nuovo Piazzale Loreto» (Pasolini 1976, p. 83). Quella stessa classe dirigente è rea di non aver saputo conciliare lo sviluppo del paese con il progresso e di non essersi accorta del mutamento antropologico degli italiani: «priva di ogni ombra di pensiero politico, la democrazia cristiana [*sic*] non se ne è nemmeno accorta, e ha continuato a governare come se il modo di produzione fosse ancora quello dei tempi di Giolitti o di Mussolini. È ciò che ha provocato l'attuale disastro» (p. 83).

Pasolini gioca quindi la carta dell'allegoria per rappresentare un Potere intento a riscrivere le regole della sessualità attraverso una logica perversa che prevede stupri, defecazioni collettive, suicidi e rapporti incestuosi per soddisfare la propria bramosia. Attraverso l'eccedenza della materia sensibile, ossia di un'immagine eccessivamente esplicita, il regista crea inaspettati rapporti tra il visibile, il dicibile e il pensabile della società, in un capovolgimento del luogo comune – ossia di ciò che generalmente nella moderna società di massa *si può* mostrare e di cui *si può* parlare – che provochi nello spettatore un risveglio intellettuale. Per fare questo, come già accennato, Pasolini ricorre all'uso sistematico di citazioni e allusioni ad altre forme d'arte quali pittura, musica e poesia. Tale componente riflessiva apre il film ad una serie di importanti domande sui limiti della rappresentazione: qual è il modo più adeguato con cui l'opera può rappresentare l'orrore? Può una 'bella forma' restituire un contenuto immorale? In cosa consiste il valore politico di un film? È su queste tematiche che la suggestione pasoliniana risuona con quanto affermato da Rancière a proposito della relazione tra cinema e politica. Secondo il filosofo francese, infatti, i film politici disturbano l'ordine del visibile attraverso piccoli cortocircuiti tra i sensi prestabiliti dalla società e i nuovi sensi offerti dall'opera d'arte. Nel caso di *Salò* tali cortocircuiti sono ottenuti, ad esempio, mediante l'accostamento di musiche colte a immagini ruvide e disturbanti, a creare un conflitto tra l'orrore visivo e la bellezza estetica dell'immagine stessa. Dal confronto tra cultura alta e cultura bassa, nonché dai significati a esse generalmente associati, deriva quel 'dislocamento' dello spettatore dal proprio abituale regime di percezione che vuole stimolare la riflessione sui modi più adatti per rappresentare l'irrepresentabile.

Salò è quindi espressione di un cinema politico animato non più dal desiderio di insegnare, bensì da quello di incidere sul reale anche a costo di scandalizzare e disturbare lo spettatore¹². La forma brechtiana adottata dal film richiede un lavoro di ricerca sull'immagine del tutto nuovo per Pasolini, i cui precedenti film sono affidati ad un realismo quasi documentaristico, accresciuto dall'uso di attori non professionisti e da uno stile di regia quasi improvvisato. Per *Salò*, invece, è prioritaria l'attenzione a una messa in scena meticolosa, attenta a riproporre la logica perversa con cui la società dei consumi celebra se stessa e il proprio edonismo individualista. La violenza del Potere è, ad esempio, al cuore della sequenza del «concorso dei deretani», nella quale i Signori, discutendo su cosa sia più «assoluto», se il gesto sodomitico, che è «mortale per la specie umana», o quello del carnefice, si aggirano per una stanza per scegliere il miglior sedere tra quelli delle loro vittime, spogliate e inginocchiate a tale scopo. Allo stesso modo, le feci che i ragazzi sono costretti a ingerire nel «girone della merda», situato tra quello delle manie e quello del sangue, sono il simbolo di un gusto anestetizzato e omologato all'eccesso. La critica pasoliniana si fa ancora più feroce nelle sequenze dei racconti delle tre Megere, che hanno il compito di riferire delle proprie esperienze di tenutarie di bordelli allo scopo di eccitare sessualmente i Signori ed educare i giovinetti alla pratica delle attività sessuali. La Sala delle Orge assume l'aspetto di un set televisivo, con pianoforte e tende a funzionare da quinta. Pasolini denuncia così i processi di spettacolarizzazione del privato e di adattamento all'orrore da lui rilevati come cardini del rapporto tra *mass media* e masse: «i rapimenti, le rapine, le esecuzioni capitali, i milioni di scippi e di furti riguardano le pagine di cronaca dei giornali, ecc. ecc. Tutti si sono adattati o attraverso il non voler accorgersi di niente o attraverso la più inerte sdrammatizzazione» (Pasolini 1976, p. 75).

Per concludere, Pasolini realizza con *Salò* un'opera pienamente postmoderna, nella quale la presenza di elementi come il *pastiche* tra arte alta e bassa, l'ironia, l'auto riflessività e l'intertestualità rimandano al discorso sull'efficacia politica del cinema. Il film riflette sul rapporto tra immagine e impegno politico chiedendosi se sia ancora efficace, nell'Italia del 1975, realizzare film didattico-realistici che insegnino allo spettatore a guardare il mondo con occhi nuovi, secondo i precetti del classico cinema di denuncia italiano, oppure se non sia più efficace concentrarsi sui valori estetici del film per disfare la «formattazione della realtà» operata dai media e proporre nuove connessioni tra il dicibile, il visibile e il pensabile. Presi a prestito il linguaggio dello slogan, tipico della società dei consumi, nonché il suo emblema maggiore, il corpo, *Salò* li capovolge di segno trasformandoli da simboli del benessere in immagini di morte. Da questo ribaltamento di valori nasce il dissenso di un'opera che non si limita a rispecchiare la società che rappresenta, bensì ne svela la mostruosità attraverso un'immagine resistente e contrastata.

¹² Così Pasolini: «Non ho nessuna intenzione di correggere modi di comportamento, non ho nessun intento pedagogico, didascalico» (Pasolini, Bachmann 2015, p. 127).

Il banchetto africano: rappresentazioni del *party time* coloniale nelle opere di Alessandro Spina, Fabrizio Coscia e Mario Domenichelli

Tomasz Skocki

University of Warsaw

DOI: <https://dx.doi.org/10.7359/990-2022-skoc>

And now was acknowledged the presence of the Red Death. He had come like a thief in the night. And one by one dropped the revellers in the blood-bedewed halls of their revel, and died each in the despairing posture of his fall. And the life of the ebony clock went out with that of the last of the gay. And the flames of the tripods expired. And Darkness and Decay and the Red Death held illimitable dominion over all.

Edgar Allan Poe, *The Masque of the Red Death*

I think this is such a gorgeous party. Don't you? I mean I just think it's such a gorgeous party. Don't you? I think it's such fun. I love the fact that people are so well dressed. Casual but good. Do you know what I mean? Is it silly to say I feel proud? I mean to be part of the society of beautifully dressed people? Oh God I don't know, elegance, style, grace, taste, don't these words, these concepts, mean anything any more? I'm not alone, am I, in thinking them incredibly important? Anyway I love everything that flows. I can't tell you how happy I feel.

Harold Pinter, *Party Time*

1. LA LIBIA COLONIALE: «STORIE DI UFFICIALI»

Nei decenni successivi alla Seconda guerra mondiale alcuni autori intrapresero il non facile compito di confrontarsi con l'allora recente passato coloniale dell'Italia. L'opera letteraria più nota e più spesso citata in quest'ambito rimane *Tempo di uccidere* (1947) di Ennio Flaiano¹, ma non vanno dimenticati

¹ Per l'edizione Rizzoli che verrà citata nel presente intervento si veda Flaiano 2000.

i contributi di scrittori come Mario Tobino (1952), Giuseppe Berto (1955), Enrico Emanuelli (1962) o Alessandro Spina. In particolare Spina (pseudonimo di Basili Khouzam, 1927-2013), nato a Bengasi da famiglia siriana, fu autore di un gran numero di romanzi e racconti ambientati nella Libia coloniale e postcoloniale. Il primo dei suoi racconti dedicati alla Cirenaica venne pubblicato nel 1954; negli anni a seguire Spina compose diversi testi brevi che confluirono poi nella raccolta *Storie di ufficiali* del 1967². Il lungo percorso narrativo avviato da quei primi brevi testi, destinato a svilupparsi nell'arco di un cinquantennio, forma oggi *I confini dell'ombra* (2006), un complesso ciclo che ripercorre la storia comune di libici e italiani nel Novecento.

Una delle caratteristiche distintive dei primi scritti di Alessandro Spina è la rappresentazione di un ambiente sociale particolare: i suoi personaggi frequentano infatti i salotti borghesi della colonia, i caffè, i circoli militari d'élite o ancora, e forse soprattutto, il teatro. Molti di questi racconti si concentrano su feste e ricevimenti, incontri mondani e spettacoli teatrali, tutte situazioni nelle quali la società coloniale viene mostrata nelle sue manifestazioni più vacue e artificiose. Come suggerisce il titolo, le *Storie di ufficiali* sono dedicate principalmente a personaggi di estrazione militare; l'ambientazione è la provincia orientale della Libia, la Cirenaica, verso la fine degli anni '30, ovvero poco prima dello scoppio del conflitto mondiale che avrebbe presto portato alla fine del sogno coloniale italiano. I protagonisti dei diversi racconti sono mostrati nella loro interazione con le élite coloniali e con il mondo della politica, con cui spesso hanno rapporti tutt'altro che facili. Tra salotti, teatri e circoli degli ufficiali i soldati di Spina affrontano passioni, rivalità e intrighi, ma il *milieu* di cui fanno esperienza non è che un microcosmo artificiale, perlopiù distinto e separato dalla circostante realtà nordafricana. In un appunto del 1978 Spina descrive il salotto come «un teatro *attutito*» (Spina 2010, p. 62)³ e poco oltre aggiunge:

Si deve forse sottolineare che la scena, a teatro, è sempre, a suo modo, con maschere varie, *salotto*? O, all'inverso, che io lo *uso sempre come scena di teatro*? Insomma il mio lettore deve capire che salotto [...] e teatro sono pressoché sinonimi [...]. Nei racconti dunque il *salotto* è un luogo privilegiato. Perché? *Amo e conversazione e teatro*. (Spina 2010, p. 62)

Lo scrittore precisa però, in riferimento soprattutto alle sue raccolte successive, che «il luogo in cui spesso si svolge l'azione [...] più che il salotto della casa borghese son le sale del Circolo degli ufficiali, luogo ovvio di incontro per una società, o ceti, militare e in colonia» (Spina 2010, p. 62). In ogni caso, tanto il salotto quanto il circolo militare rappresentano in Spina il mondo artificioso e contraffatto costruito dai coloni italiani in Libia allo scopo di preservare le norme e convenzioni sociali della madrepatria, una realtà dalla quale i libici

² A. Spina, *Storie di ufficiali*, Milano, Mondadori, 1967; ora in Spina 2006.

³ Il corsivo, qui e nelle citazioni successive, è di Spina.

vengono per definizione esclusi: in tutti questi racconti, infatti, compaiono esclusivamente personaggi italiani o comunque europei, chiusi nella propria utopia aristocratica o borghese e volutamente ignari della colonia reale e della popolazione autoctona («gli italiani vivevano qui come se il paese non avesse radici»; Campo, Spina 2007, p. 78). La rappresentazione eurocentrica dell’Africa, o meglio della presenza italiana in Africa, caratterizza anche la seconda antologia di racconti di Spina, *Nuove storie di ufficiali*, pubblicata solo nel 1994⁴. A questa fanno seguito altre due raccolte, uscite nel 2004 e nel 2006, che ampliano e completano la narrazione spiniana dell’apogeo del colonialismo in Libia⁵. Il microcosmo italiano in Africa si fonda qui in larga misura sull’ipocrisia e sulla rimozione della realtà circostante, una rimozione senza la quale, evidentemente, la giovane e fragile società coloniale non sarebbe in grado di costruire e gestire la propria identità, interamente fondata sulla pedissequa e quasi forzata imitazione della madrepatria⁶.

Tra il 1967 e il 1994, però, Spina scrisse diversi romanzi e racconti perlopiù dedicati a personaggi libici (o all’interazione fra libici e italiani); in queste opere l’autore di origine mediorientale esplorava tanto gli albori del colonialismo, a partire dalla guerra italo-turca del 1911 per il controllo della Libia, quanto l’epoca postcoloniale⁷. In tutte le sue successive antologie di racconti, tuttavia, Spina ritorna sempre sulla fase prettamente coloniale, quella della dominazione italiana nel periodo fascista, raccontando una società esclusivamente europea, proprio come nelle prime *Storie di ufficiali*.

L’episodio più importante di quella prima raccolta è il racconto finale, intitolato *Giugno ’40* e dedicato al fatidico momento dell’entrata in guerra dell’Italia fascista; la decisione di Mussolini e le sue conseguenze vengono qui narrate dal punto di vista dei coloni italiani in Cirenaica. Come ha scritto Pietro Gibellini (2006) nella sua introduzione a *I confini dell’ombra*, la guerra «irrompe come un vento minaccioso a trasformare in tragedia vergognosa o sublime la noia ammantata di frivolezza, la disperazione senza nobiltà della vita in colonia» (p. 10). Il protagonista, il tenente Eugenio Cossa, viene invitato ad un ricevimento in casa del suo superiore a Bengasi. Gli eventi si svolgono tutti nell’arco di una serata, con un breve epilogo che illustra le vicende suc-

⁴ A. Spina, *Nuove storie di ufficiali*, Roma, Ares, 1994; ora in Spina 2006.

⁵ Si tratta rispettivamente di: A. Spina, *L’oblio. 24 storie coloniali*, Roma, Ares, 2004; ora in Spina 2006 come *Ventiquattro storie coloniali*; e *Dodici storie coloniali*, sempre in Spina 2006. Quest’ultima silloge è l’unica inedita prima del 2006, pubblicata direttamente nel volume della Morcelliana.

⁶ A questo proposito, nel racconto *Quando la foresta si mise in marcia* (Spina 2006) si afferma: «La colonia è di sua natura uno specchio della madrepatria, una società condizionata dall’imitazione, che guarda indietro quindi, mentre sembra pionieristica; vuole allargare un cerchio, non fondare un regno nuovo [...]. Semmai, la colonia rispecchia a colori più vividi quel che la madrepatria offre. Se c’è entusiasmo patriottico? Ma sì, diffuso e sincero. A suo modo anzi, più vivace che in Italia, cerca instancabile di manifestarsi» (p. 714).

⁷ Il ciclo libico di Spina (suddiviso in tre sezioni: *La conquista coloniale*, *L’età coloniale* e *La liberazione*) è stato interamente ristampato nel già citato volume Spina 2006.

cessive e il fato dei personaggi principali. Già in apertura di racconto Eugenio riflette sul suicidio come modo per sfuggire alle convenzioni sociali e ai doveri militari a lui imposti dal suo ruolo di ufficiale. La guerra gli appare come una forma di suicidio liberatorio, con la morte in battaglia legittimata, oltretutto, proprio dal suo essere un militare. Circondato da interazioni sociali meschine e mediocri, gelosie, intrighi, chiacchiere e pettegolezzi, egli avverte il conflitto incombente come una forma di liberazione dalla gabbia dorata della colonia, con la sua vita quotidiana artificiosa e schematica. Cossa si rende conto di essere, agli occhi degli altri ufficiali e dell'élite coloniale, «il più brillante conformista di tutta l'Africa» (Spina 2006, p. 337) e sa che la sua profondità di carattere e di pensiero rimane sempre e comunque invisibile a quanti lo circondano. Le convenzioni di cui è prigioniero non sono che una maschera, una facciata che nasconde due verità: da un lato la natura falsa e artificiosa della colonia in cui tutti loro vivono, una sorta di simulazione della realtà italiana che, pur svolgendosi nel continente africano, lo esclude a priori; dall'altro il fatto che la guerra è ormai inevitabile e che la vittoria, al di là dei proclami trionfalistici del regime e delle opinioni di molti commilitoni, è tutt'altro che certa. Gli altri personaggi di *Giugno '40* (e di tutte le *Storie di ufficiali*) sono spesso consapevoli di tale artificiosità; eppure, essi continuano a vivere come se la loro mascherata coloniale fosse eterna, immune alle turbolenze della Storia. Gli ufficiali e i civili di questi racconti esistono, come ha scritto Francesco Rognoni (2010, p. 75), «nel non-tempo in cui la fragile società coloniale si affaccia al baratro della guerra, o nella quieta isteria del subito prima».

Nell'epilogo di *Giugno '40* Cossa viene abbattuto durante uno scontro aereo. La sua morte, annunciata sin dalla prima riga del racconto, giunge così a mettere fine al suo tormento. Gli ufficiali italiani dei racconti di Spina sono di solito condannati in partenza: il loro destino è morire in battaglia, combattendo per quel regime fascista e quella colonia verso cui spesso provano solo una rassegnata disillusione («La colonia è un organismo artificioso e noi siamo votati alla morte» (Spina 2006, p. 314), scrive Spina nel racconto *Le grandi manovre*). Come affermava lo stesso autore nei propri appunti, i suoi soldati «non mettono *in forse l'ubbidienza, ma non vedono altro esito della morte*» (Spina 2010, p. 65); più avanti Spina aggiunge: «Sono militari, rispettosi delle regole del gioco, e se il potere è in mano a personaggi sbagliati, non per questo non si compie il proprio dovere. La morte è invocata [...] a risoluzione della contraddizione: solo deus ex machina!» (pp. 65-66). Quella della morte (e del Fato, sul modello della tragedia greca) è una presenza costante nelle *Storie di ufficiali*; anzi, la morte appare come un'entità metafisica, quasi fosse essa stessa un personaggio che accompagna i rassegnati protagonisti verso la loro ineludibile fine. Scrive ancora Pietro Gibellini (2006) a proposito dei racconti spiniani: «I suoi personaggi [...] dialogano spesso con il fantasma della morte, misterioso ospite infernale o divino» (p. 14). Lo stesso Spina, in una lettera a Cristina Campo citata anche da Gibellini, afferma: «Il Soprannaturale nei miei racconti finisce sempre per identificarsi con la morte. Così l'esperienza

mistica è sempre 'avvilta' a un incontro con la morte» (Campo, Spina 2007, p. 126). La presenza metafisica della fine, il cui epifanico svelamento è sempre più vicino (quasi fosse la Morte Rossa del celebre racconto di Edgar Allan Poe), incombe sui personaggi di Spina. Molti di loro sono persi nella costante, frivola celebrazione della società coloniale, ma i più accorti (gli stessi ufficiali) sono intimamente consapevoli della catastrofe imminente.

Le quattro antologie di Spina sono composte da un totale di cinquantuno racconti, la maggior parte dei quali contiene almeno qualche elemento di teatralità. Militari o civili, i personaggi paiono sempre forzati a recitare su un palcoscenico, in molti casi costituito da un salotto o una sala da ballo. La vita nella colonia non è altro che una performance e tutto, in fondo, è costruito su un'illusione di grandiosità e sfarzo imperiale, a cui si unisce spesso una fede incrollabile nel fascismo (nel racconto *Del quotidiano*, in *Ventiquattro storie coloniali*, si afferma che «nessuna città della penisola è fascista più di questa terra africana»; Spina 2006, p. 571). Uno degli ufficiali de *Il principe di Cleve*, racconto della prima antologia, afferma sarcastico: «Esorcizziamo il significato politico della nostra presenza qui [...] con gli squilli musicali e la grazia del ballo» (p. 296). Le feste e gli incontri sociali continuamente mostrati nei racconti si rivelano solo un modo per evitare la realtà: quella dell'Africa e della popolazione libica, ma anche quella della guerra ormai imminente e dell'inevitabile caduta dell'impero coloniale italiano. La guerra e la morte, dunque, entrano in scena per infrangere quell'illusione e per riportare i personaggi spiniiani alla realtà storica, anche se ciò implica la loro prematura fine.

L'artificioso mondo dei ricevimenti e dei banchetti coloniali, tuttavia, finisce per rimuovere anche un'altra amara verità: quella delle violenze e dei soprusi perpetrati ai danni della popolazione libica, in particolare nei primi anni '30, quando il fascismo, per sottomettere le regioni dell'interno e mettere fine alla resistenza araba, attuò politiche estremamente repressive nei confronti della popolazione autoctona⁸. L'ultimo racconto delle *Dodici storie coloniali*, intitolato *Quando la foresta si mise in marcia*, si chiude con la scena della sommaria condanna a morte di un gruppo di uomini accusati di aver fornito cibo ai ribelli: la popolazione libica rientra quindi in scena per testimoniare le violenze e le stragi commesse dagli occupanti italiani. Scrive Spina, a proposito della sua infanzia e prima adolescenza trascorsa in Cirenaica: «Dei tragici anni 1911-1930 allora, in epoca fascista, non parlava nessuno, vicende rimosse. Io comunque non ne sapevo nulla, come tutti i miei compagni» (Spina 2006, p. 1239). La società coloniale ha dunque cancellato dal suo orizzonte mentale la brutalità della conquista passata che, proprio come la guerra futura, viene rimossa ed esorcizzata tra feste e banchetti. In questo senso i coloni ricordano l'alta società romana raffigurata da Curzio Malaparte nel penultimo capitolo di *Kaputt*, una classe sociale che «vegeta al margine della storia illudendosi di vivere al di sopra di essa» (Serra 2012, p. 335); persa tra infinite frivolezze,

⁸ A questo proposito si vedano perlomeno Al-Hesnawi 2008 e Del Boca 2008.

rifiuta di affrontare la realtà e, soprattutto, i crimini e gli orrori del fascismo e della guerra. Più lontana dalle *Storie di ufficiali* appare invece l'atmosfera perversa e luciferina di un altro banchetto del romanzo malapartiano, quello organizzato da Hans Frank, governatore nazista della Polonia occupata. I racconti di Spina presentano toni più pacati e soffusi, anche quando ne *Il principe di Cleve* compare (pur innominato) il governatore della Libia, il fascista Italo Balbo. Il vero punto di rottura rimane *Quando la foresta si mise in marcia*, dove Spina strappa in maniera definitiva il velo che celava i soprusi e le atrocità dell'occupazione coloniale.

Molto più ironico appare l'epitaffio del colonialismo europeo mostrato da Spina nel corposo romanzo del 1997 *La riva della vita minore*, ambientato tra Libia ed Europa negli anni 1959-1965. L'età coloniale è ormai lontana e nella Libia di re Idris prevalgono i nuovi interessi petroliferi che attirano molte nazioni nel Paese, tanto che Spina parla di «un romanzo dell'età del petrolio» (Spina 2010, p. 168). Il primo capitolo della parte seconda del libro si concentra sul personaggio di Pierre Dexais, grande nostalgico dell'era coloniale, il quale rimpiange le potenze europee di un tempo e la loro aura di sacralità che ora vede svenduta alle piccole ambizioni del commercio e della diplomazia internazionale. Inevitabilmente, nel tramonto del colonialismo egli scorge l'inizio di una decadenza, la fine di un sogno collettivo a cui per tanti anni si era aggrappato («La decadenza dell'Europa era cominciata quando aveva avuto paura del suo volto: processo che i sacerdoti democratici chiamavano *decolonizzazione!*»; Spina 2006, p. 1020). Quanto rimane della vecchia colonia italiana viene mostrato da Spina con una notevole dose di ironia: gli italiani in Libia sono ormai ben lontani da qualunque ideologia imperialistica e, dopo i militari e le élite coloniali dei racconti, ne *La riva della vita minore* è più facile trovare figure di piccoli commercianti o impiegati che con la teatralità del vecchio colonialismo hanno poco da spartire. Anche qui, però, lo scrittore descrive una festa, per la precisione un ballo in maschera presso l'ambasciata d'Olanda in Libia. Un evento inatteso, «scherzo sciocco e imprevedibile» (p. 1022), giunge a turbare i partecipanti ai festeggiamenti:

Successes dunque che le luci si spensero d'improvviso e nel vano delle finestre illuminate da piccoli riflettori esterni, comparvero delle teste strane, ora da una finestra ora dall'altra, infisse in un'asta. Chi riconobbe Stalin, chi Mussolini impiccato, passarono un drago, un teschio... – ma l'apparizione più sinistra fu quella di Nasser, l'ingordo despota del Cairo in impeccabile doppiopetto blu, la camicia abbagliante, cravatta a pallini e fazzoletto di seta uguale nel taschino, l'espressione serena di chi guarda fiducioso l'avvenire, *cosa sua*.

Gli invitati erano costernati, tutti in silenzio e oppressi dal silenzio, nel buio si sentiva solo qualche riso soffocato. Nessuno ebbe il coraggio di sporgersi da una finestra per vedere chi avesse organizzato nel giardino che circondava la villa la burla malvagia. Anzi, a ogni apparizione, gli invitati si ritraevano verso il centro della sala, dove ormai ci si pigiava. Nella semioscurità, non si vedevano che le teste truccate.

Quando le luci si riaccesero, la vista era sconvolgente: tutta quella gente ammassata sotto il lampadario pareva un mucchio di cadaveri e le teste travestite testimonianza di un contrappasso imposto da un dio per castigo o ironico spettacolo offerto a un impaziente rivoluzionario. (Spina 2006, p. 1022)

Il peso simbolico della scena è evidente: accanto alle figure fantastiche spiccano i volti di leader politici passati e presenti; se Mussolini è morto da tempo (e, con lui, le ambizioni coloniali italiane), il volto del presente è il leader egiziano Nasser, per il quale il futuro è, appunto, *cosa sua*. Al di là delle implicazioni politiche, non mancano qui risvolti puramente comici («Una signora anziana disse che aveva pensato a un maniaco sessuale, con quei figure di maschioni proiettati d'improvviso»; Spina 2006, p. 1022) che fanno da contraltare al tono epifanico della scena (con gli ospiti terrorizzati e il teschio a ricordare, di nuovo, *La maschera della Morte Rossa* di Poe), pur stemperato quasi immediatamente insieme alla tensione. La festa nell'ex colonia, dunque, si risolve in una beffa ai danni dei nostalgici come Pierre, il quale «da padrone era diventato ospite dell'Africa» (p. 989). Il tono del romanzo è dichiaratamente più leggero e incline al comico rispetto ai racconti spiniani: in un'epoca relativamente pacifica e ottimistica per la Libia, del resto, i toni tragici delle *Storie di ufficiali*, con la loro tensione, il senso di catastrofe imminente e lo scontro con la Morte e il Fato, appaiono ormai del tutto fuori tempo e fuori luogo.

2. L'IMPERO AL TRAMONTO: «NOTTE ABISSINA»

Il romanzo *Notte abissina* dello scrittore napoletano Fabrizio Coscia, pubblicato nel 2006, tocca molti dei temi sin qui analizzati. Come i racconti di Spina, il libro di Coscia è ambientato poco prima della caduta dell'impero coloniale italiano; il contesto geografico, però, è quello dell'impero vero e proprio, ovvero l'Africa Orientale Italiana e in particolare l'Etiopia. Il romanzo racconta gli eventi di una lunga giornata ad Addis Abeba a cui segue la notte del titolo. I protagonisti appartengono a una ricca famiglia italiana, giunta in colonia da Napoli. Il capofamiglia, colonnello Domenico Meros, ha partecipato alla guerra di conquista del 1935-1936 e, una volta occupato l'impero etiopico, è rimasto nella nuova colonia con la moglie, i figli e il fratello minore, un ufficiale della polizia coloniale. Il libro è suddiviso in diversi capitoli, ognuno dei quali è narrato in prima persona da un membro della famiglia: il colonnello Meros, i suoi cinque figli (Bruno, Daria, Tommaso, Giulia e Luisa) e il fratello Corrado; a ogni capitolo segue un breve interludio dedicato a Ester, la moglie folle del colonnello. Il marito la descrive come «[c]ongedata da tutto e da tutti. E la vita che le scivola addosso» (Coscia 2006, p. 10). Ester è isolata dal mondo e nei primi capitoli gli altri narratori spesso parlano in modo indiretto del suo stato mentale, in particolare quando Coscia mostra il punto di vista dei più piccoli e meno consapevoli tra i suoi figli. I personaggi, come scrive Giuseppe Amoroso (2009, p. 116), sono «persi in una recita amara e misteriosa su

cui allunga la sua ombra una figura assente, la madre». Ognuno di loro offre una prospettiva diversa sulla vita della famiglia nella colonia e, con il procedere della narrazione, gli elementi oscuri e disturbanti nascosti sotto la superficie della vita quotidiana emergono con sempre maggiore chiarezza. Con il capitolo finale, il più lungo del romanzo, si passa invece alla terza persona, riunendo tutte le vicende e i personaggi mostrati fino a quel punto, mentre la famiglia festeggia sfarzosamente il diciottesimo compleanno di Daria Meros.

La parte finale del romanzo di Coscia, similmente ai racconti di Spina, mostra le tipiche e prevedibili interazioni sociali che il lettore si attende da un simile contesto: pettegolezzi, chiacchiere mondane, dibattiti sulla politica e sulla guerra, ma anche gelosie e intrighi che scaturiscono da quanto avvenuto nei capitoli precedenti («un percorso di passioni, tradimenti, intrichi, allegro e dannato, che scivola con convulso moto [...] verso un dramma annunciato»; Amoroso 2009, pp. 115-116). La guerra contro la Gran Bretagna è alle porte e i coloni si trovano davanti a una grande incertezza, ma al tempo stesso desiderano dimenticare il conflitto che incombe. Come già accennato, nel romanzo si accumulano elementi disturbanti: inizialmente la vita della famiglia Meros ad Addis Abeba appare idilliaca e confortevole, ma quella parvenza ideale viene presto infranta dai segreti che uno dopo l'altro vengono alla luce, rendendo le vicende del romanzo via via più drammatiche. L'autore, quindi, costruisce progressivamente un tono oscuro e inquietante che finirà per esplodere nella sezione finale del libro. Ciò è in parte dovuto alla presenza intermittente del delirante flusso di coscienza di Ester, carico di immagini apocalittiche scaturite dalla sua psiche. La sua follia può essere stata originata da una violenza sessuale da lei subita, così come dalla religiosità ossessiva e fanatica trasmessa dalla madre; o forse da entrambe le cose. In più, come emerge piuttosto chiaramente da alcune parti del suo delirio, la follia della donna potrebbe essere connessa a un rapporto morboso con la maternità e con i suoi cinque figli. Non è facile, tuttavia, distinguere con chiarezza quali parti del febbrile *stream of consciousness* di Ester si riferiscano alla realtà e quali attingano alle sue allucinazioni. A prescindere dalle ragioni effettive della sua malattia mentale, sarà proprio lei ad assumere il ruolo contrale nelle pagine finali del libro, dove apparirà come una sorta di profetessa di sventura, predicando la fine dell'impero coloniale.

Già nel primo capitolo, dedicato al colonnello Meros, si lascia avvertire una tensione sotterranea. L'uomo, nella narrazione in prima persona, descrive se stesso come una figura paterna severa ma premurosa, che ha cura dei bisogni dei suoi figli e soffre per la malattia della moglie; d'altra parte non può dimenticare il suo ruolo pubblico di alto ufficiale dell'esercito italiano e l'inevitabile contatto con gli aspetti più crudi e violenti della vita in colonia, come la lotta contro la resistenza etiopica o l'imminenza della guerra contro i britannici. Quest'aspetto del personaggio emerge nelle ultime pagine del primo capitolo. Proprio come gli ufficiali di Spina, Domenico non si fa illusioni sulla natura del colonialismo e della guerra di conquista:

Che sia davvero tutta una pagliacciata e noi nient'altro che dei fantocci ridicoli, dei sonnambuli, delle pedine in mano a giocatori stupidi e incoscienti? Inutile raccontarci bugie. Un mese o due, o prima ancora, addirittura. Potrebbe succedere da un giorno all'altro, magari domani, e noi non siamo preparati. Eppure la conquista è sembrata così facile, le forze in campo immense, sproporzionate. [...] Così è la guerra; un orrendo mattatoio. Non possiamo farcene una colpa. Quando sono entrato ad Addis Abeba ho trovato una città precipitata nel caos, abbandonata a se stessa, in preda ai saccheggi e alle violenze. I cadaveri sparsi per strada, tra le foglie secche degli alberi e le case distrutte. Possibile che tutto quel sangue sia stato sparso per nulla? Che le nostre speranze non siano state niente di più di un miraggio, un errore che la Storia si appresta a rimediare con un rapido colpo di spugna? (Coscia 2006, pp. 30-31)

L'uomo considera la brutalità della conquista coloniale un aspetto inevitabile della sua vita e non riserva molti pensieri alle vittime, né sembra provare particolari sensi di colpa.

I capitoli dedicati agli altri membri della famiglia assumono progressivamente toni più cupi, mentre il lettore scopre i lati oscuri e drammatici delle loro vite: Bruno, il figlio minore, soffre di epilessia e, viene suggerito, potrebbe aver ereditato la malattia mentale della madre; suo zio Corrado, inguaribile donnaiolo, sta per essere inviato al fronte come punizione per le sue malefatte; Giulia, una delle figlie, scopre che il giovane di cui è innamorata è un antifascista, entrato in possesso di documenti che provano l'uso di armi chimiche durante la conquista dell'Etiopia⁹. Gli aspetti violenti e crudeli della realtà coloniale emergono da ognuno degli episodi del romanzo, mentre la guerra all'orizzonte appare ormai ineluttabile. La vita quotidiana, fatta di feste, partite di tennis e cavalcate, non è altro che una privilegiata illusione dell'élite coloniale, che finirà per perderla insieme a tutta l'Africa Orientale.

Il romanzo di Coscia è pervaso da una sorta di tensione apocalittica: pochi anni dopo la sua proclamazione, l'impero italiano in Africa è già destinato alla rovina ed Ester, per anni nutrita e ossessionata dalle immagini tratte dal libro di san Giovanni, diviene la profetessa di quell'apocalisse. Nel momento culminante della festa di compleanno della figlia, proprio mentre inizia uno spettacolo pirotecnico, Ester compare nuda e insanguinata sul balcone per annunciare la catastrofe della società coloniale che viene celebrata quella notte:

I bagliori dei fuochi e i botti l'avevano spinta finalmente ad alzarsi dal letto. S'era sfilata la camicia da notte, aveva aperto la portafinestra della camera e si era affacciata al balcone. Ed ecco, si mostrò tutta nuda agli uomini della terra, la grande prostituta che siede presso le grandi acque. Barcollante, sfatta, scarmigliata, con una mano sanguinante, abbaiava anche lei: 'Guai, guai, guai agli abitanti del mondo!...', rovesciando la testa all'indietro, offrendo i suoi bianchi seni appassiti alle stelle e alle sfere luminose, al suono degli ultimi squilli di tromba. (Coscia 2006, pp. 212-213)

⁹ Si veda, tra gli altri, Del Boca 2008, pp. 237-240.

Anche qui, come in Spina, sembra inevitabile il richiamo a Poe: la festa in *Notte abissina* non è altro che il preludio alla rovina di un mondo ormai giunto al tramonto, una falsa utopia la cui fine è annunciata dalla figura spettrale e apocalittica di Ester.

La figura della *madwoman in the attic* Ester, che emerge dal suo isolamento e arriva a dominare la scena della festa, potrebbe rievocare quella di Antoinette Cosway (Bertha Mason), la protagonista de *Wide Sargasso Sea* (1966) di Jean Rhys. Pur con tutte le differenze tra i due personaggi, si tratta in entrambi i casi di donne portate alla follia dai propri trascorsi e, di conseguenza, isolate dal mondo dell'alta società come «a horrid colonial secret» (Howells 1991, p. 108). Non è chiaro se la follia di Ester si sia aggravata dopo la decisione del marito di ricoverarla per diversi anni, ancora in Italia, in un manicomio, ma di certo dalla sua delirante narrazione emergono numerosi episodi di violenza che sembrano aver incrinato ulteriormente la sua già fragile psiche. La folle moglie del colonnello Meros, che ha pochi contatti con la famiglia a parte il marito e la figlia maggiore, Luisa, è una figura misteriosa di cui si vocifera molto negli ambienti frequentati da Domenico e dai suoi figli; ma solo nel finale del romanzo la donna si mostra in pubblico a predire, per pura coincidenza o per folle intuizione, l'apocalisse a venire.

Si era detto, a proposito dei racconti di Alessandro Spina, che in essi l'assenza della popolazione autoctona libica era dichiarata e programmata (contrariamente ai romanzi dello stesso autore, spesso concentrati proprio su personaggi arabi). In *Notte abissina* gli etiopi sono presenti, ma compaiono perlopiù in ruoli di secondo piano, dalla servitù di casa Meros ai ragazzini africani con cui l'adolescente Tommaso e i suoi amici hanno una rissa furibonda nel nono capitolo del romanzo. Il rapporto tra europei e africani, al di là di una formale sottomissione di questi ultimi, è comunque caratterizzato da una certa tensione. Essa traspare in particolare dalle parole di Domenico Meros a proposito del suo attendente, il giovane ascaro eritreo Teclè:

Eppure, quando mi capita di conversare con lui, non posso fare a meno di misurare tutta la distanza che ci separa. Distanza abissale [...]. È l'istintiva diffidenza che mi ispirano tutti gli africani, soprattutto se ostentano obbedienza e sottomissione. Come i capi abissini che consegnano le armi o quei poveracci che, incrociando il mio cammino per strada, si prostrano fino a terra per salutarmi. Mi assale sempre il dubbio che sotto la cenere del rispetto arda la brace dell'odio e del disprezzo. (Coscia 2006, p. 15)

Un'altra figura di rilievo è quella dell'anziana maga etiope Netsanet, la donna che in passato salvò la vita al figlio epilettico del colonnello, Bruno; ora essa lavora come spia per l'ufficiale italiano, riferendogli le mosse della resistenza locale. Quando Ester, nella sua follia, annuncia il disastro imminente, il marito Domenico è ormai altrove: ha infatti lasciato la festa per incontrare Netsanet dietro invito di un giovane etiope. L'incontro si rivela una trappola e, nella pagina finale del romanzo, Domenico Meros muore, ucciso dai ribelli.

Proprio come nei racconti di Spina, l'impero è destinato a crollare e l'ufficiale, giunto alla fine della sua avventura coloniale, non può evitare la morte. A ucciderlo, però, non saranno altri bianchi (le forze alleate) come nelle *Storie di ufficiali*, bensì, appunto, gli stessi etiopi, la cui presenza e resistenza al colonialismo possono essere in parte repressi, ma mai del tutto occultate o rimosse. I crimini dell'Italia fascista in Africa, di cui lo stesso colonnello è stato uno degli artefici, riemergono in un'epifania finale che va a rovesciare, come in Spina, il mondo in cui vivevano i protagonisti, mostrandone la turpitudine che si era cercato di nascondere, rimuovere, rifuggire dietro la facciata dello sfarzo.

3. L'INFERNO DELLA SOMALIA: «LUGEMALÉ»

L'ultima opera qui analizzata è *Lugemalé*, romanzo di Mario Domenichelli uscito nel 2005. La voce narrante è quella di Valerio, docente di linguistica che ha lavorato in Somalia alla fine degli anni Ottanta. L'uomo racconta il suo soggiorno in Africa e il complesso rapporto con il collega e amico Tomas Malredondo, un accademico a dir poco eccentrico. I due, insieme ad altri personaggi, lavorano all'Università di Mogadiscio come docenti di italiano. Se la figura di Valerio è caratterizzata, come scrive Franco Manai, da «un profondo disprezzo per il terzo mondo» e da una «gretta indifferenza» (Manai 2011, p. 383), Tomas si rivela invece un uomo estremamente sensibile alle sofferenze altrui. Nella prima parte del romanzo, dove Valerio narra la difficile amicizia con Malredondo e il tempo trascorso a Mogadiscio prima del ritorno in Italia alla fine del 1989, si svolge una scena che caratterizza in maniera piuttosto drastica il rapporto tra l'Occidente e l'Africa. Alla caduta del muro di Berlino, presso la Casa d'Italia a Mogadiscio viene organizzata una grande festa per celebrare la riunificazione tedesca e la fine della guerra fredda. Diversamente dai suoi compagni, però, Malredondo reagisce in maniera a dir poco amara e disincantata:

Ma smettiamola con questi luoghi comuni [...]. Stalin, il socialismo reale ... Ma non ti accorgi del mondo in cui viviamo noi, quello, se vuoi, del capitalismo reale?... Ma è possibile che tu non ti accorga, proprio qui, di quel che succede, di quel che succederà?... E non lo sai, non lo sappiamo che nella libertà del mondo capitalista del libero mercato, tre quarti, o più, del mondo crepano letteralmente di fame? che tutto è diventato merce, che l'aria, l'acqua, sono divenuti merce, che il corpo è merce? Bel sistema abbiamo creato e nutrito [...]. Ma non lo vedi che stiamo vampirizzando il resto del mondo, che siamo una civiltà cannibalesca [...] Noi la gente la divoriamo viva. L'orrore nazista, quello stalinista sono giochi da bambini in confronto a quello che succede oggi in tre quarti, anzi in tutto il mondo del libero mercato. Libero mercato, già, perché di libero, in questo sistema, c'è solo il mercato! [...] È giunto per davvero l'impero di Dracula, altro che storie, altro che nuovo ordine mondiale! Ma vedrai che qualcuno, da qualche parte, sta già affilando il palo da piantare nel cuore del nostro libero mercato *aux esclaves*. (Domenichelli 2005, pp. 22-23)

Con il nuovo assetto mondiale *in fieri* nel 1989, sostiene Tomas, nulla potrà più impedire che l'unico sistema globale rimasto, il capitalismo, divori il mondo intero e l'Africa in particolare. Piuttosto che come l'inizio di una nuova era di pace e libertà, quindi, Malredondo vede gli eventi del 1989 come il prologo al trionfo definitivo del materialismo e dell'egoismo, con il sorgere di un mondo dove tutto e tutti non saranno altro che merci. Se ne *La riva della vita minore* di Spina il destino dell'ex colonia italiana nel mondo del secondo dopoguerra, pur con tutte le sue divisioni e conflitti, appariva tutto sommato luminoso, nel romanzo di Domenichelli il futuro della Somalia (dove il 1989 diede inizio allo sgretolamento del regime di Siad Barre che avrebbe portato alla cruenta guerra civile) si presenta fosco e privo di speranza. L'idea di Malredondo è che «l'Africa avrebbe pagato a caro prezzo, e per prima, l'unificazione delle due Germanie, e la fine della contrapposizione fredda tra Unione Sovietica e Stati Uniti» (Domenichelli 2005, p. 122). Pochi mesi dopo Valerio rientrerà, insieme ad altri, in Italia, mentre Tomas rimarrà a Mogadiscio, dove morirà in circostanze mai chiarite. Molti anni dopo, riflettendo sul discorso di Malredondo di quella sera, alla luce degli eventi successivi alla fine della guerra fredda, tra fame, epidemie, pulizie etniche, guerre e terrorismo, Valerio non potrà che condividere lo sconforto dell'amico, in particolare per «la Somalia [...] come la quintessenza di un mondo ingoiato dal caos e dal silenzio» (p. 53).

Lugemalé è composto per la maggior parte da un romanzo nel romanzo: Valerio, infatti, legge un libro parzialmente autobiografico scritto da Malredondo prima della morte, intitolato *Il sole fra le dita*, in cui i due e i loro colleghi di Mogadiscio, pur con nomi e caratteristiche in parte diversi, compaiono come personaggi. Uno dei protagonisti, Marco, è, almeno fino a un certo punto, la controparte dello stesso Malredondo nel suo romanzo; e proprio Marco ripete, ampliandolo, il monologo di Tomas sul fato dell'Africa. Stavolta l'Occidente e il capitalismo, e in particolare il mondo spietato della grande finanza, vengono paragonati a uno «squalo universale» (Domenichelli 2005, p. 182), pronto a distruggere innumerevoli vite in nome del profitto. Il discorso di Marco assume qui toni prettamente apocalittici:

Quello che capiterà in Somalia sarà solo uno specchio buio, atroce, di quello che capiterà anche altrove, magari anche da noi. Certo non sarà la stessa cosa [...], ma l'avvento definitivo del mondo senza carità riguarda il pianeta. Sì[,] è una specie di apocalisse, il trionfo della Bestia ... Senza speranza. Ecco, quello che è successo è che è morta la speranza, e che non abbiamo futuro, il trionfo della [B]estia appiattirà ogni prospettiva temporale. Ci ruberanno il tempo, ce l'hanno già preso. [...] Ma il socialismo reale non è, non era, come dire, una parte diversa della stessa Bestia trionfante. Era un'altra Bestia. C'era almeno una dialettica di posizioni ... La Bestia stava più attenta, almeno. Adesso, invece, si farà arrogante e ruggirà forte perché alternative non ne sono rimaste, nemmeno teoriche. Ecco, la cosa più tremenda del socialismo reale è che ha sepolto la speranza. E per questo non ci può essere perdono. (Domenichelli 2005, pp. 183-184)

Il Malredondo romanziere stempera qui il tono drammatico delle sue riflessioni con l'ubriachezza del suo alter ego Marco e con le argomentazioni degli altri personaggi coinvolti nella discussione, ma il nocciolo del discorso rimane intatto. Il già citato Franco Manai scrive che in *Lugemalé*, come nel conradiano *Cuore di tenebra*, l'Africa è «il ritratto di Dorian Gray [...] destinato a assorbire tutte le inevitabili brutture dello sviluppo capitalistico e imperialistico occidentale» (Manai 2011, p. 390). Per l'ennesima volta, quindi, essa diventa uno «sgabuzzino delle porcherie», per usare le parole di Flaiano (2000, p. 94). Nonostante il colonialismo italiano (ed europeo in generale) sia un lontano ricordo, le colpe storiche dell'Occidente continuano a provocare danni irreparabili alle nazioni più povere. E anche il Valerio di Domenichelli, afflitto dal senso di colpa per aver abbandonato al rientro in Italia Daabo, la ragazza somala con cui aveva avuto una relazione, comprenderà infine le ragioni dell'amico Tomas.

Quanto avviene nel Terzo Mondo, però, viene edulcorato, se non rimosso, dai media occidentali. Le ultime pagine del romanzo sono, in questo senso, particolarmente amare:

Ogni sera che Dio manda in terra guardo la televisione. La Somalia è scomparsa, in compenso ci sono tanti altri posti bui e tremendi. [...] L'Africa è il continente del silenzio, di un urlo silenzioso e atroce, oltre ogni immaginazione, e comunque è dimenticata, l'Africa. (Domenichelli 2005, p. 263)

Valerio non si fa neppure illusioni sulla vera natura delle operazioni internazionali di pace in Somalia, dove, egli scrive, i soldati italiani hanno lasciato nuovamente, come nell'epoca coloniale, una scia di sangue e violenza:

Ma il ricordo che ha lasciato il nostro esercito in Somalia non è dei migliori, a quanto pare, tra torture, stupri [...] e altre piacevolzze denunciate da qualche giornale con tanto di fotografie, e magari insabbiate [...] Ma certo si trattava di casi particolari, perché noi italiani siamo brava gente, e ci siamo comportati come meglio non avremmo potuto, o così si dice, sicché è tutto dimenticato e non se ne parla più. [...] Se se ne parlasse come si dovrebbe si capirebbe bene quello che anche noi stiamo facendo nel nuovo progetto imperiale e neocoloniale. (Domenichelli 2005, p. 264)

Le parole di Malredondo sul mondo senza carità si sono rivelate profetiche e il finale di *Lugemalé*, come del resto tutto il romanzo, è carico di amarezza e assoluto pessimismo. L'atteggiamento europeo verso le ex colonie non è mutato con la fine dei vecchi imperi; anzi, il fatto di essere, come il Pierre Dexais de *La riva della vita minore*, 'ospiti' e non più 'padroni' dell'Africa, a lungo termine ha reso le nuove forme di colonialismo molto più insidiose rispetto a quelle del passato. Alessandro Spina scriveva a proposito dell'atteggiamento europeo verso l'Africa dopo la dissoluzione degli imperi coloniali:

In genere l'europeo – specie dopo la fine dell'età coloniale – *viene e se ne va senza rifondare se stesso*. Il più delle volte, sviluppa un delirante senso di supe-

riorità, si ottunde. [...] Ma, ostacolo fatale, l'europeo è convinto di non avere da imparare nulla, che il mondo da cui viene è infinitamente superiore, *quindi* egli è un maestro: se pur ama quel paese o qualche suo aspetto, quasi sempre non fa che intrattenere un sogno neocoloniale.

[...] Non pensa in nessun momento di vivere in quella città come nella sua città. (Spina 2010, p. 164)

In questo senso è fondamentale, in *Lugemalé*, la contrapposizione tra Valerio, che ha sempre mantenuto un forte distacco rispetto alla realtà africana, e Tomas, il quale è riuscito ad aprirsi tanto alla bellezza quanto all'orrore di Mogadiscio. Il 'pazzo' Malredondo, con il suo desiderio assoluto di carità verso gli ultimi e il suo amore per la Somalia, si configura quindi come personaggio per definizione non-colonialista che potrebbe, almeno potenzialmente, fungere da modello di un rapporto con l'Africa più autentico rispetto a quello dei suoi più cinici compagni. Nel quadro totalmente pessimistico tracciato da Domenichelli, però, ogni speranza sembra vana e Tomas Malredondo muore, inghiottito dal dolore proprio e altrui.

Svolgendosi in anni recenti e offrendo una riflessione sulle problematiche globali del presente, il romanzo di Mario Domenichelli si distacca nettamente dalle opere di Spina e Coscia; ma, al di là delle ovvie differenze cronologiche, permangono l'elemento epifanico e il tono quasi escatologico di alcune sezioni. Laddove nelle *Storie di ufficiali* e in *Notte abissina* la fastosa celebrazione del sogno coloniale («l'assurda euforia di riconoscersi italiani, vincitori e padroni in terra d'Africa»; Coscia 2006, p. 11) veniva interrotta dai mortiferi presagi di un disastro imminente e inevitabile, in *Lugemalé* a essere celebrato è il trionfo definitivo dell'Occidente e del mondo ormai globalizzato; e l'apocalisse, qui, non riguarderà più i coloni europei in Africa ma, al contrario, proprio le popolazioni un tempo colonizzate. Eppure il *party time*, per citare una delle opere più amaramente politiche di Harold Pinter (1991), viene turbato solo in minima parte dalla sfuriata di Tomas Malredondo: i danni causati dal colonialismo e, successivamente, dalle politiche del capitalismo globale sembrano affliggere solo il Terzo Mondo; l'Europa, stavolta, può dormire sonni tranquilli. Toni apocalittici più universali ha invece il discorso di Marco nel *novel within the novel*, dove il trionfo della 'Bestia' del profitto senza scrupoli e senza carità è prefigurato come destino ultimo dell'umanità intera. In conclusione, dunque, *Lugemalé* pare non lasciare speranza alcuna; ma a controbilanciare il pessimismo assoluto e quasi nichilista del romanzo rimane la testimonianza dei due protagonisti che, pur in tempi e modi diversi, denunciano il male e l'ipocrisia del mondo contemporaneo.

A rimanere costante in tutte le opere qui analizzate è certamente il tema dello svelamento delle violenze e degli orrori di una dominazione, coloniale o neocoloniale che sia, portatrice di morte e sofferenza per le popolazioni africane. Il motore dell'epifania può essere la presenza astratta della Morte, come nei racconti di Spina, oppure una figura folle e imprevedibile, come Ester in *Notte abissina* o Tomas in *Lugemalé*, ma a essere scosse sono sempre le cer-

tezze dei personaggi italiani coinvolti, volontariamente o meno, in un sistema fondato sulla prevaricazione. La Storia autentica, non più distorta e falsificata dalla messinscena coloniale, finisce sempre per emergere: ed è questo, in ultima analisi, il filo epifanico che unisce le opere dei tre autori. L'apocalisse, spezzando l'intreccio di inganni e mistificazioni, si fa palingenesi e, per citare Pietro Gibellini (2006, p. 16), «accelera il *desengaño*, affretta l'incontro con la verità».

The Kaleidoscope of Cultures in Contemporary Italy in Amara Lakhous's *Clash of Civilizations over an Elevator in Piazza Vittorio*

Habib Zanzana

University of Scranton

DOI: <https://dx.doi.org/10.7359/990-2022-zanz>

1. INTRODUCTION

The spike in immigration that has been recorded in Italy since the year 2000 (UN DESA 2015, p. 7)¹ has coincided with increasingly negative attitudes toward migrants (UNHCR 2015, pp. 141-145). At the time my study was undertaken, having completed a critical general election on March 4, 2018, the country moved politically to the right with strong wins for the populist party M5S and the right-wing Lega. Both parties successfully ran on prominent anti-immigrant platforms (Legorano, Walker 2018). This social and political turbulence led journalists, reporters, television crews, and film directors to engage directly with the issue of immigration (UNHCR 2015). Timely and compelling films and documentaries such as *Terraferma* by Emanuele Crialesi (2011); *Inatteso*, by Domenico Distilo (2005); and *Fuocoammare* by Gianfranco Rosi (2016) have dramatized human stories of migrants arriving in Sicily, refugees seeking political asylum in Italy, and the plight of hundreds of desperate migrants who crowd the holding camps of the island of Lampedusa, respectively. Equally significant is the deeply human and shocking series in ten episodes, entitled *Catia e i migranti* (2014), distributed online through «Corriere della Sera» and later aired on television through Rai 3. In addition, prominent novelists of the Arab-Italian Diaspora such as Amara Lakhous

¹ International migrant count in Italy increased from 2 million to 6 million from 2000 to 2015. Of that total, approximately 750,000 are refugees. Pressures come from legal immigration, illegal immigration, as well as the more recent influx of refugees.

have also contributed to the dialogue on migration, language, diversity, social conflicts, and multiculturalism affecting contemporary Italy.

Amara Lakhous, an Algerian-born writer who, after living and writing in Rome, now resides in New York, is the author of two distinct versions of his widely acclaimed novel, *Clash of Civilizations over an Elevator in Piazza Vittorio* (*Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*). The first of the two versions, entitled, كيف ترضع من الدبة دون أن تعضك (*How to Be Suckled by the She-Wolf Without Getting Bitten*), was penned in Arabic, Lakhous's mother tongue (alongside Berber and French), while the author was still experimenting with the novel form. Also fluent in Italian (having emigrated to Italy in 1995), Lakhous subsequently crafted a second narrative text of the same novel in Italian, in 2006, with distinct aesthetic, linguistic, social, and cultural considerations.

The Italian novel is both a comedy and a murder-mystery investigation into the death of a young Italian man commonly called *il Gladiatore*, discovered in the elevator of a *condominio* in a popular and culturally diverse district of Rome. The prime suspect is Amedeo, a resident of the building who disappears immediately after the crime is committed. However, the case is far from being simple, as Police Commissioner Mauro Bettarini quickly finds out. Eleven tenants give their depositions during the investigation, and they all seem to agree that Amedeo is an Italian gentleman beyond reproach. Who, then, is the assassin?

The publication of *Clash of Civilizations over an Elevator in Piazza Vittorio* was met with critical and public acclaim in Italy, where it won two prestigious awards: *Premio Flaiano* and *Premio Racalmare-Leonardo Sciascia* in May and September 2006, respectively. Subsequent translations of the novel into English, Dutch, and French expanded the author's readership and gained him wider recognition. Lakhous's approach to storytelling is connected to his previous studies at university in Algeria and in Italy. Lakhous studied philosophy in Algeria and cultural anthropology at La Sapienza in Rome. The term 'anthropology' comes from the Greek *ἀνθρωπολογία* and means, quite literally, the study of the human; it often overlaps with sociology, history, political science, literature and documentary studies. Cultural anthropology focuses on the person as an individual, a product of society, and a maker of history and culture. In this essay, I argue that *Clash of Civilizations over an Elevator in Piazza Vittorio* is akin to Lakhous's ethnographic record of his experiences living in one of the most culturally diverse districts of Rome. It contains characters and their individual stories, their use of language, sense of identity, the way they occupy or claim their place and space in society, and the memory that connects them to the past and to their present struggle against discrimination and social exclusion in Italy today.

2. APPROACH AND THEORETICAL FRAMEWORK

2.1. *The interview with Lakhous*

This essay is informed by an interview conducted with Amara Lakhous on Skype in February 2018, in which the author discussed issues relevant to the present analysis. We spoke about his writing and his concerns over the fact that immigration has become the primary focus of the national political debate in Italy, even taking priority over serious economic issues. Additionally, he reiterated his commitment to promoting a form of social change based on equality, multiculturalism, inclusion, and diversity for Italians and migrants alike in Italy in the twenty-first century.

2.2. *The cultural anthropology of Piazza Vittorio*

Cultural anthropologists such as Lakhous examine how people who share a common cultural system give shape and meaning to the physical and social world surrounding them, and how they become, in the process, equally shaped by the peoples, ideas, behaviours, and physical environments with which they interact. Cultural anthropologists use advanced tools to develop an appreciation of different cultures and to study society as a system of communications that include myths, folk tales, proverbs, dialects, and oral traditions. They often focus on a community that resides in an urban center, such as Piazza Vittorio, where Lakhous sets the novel and locates his representation of ethnocentrism and the clash of civilizations.

Fundamental to the work of cultural anthropologists is the study of hierarchies and inequalities in society and the subsequent drafting of a comprehensive document on the life of a given community in all its complexity (Boas 2017, pp. 1-17). The investigative techniques which cultural anthropologists often use are similar to the narrative methods and strategies which Lakhous develops in his construction of the novel. Cultural anthropologists rely on 'participant observation', which requires them to live within a community in order to gain a full understanding of the cultural system and to write a record of their lived experiences in the form of an ethnographic log or report (Spradley 1979, pp. 1-15). We know that Lakhous displays an intimate knowledge of Piazza Vittorio, as he explains in an interview: «I lived for six years in Piazza Vittorio; it's a kind of laboratory for the future, the prototype of intellectual cohabitation» (Lakhous 2015).

The novel consists of eleven monologues/interviews given by the characters, who respond to the inquiry conducted by a police commissioner investigating the murder of a young Italian known as *il Gladiatore* inside the elevator of the *condominio* where all the interviewees live. The reliance on

interviews to investigate the true story behind the murder of *Gladiatore* and to solve the mystery of his death mimics a second method which cultural anthropologists use to identify behaviours and social arrangements. Just like police commissioner Mauro Bettarini in the novel, cultural anthropologists conduct systematic interviews and gather oral histories. They investigate, for example, language use and the communication of individual identity through speech, or in the case of Lakhous, what it means to be culturally, racially, politically, and linguistically diverse in a contested environment such as the elevator and the apartment building of Piazza Vittorio.

2.3. *Kaleidoscope with prisms, patterns and possibilities*

In this essay, I propose the kaleidoscope as both a visual and analytical tool that advances our understanding of Lakhous's articulation of the clash of civilizations in new ways. Like the ray of light passing through the prisms of a kaleidoscope, the shifting attitudes and beliefs presented in the novel produce a flowing and constantly changing set of patterns that evoke Lakhous's belief in the capacity of literature to generate a profound sense of empathy, creative vision, and shared humanity across cultural divides. The metaphor of the kaleidoscope was introduced in a pioneering study of gender and social change in a book by Joan Z. Spade and Catherine G. Valentine (2014) titled, *The Kaleidoscope of Gender: Prisms, Patterns, and Possibilities*. These authors argue that the kaleidoscope provides a «theoretical framework in the sociology of gender and related fields for understanding the social construction of gender [...]. It focuses on prisms through which gender is shaped, the patterns which gender takes, and the possibilities for social change through a deeper understanding of ourselves, our relationship to others, both locally and globally» (p. xi). I borrow the framework of the kaleidoscope, extending it beyond its original focus on gender, to probe the manifestations of cultures and to examine the conflicts that emerge as Italy shifts from a homogeneous to a multicultural society.

2.3.1. The kaleidoscope and Lakhous's narrative discourse

A kaleidoscope is an optical instrument, typically a cylinder with mirrors containing free-moving colored objects such as beads or pebbles and bits of glass. As the viewer looks into one end, light entering the other end creates a colourful pattern, due to repeated mirror reflections. Similarly, it offers a variegated pattern or scene as in a kaleidoscope of colors, for example. A prism, on the other hand, is an arrangement of mirrors that refract or diffuse light into a range of colors. When applied to a narrative text and to Lakhous's passion for language, the metaphor of the kaleidoscope captures, visually and symbolically, the intersection of various layers of Italian linguistic registers, cultures,

and personal histories². Critic Maria Grazia Negro (2006) underscores the kaleidoscopic structure of the text: «Si tratta in realtà di tre tematiche a specchio che si riflettono l'una nell'altra, in un gioco caleidoscopico di rimandi che si rifanno allo stesso campo semantico della catena, del fardello e della ferita sanguinante». Likewise, the narrative structure is built on a series of monologues given by eleven characters and interspersed with incantations starting with the first 'wail' – that is, a sharp, piercing cry or howl – and ending with the final wail that brings the novel to its conclusion.

3. THE KALEIDOSCOPE: PRISMS IN «CLASH OF CIVILIZATIONS»

3.1. *Looking through the prisms of place and space*

The sense of isolation and displacement which some characters experience in the novel is often associated with notions of space and place as they affect the marginalized subject's socio-economic and cultural milieus. Individuals of diverse backgrounds often compete for the same space and place in order to assert their identity and sense of belonging in the society at large.

3.1.1. The elevator inside the *condominio*

The elevator functions as the central trope in the novel. It serves as an allegory for the outside world. The apartment building in Piazza Vittorio is a microcosm of a larger urban space in which Italian-born citizens, immigrants and refugees interact with each other while remaining on guard, confused yet intrigued by the presence of others whom they hesitate to trust with their personal stories. Lakhous stresses the unique and dynamic quality of the space of Piazza Vittorio. Rather than constituting a melting pot, it invites a multitude of immigrants from around the world to live side by side without allowing a single cultural identity or ideology to dominate. Lakhous writes:

The shopkeepers' signs in Chinese and Bengali made me feel that I was both here and elsewhere, that is a citizen of the world. Whoever wants to see the Italy of 2020 or 2050 should go to Piazza Vittorio. There, it's possible to run across a Chinese girl who speaks in Roman dialect, or a Bengali infant dressed in the local football jersey [...]. Unlike any other place in Rome, perhaps in all of Italy, Piazza Vittorio makes one thing clearer: despite popular tradition, we are not born Italians, we become Italians. (Lakhous 2009, p. 136)

² The kaleidoscope will serve as the central metaphor to help explicate the clash of cultures in Lakhous's novel.

The references to the opening and closing of the elevator door in Lakhous's novel are more than casual references to the natural movement of people entering and exiting the *condominio* as they go about their daily lives. Lakhous orchestrates an emotional and psychological correspondence between the elevator and its capacity to open, take people in, carry them and open again to release them onto a different floor, and the characters' desire to alternately open up or shut themselves off to others and the outside world. The elevator is also a place of marginalization. For example, Benedetta Esposito, the concierge, forbids Iqbal (a grocer from Bangladesh) from using the elevator because he runs a produce shop which, she believes, is a cover for his drug business and other illegal activities. Maria Cristina, a young undocumented immigrant from Peru who cares for an elderly woman, has been told not to use the elevator because of her excessive weight (caused by depression and isolation).

Lorenzo Manfredini, alias, *il Gladiatore*, uses the elevator to transport vicious animals for his illegal dog fights and to harass immigrants by hurling insults, xenophobic statements and vile threats. For example, when Parviz tells him to stop using the elevator as a public toilet; he shouts: «Se lo dici ancora ti piscio in bocca. Tu sei in casa mia, non hai il diritto di parlare! Hai capito, pezzo di merda? [...] L'Italia agli italiani! L'Italia agli italiani» (Lakhous 2006, p. 22). Amedeo, on the other hand, does not take the elevator and prefers to walk up the stairs to his apartment. He may be trying to remove himself from the contested space of the elevator or partaking in an activity that distances him physically and emotionally from the incessant turmoil of a busy city.

Antonio Marini, a history professor at La Sapienza, considers Amedeo's refusal to use the elevator an outrage and an offense to science, progress and civilization. The murder of *il Gladiatore* inside the elevator appears to be the culmination of years of internal conflicts, racial and social divisions, and exclusionary practices that are at the root of the clash of civilizations.

3.1.2. Rome and Piazza Vittorio

Amedeo, the protagonist of Algerian descent at the centre of the narrative, is fluent in Italian, culturally savvy and a wonderful ally to all the immigrants and refugees who share the same building. However, he also knows Rome, the eternal city, better than anyone else living in the *condominio*. Amedeo, we are told, «has suckled from the she-wolf» and in so doing, has been adopted, nurtured, and recognised within the space of Italian history, language, and myths. Benedetta Esposito, the concierge who often spies on and denigrates the immigrants living and using the elevator in the building, is convinced that Amedeo is Italian, although she would have liked him to be more place-specific rather than simply responding that he comes from the South. It is worth remembering, however, that Amedeo is an apt fabulator, a man whose refined knowledge and use of Italian, in addition to his ability to navigate the complex

topology of the city of Rome, positions him also as a master narrator. Graziella Parati (2010) observes:

The city for Amedeo/Ahmed is therefore divided along two lines: the horizontal explorations that turn him into a *flâneur*, a cosmopolitan mediator between cultures, and the vertical, repetitive up and down, of a metaphorical elevator that traps him into that process of remembering that he needs to escape. (p. 432)³

Amedeo intervenes, often successfully, on behalf of those without power and agency, the *subaltern*, as articulated by Gayatri Spivak (1988). He speaks with the police, the immigration services, the court, and the emergency health workers to help resolve critical issues which are often, for immigrants, matters of life or death. For example, the police officers in charge of protecting the main tourist attractions in Rome often mishandle Parviz, a refugee from Iran, who has left his wife and children in Shiraz, also known as the city of gardens. The High Commission for Refugees in Rome declines to grant Parviz political asylum, accusing him of lying on his application. Parviz expresses his despair in these words: «Mi aveva fatto così male che la mia richiesta fosse stata rifiutata, perché io non sono un bugiardo. Sono fuggito da Shiraz perché minacciato, se torno in Iran troverò la corda ad aspettarmi. Mi hanno preso per un truffatore e un bugiardo» (Lakhous 2006, p. 21). This is also the case for Iqbal Amir Allah, an immigrant from Bangladesh, who is threatened with immediate deportation if he returns to the police station asking that his *permesso di soggiorno* be corrected after a clerk inverted the proper order of his first and last names on this vital document. Angry at Iqbal's stubborn insistence, the police commissioner responds saying: «Non capisci un cazzo. Se torni qui un'altra volta ti strappo il permesso di soggiorno, ti porto all'aeroporto di Fiumicino e ti faccio salire sul primo aereo in partenza per il Bangladesh! Non voglio più vederti qui, hai capito?» (Lakhous 2006, p. 22).

This is a critical situation for Iqbal, and not a random clerical error which he could easily ignore while living in Rome. It carries potentially dire consequences that could threaten his security and the safety of his family in Italy and in Bangladesh. If he were to accept the document as is, Iqbal would be acquiescing to an identification that would rewrite the entire history of his family, his origin, and financial status. It would also strip him of his sense of identity and belonging and make it impossible for him to prove who he is legally, and to lay claim to his home, wife, and children. Just as important, Iqbal cannot accept the residency permit issued to him by the inspector because he worries that a criminal, a ruthless drug dealer or a dangerous terrorist, may already be called Amir Allah Iqbal, and therefore he could easily be confused with the man, arrested, and charged with a crime he did not commit. All these considerations point to the realization that his name is no longer a stable and reliable

³ Here Parati engages in a thoughtful discussion of urban space and its relations to migration literature.

signifier. Furthermore, by renouncing his lawful name and adopting a substitute, Iqbal would gradually become an exile in Italy and an estranged person in Bangladesh. The deconstruction of his name, alternatively, functions as a *mise-en-abîme* and produces an illusionary reflection of his identity together with a sense of disorientation and destabilization:

Se adottassi questa nuova identità, come farei a dimostrare che i miei figli sono miei veramente? Come farei a dimostrare che mia moglie è mia veramente? Cosa succederebbe se vedessero l'atto di matrimonio e scoprissero che il marito di mia moglie non sono io ma un'altra persona che si chiama Iqbal Amir Allah? (Lakhous 2006, p. 49)

For Amedeo, who poses and passes for an Italian with seemingly carefree assurance, on the other hand, Rome becomes, to his great delight, an open city. Unlike many of the immigrants gathering in Piazza Vittorio, he is seldom the object of scrutiny or the perpetrator of an intrusive gaze. Nevertheless, in an attempt at assimilation perhaps, he refuses to confide in his Italian wife and his friends about his past. He is well liked and admired by his neighbours and by those in charge of administrative and legal authority, but his origin and status remain elusive. The man of Berber and Muslim descent, who fled Algeria precipitately out of fear for his life, passes as Italian in Rome and strolls through the urban centre to claim his place and space in the larger, culturally diverse metropolis. He relies on his outstanding command of Italian and his knowledge of Rome to break social barriers and to assert his presence. Lorenzo Casini observes the visionary power of Lakhous's novel and his reconfiguration of Piazza Vittorio as a window onto the future of Italy:

Piazza Vittorio si configura non più come una zona decadente di Roma, ma piuttosto come l'incunabolo dell'Italia del prossimo futuro; Amedeo viene sottratto alla propria marginalità e ricollocato al centro di una comunità in divenire; l'autore può invece rivendicare il carattere avanguardistico della sua scrittura, affermando che i suoi romanzi sono già collocati nel futuro. (Casini 2016, p. 120)

Amedeo's story remains, however, static, underdeveloped and shrouded in mystery until a tragic event rocks the community living inside the building on Piazza Vittorio. A violent crime is committed inside the elevator while Amedeo disappears mysteriously and suspiciously. Soon after, Amedeo becomes the prime suspect in the death of *il Gladiatore*. The murder that jolts the apartment building and its residents functions as a strategic narrative device that opens the door to a tense, multi-layered, and frank conversation on identity, citizenship, and agency in a society where not everyone is treated as an equal.

3.2. *Looking through the prism of language: experimentation and humour*

During our interview, Lakhous professed a desire for originality in novelistic discourse, and reaffirmed his commitment to linguistic experimentation and innovation. He confirmed that «I Arabize Italian and Italianize Arabic» («io arabizzo l'italiano e italianizzo l'arabo») and expressed his belief that «comedy is more effective than drama in telling a story». Lakhous further cites the influence of cinema on his approach to character development and story building. By watching Italian films and works by influential directors (Dino Risi, Pietro Germi, and Federico Fellini), Lakhous developed an affinity for comedy, the absurd, and caricature as well as a keen interest in the power of the word to generate intricate, delightful, even fantastic narrative scenarios in the style of the classics of Italian cinema. Lakhous endeavours to construct a detective novel that intrigues and amuses the reader with tragi-comic situations and a playful display of communication and miscommunication which pays tribute to the rich tradition of the *commedia all'italiana*: «Using humor as an instrument for social combat, Lakhous's writing mixes the sociological intent of Pasolini's writing with the enjoyability of the *commedia all'italiana* and the witty pastiche of Gadda's crime fiction, thereby maintaining the double coding of postmodernist irony» (Di Martino 2011, p. 155).

Lakhous has described himself as a linguistic polygamist who «mixes and contaminates» several languages to comprehend first and, subsequently, to project onto the page an informed multiplicity of worldviews. He worked as a professional translator in Algeria before moving to Italy, and his writing makes palpable his fascination with translation, mistranslation, interpretation, and the role which linguistic mediators play in society. This may help to explain why three out of the five novels he has written were penned in both Arabic and Italian. In coalescing the key components of the *commedia all'italiana* (satire, farce, grotesque overtones, deceit, cunning, and social commentary) with elements of style that are unique to his authorial voice, Lakhous recasts the story of the clash of civilizations in contemporary Italy. The borrowing, transfer, change and interchange between and among languages will produce, no doubt, instances of confusion and conflicts among cultures. However, and more importantly, the permeability of language and cultures is a fertile ground on which the author builds his hopeful vision (literary and personal) of Italy and of the future without renouncing his Berber and Islamic culture of origin. In Lakhous's words:

Cerco di guardare il mondo con queste due lingue: l'arabo e l'italiano. Inoltre, arabizzare l'italiano e viceversa significa anche portare l'immaginario da una riva all'altra del Mediterraneo non soltanto nel senso dell'incontro tra le culture, ma pure nel senso della riscoperta di una memoria comune. (Lakhous, in Brogi 2011)

Clash of Civilizations over an Elevator in Piazza Vittorio is not a fanciful translation of the original Arabic text but a resolutely original and well-documented

creative output. The storyline remains the same while the focus shifts towards a new and exciting challenge for the author. Writing in Italian offers Lakhous the opportunity to experiment with language and originality, and to probe distinct forms of storytelling. In our Skype interview, Lakhous explained that the «[Italian] novel is about language» and the characters' ability to express their thoughts and feelings in their own voice. The novel is written in standard Italian, a language that Lakhous has studied formally as a beginning learner and later as a student of cultural anthropology at La Sapienza. However, Lakhous makes evident that standard Italian cannot stand alone or be the only voice heard in a text that focuses on the fluid quality of culture in the dynamic and linguistically diverse city of Rome. He therefore feels compelled to weave into the text multifaceted forms of oral and written expressions which connect and combine with standard Italian to capture the diversity and richness of the characters, the vastness of their experiences, and the singularity of their speech.

Un desiderio di istituire un confronto linguistico, una dialettica in cui né quello di partenza, né quello di arrivo siano più come erano prima dell'incontro; una reciproca influenza, un rapporto dinamico dal quale discende l'affermazione dell'identità dei migranti, come quella degli italiani. (Groppaldi 2012, p. 42)

The Italian text invites characters from Naples, Milan and Rome to speak, act and react in the idiom most closely related to their regional origin. Their natural speech patterns and linguistic particularities, the use of colloquialisms, proverbs, and dialects are evidence of Lakhous's Gadda-like experiment with language and with the possibilities of the novel as a progressive and dynamic artistic medium. They also reflect the author's attempt to draw from the characters' complexity and individuality and to grant them a place and a voice in the linguistic mosaic that constitutes contemporary Italy.

3.2.1. Chaos and the liberation of language

In *Poetics of Relation*, Edouard Glissant (1997) argues that a clash of cultures can liberate the imaginary from the constraints of language and, consequently, open the way to new forms of artistic expression. Glissant proclaims the universal right to opacity without downplaying the anxiety and fears that a chaotic milieu might inspire, while articulating his vision for a world based on unity and devoid of hierarchies.

[...] chaos is beautiful when all components of it are considered as equally necessary. In the encounter of the cultures of the world, we should win the imaginative force of seeing all the cultures as carrying both a unity of action and a liberating diversity. (Glissant 1997, p. 189)

After *il Gladiatore's* death, Lakhous seems less interested in elucidating the murder case than in engaging in a cultural debate on what it means to be

Italian in the twenty-first century and beyond. The concept of Italianness is, for Lakhous, both a linguistic and a cultural phenomenon. Myriam El Menyar (2014) argues that Lakhous provides a new perspective on how language and identity intersect, as he seeks «[di] adottare uno sguardo altro, [di] rovesciare la nostra prospettiva per riuscire finalmente a cogliere la complessità di un'identità mobile e di una cultura mutevole».

Italian is fundamental to Lakhous's concept of cultural identity. And in fact, the characters that populate Piazza Vittorio are often at odds with it. Whether they are from areas of Italy such as Naples, Perugia, Sardinia, Sicily or countries such as Iran, Peru, and Bangladesh, they all register a distance from or a fracture with Italian that often marks them as outsiders.

3.3. *Looking through the prism of identity*

3.3.1. The ululation

Each chapter is punctuated by a ululation, a howl that is part cry and part lamentation cutting into the nights of the Italian capital. In Arab culture and traditions, *zagharit* and ululations are high-pitched, loud vibrato and tongue oscillations expressing joy and lasting the length of a breath. They accompany cheerful celebrations such as the birth of a child or a marriage ceremony, and are almost exclusively performed by women. It is indeed quite unusual for a man to produce such vocalized sounds, and North African communities typically frown upon a man who emits *zagharit* and ululations. He may be thought of as effeminate, condescending, and even odd for indulging in a practice that is regarded as the exclusive domain of women. Parati suggests that in the case of Amedeo, «his repeated wailings are both screams against injustice and attempts to mediate Italian culture for others. His wailings are spaces where identities can be mistaken so that hybridizations can take place» (Parati 2010, p. 437).

In several interviews, Lakhous has called upon literature and metafiction to explain his relationship with literary figures and fictional characters. In the style of Gustave Flaubert who famously declared «Emma Bovary, c'est moi», Lakhous calls upon Shahrazade, the female character who spins intricate stories to postpone the moment of her death in the *Thousand and One Nights*. The ululation can be viewed as Lakhous's appropriation of Shahrazade's cry for survival through storytelling. It is poignant to imagine Amedeo ululating as a living tableau of a man and the city of Rome embracing each other in the most tender and generous manner. The ululation represents a moment of rebirth, a return to the origins, as Amedeo relates: «Ogni tanto l'ululato è come il pianto [...] Invece io ululo di gioia, una immensa gioia. Mi allatto dalla lupa insieme ai due orfanelli Romolo e Remo. Adoro la lupa, non posso fare a meno del suo latte» (Lakhous 2006, p. 117).

3.3.2. Identity and opacity

Lakhous's novel establishes a connection between opaque identity, religion, and the maternal. The opaque nature of identity, as defined by Glissant, prompts Amedeo to return to the traditional maternal sphere. Thus, *Clash of Civilizations over an Elevator in Piazza Vittorio* abounds in food metaphors, and many of the conflicts and moments of deep anxiety or nostalgia experienced by immigrants are alleviated by the aromas emanating from cooking and communal eating. In the penultimate chapter of the novel, Amedeo links motherhood and nourishment with the city of Rome and his Maghrebian heritage: «[...] solo dopo mi è venuto in mente che il cuscus è come il latte della madre, e ha un odore particolare che si può sentire solo accompagnato da baci e abbracci» (Lakhous 2006, p. 117).

But while grounding his identity in a memory of his native culture, the reference to motherhood coupled with the nurturing and invigorating qualities of couscous and milk also underscores Lakhous's desire to carve a space for the feminine. Here, he acknowledges women's contributions to the kaleidoscope of cultures and individuals and to the polyphony of voices that resonate through the Arab-Italian Diaspora: «The patriarchal law that governs both of these cultures (Italian and Arab) come to the surface. Lakhous likes to point out how similar Italian and Arab customs are, and therefore how similar Christianity and Islam are in their attitudes toward gender roles» (Gallippi 2013, p. 877).

Amedeo's Islamic identity is also woven into his capacity for opacity. His religious beliefs are not the subject of inquiry in the novel until the day he meets a fellow Algerian who anxiously questions him about his family background and commitment to the faith. Although he has embraced the Christian name of Amedeo, Islam remains part of his cultural identity and heritage. He probably learned verses from the Koran at an early age; and his mother and father nurtured his faith as a young child growing up in Algeria. That is why Amedeo answers with a sharp «no» to Abdallah's desire to know if he had converted to Christianity or abandoned religion altogether.

3.4. *Looking through the prism of memory*

A second murder haunts the narrative and cries out for justice in *Clash of Civilizations over an Elevator in Piazza Vittorio*. Like the first crime, it, too, concerns Amadeo and stems from worldviews that collide and individuals who refuse to engage in dialogue and a peaceful resolution of conflict. The setting is Algeria, beginning in 1991, when Islamic rebel groups, denied the electoral vote, declare war on the government and engage in fierce assaults against the army, the police, civil servants and intellectuals – women especially – and soon thereafter, they attack and massacre entire villages in the dead of night. Lakhous was living in Algeria at the time and is likely to have witnessed these

traumatic events, which forced him to flee his country in exile to Italy. The tragic story of Bagia, Amedeo's fiancée in the novel, is told from a third-person point of view when Abdallah, a young man of strict moral and religious beliefs who lives in Rome, recognizes Amedeo from his neighbourhood in Algiers. He recounts the story of Amedeo and Bagia, two young people deeply in love and planning to marry. An insurmountable tragedy follows when Bagia (which means 'joyful' in Arabic) takes a short trip to Boufarik, on the outskirts of the capital, to visit her sister. Upon her return, the bus on which she was traveling stops at a fake checkpoint. Rebels storm the bus; men are slaughtered as women and children beg for mercy. Determined to escape the imminent physical and sexual violence awaiting her, Bagia runs for the hills until the moment when the rebels spot and block her: «Bagia ha provato a fuggire dai criminali e a salvarsi dallo stupro, così le hanno sparato una raffica di mitra. Ahmed non ha saputo accettare quella tragedia. È rimasto chiuso per giorni, poi è scomparso» (Lakhous 2006, p. 113).

Bagia's story suggests that clashes can emerge in all societies, causing irreparable harm. Although Lakhous's novel unfolds in Piazza Vittorio and focuses on an elevator inside a *condominio*, Algeria and its history are a hypotextual presence in the novel. Violence based on political ideology, gender roles, religious convictions, cultures and languages (*Tamazight*, Lakhous's native tongue, was finally recognized as an official language in 2016) is intricately woven into the fabric of postcolonial Algerian society. Bagia's tragic death, on the other hand, encapsulates the difficulties which the author's emerging nation is experiencing, as Lorenzo Casini points out:

L'Algeria viene rappresentata nel momento della sua morte, soprattutto attraverso i riferimenti alla tragica uccisione dell'ex fidanzata di Amedeo [...] [e] forma lo sfondo di sangue e di morte da cui emergono gli incubi che di notte perseguitano Amedeo durante la sua seconda vita romana». (Casini 2016, p. 175)

This second life which Casini extracts from the text gestures toward an empowering and promising future, one which Lakhous dares us to contemplate and embrace. Life often imitates art, and the author prompts us to frame our vision as citizens of Italy and of the world with courage, hard work, creativity, and humour.

4. PATTERNS OF DIFFERENCE AND INEQUALITY

The title of Lakhous's novel pays an ironic tribute to Samuel Huntington's 1996 volume *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*⁴,

⁴ Huntington (1996) proposes a new understanding of global political order by focusing on cultural conflicts in the post-Cold-War era.

which presents a political analysis of the post-1989 world. Huntington's premise is that the post-Cold-War era has elapsed to give rise, gradually, to cultural conflicts or clashes of civilization. However, Lakhous again limits the scope of his investigation of cultural clashes to a neighbourhood in Rome where the focal point is a building with an elevator. This modern mechanical device serves as a synecdoche for the culture at large; an Italian identity and civilization influenced and nurtured by an active state of flux where cultures compete for a sense of space and identity. Lakhous locates the murder of *il Gladiatore* inside the elevator in order to demonstrate that it has always been a contested territory and a place of conflict.

4.1. *Fragmentation and social division*

Lakhous is acutely aware and makes use of the complexity of Italian society and its profound linguistic, economic, and cultural ramifications. An additional layer of meaning emerges as immigrant stories enter the space of Italian literature with new narratives where issues such as migration, at the heart of Lakhous's novels, have become part of the European economic and socio-cultural debate. Due to its geographic location, Italy has experienced this phenomenon first hand, and recent elections have recorded a tightening of the views on immigration, signalling an alignment with the rest of Europe, where there is no unity regarding policies that can affect immigration and integration in positive ways. While there is no agreement at the political level, Parati sees progress on the literary plane:

In addition, contemporary migrations are changing Europe and its cultural and linguistic configuration; instead of just looking at immigrants in Italy, we should place the Italian phenomenon within a larger European perspective. The Italo-phone context, while limited, is creating new connections with other minor literatures in Europe. (Parati 1995, p. 9)

The Italian-born characters living in the building express their thoughts and opinions through linguistic registers that belong to both dialects and standard Italian. Aiming to capture the authenticity and diversity of first-person narratives, Lakhous's characters communicate their thoughts and feelings without fear or inhibitions. The key is not to pose or to pass, but to speak naturally and spontaneously as one would with family members and close friends. Although they are sharing bittersweet tales of hopes and dashed ambitions, Benedetta Esposito, Sandro Dandini, and Elisabetta Fabiani find their agency in the use of Roman, Neapolitan, and Milanese accents and regional expressions that signal their capacity for opacity as dwellers of the city of Rome.

4.2. *Patterns of stereotypes*

Some critics have construed Lakhous's predilection for partial or extensive use of regional dialects by some of his Italian-born characters as somewhat derisive and stereotypical. Barbara Spackman (2011, p. 98) notes that the preponderance of dialects produces comical effects in the novel and serves to reinforce long-held negative views of Southerners as being often uneducated, unsophisticated, and too poorly equipped (linguistically and culturally) to navigate the complexity of life in urban centres. Conversely, Teresa Fiore calls our attention to the use of irony in Lakhous's novel as a stylistic device that serves to deflate misconceptions and stereotypes of various population groups:

Lakhous uses this fixation within a comedic genre that consciously privileges caricatures and is therefore 'reductive'. Intent as he is in modulating the characters' views through the dialogic form of the novel, which always offers a double take on every situation, the author re-contextualizes prejudices into a larger network of cultural exchanges and borrowings that undo these very claims. (Fiore 2017, p. 98)

Equally puzzling, Fiore notes, is Lakhous's tendency to incorporate elements of shock into his novel. This is the case for Parviz who, desperate after the rejection of his appeal for asylum, buys a needle and thread to sew his lips shut. Challenging the inhumanity of the law with this painful action, Parviz denounces the powers that want him to remain a silent body, devoid of voice and subjectivity, an object which Italy does not recognize as human. To the law, and to many Italians, migrants, asylum seekers, and refugees have become suspicious non-humans. Parviz's lips are the symbol of Italy's refusal to give him legal rights as a citizen. After his status as refugee is denied, Parviz walks around the city murmuring, «I am a refugee, not an immigrant».

5. POSSIBILITIES FOR SOCIAL INCLUSION AND CHANGE

Lakhous often looks back on Piazza Vittorio with nostalgia and fondness. His early literary ambitions were grounded in this famed multi-ethnic district and in Rome itself, which he recognizes as an antidote to his homesickness and political concerns for Algeria. Lakhous has often acknowledged his profound love for the Italian language. While devoting himself to learning it, he was able to link the present with his past, Algeria with Italy, and Italian with his Berber and Arabic roots. To Lakhous, writing is both a personal and a political act, a way to survive, and Rome played a significant role in the process. It became his refuge, a space of hope that granted him the opportunity to live and write freely:

Is it possible that exile can become one's new home; that an acquired language can become one's mother tongue? Pondering the answers to these questions, I

began to realize how much I owed Italy-it had saved my life- and above all, how much I owed the Italian language, which had adopted me and nurtured me like a true son. I decided to re-write my novel in Italian. (Lakhous 2009, p. 136)

Possibilities of justice and reparation for those seeking safe refuge emerge throughout the novel. After Amedeo's strategic intervention, the Commission for Refugees decides to reconsider Parviz's application for political asylum and to grant him the legal right to remain in Italy. Similarly, Iqbal is issued a new *permesso di soggiorno* with the proper sequence of first and last names, thanks to Amedeo's ability to convince the authorities that significant harm could befall Iqbal and his family if the document were not corrected. Equally important, the murder of *il Gladiatore* is ultimately solved, and the perpetrator identified as Elisabetta Fabiani, a long-time resident of the *condominio*, who killed Lorenzo Manfredini for kidnapping her little dog Valentino. Amedeo's innocence is established at the end of the novel, while at the same time his real identity is revealed. The police commissioner examining official documents and records discovers that Amedeo's name is Ahmed Salmi and that he was born in Algeria. The news that Amedeo is not Italian leaves all the residents of the *condominio* in a state of shock and disbelief. However, they rejoice in his innocence and welcome him back as Amedeo/Ahmed Salmi in a sign of growing unity and solidarity, the intersectional identity of the Italianized Arab (Amedeo), and the Arabized Italian (Ahmed Salmi).

6. CONCLUSION

In this contribution, I investigated the relationship between Lakhous's narrative approach to novelistic discourse in *Clash of Civilizations over an Elevator in Piazza Vittorio* and his studies in cultural anthropology at La Sapienza in Rome. The essay uses the kaleidoscope as a visual and analytical instrument to explore Lakhous's anthropological approach as he recreates a microcosm of the many cultures living together in Piazza Vittorio, a space that becomes his laboratory. We should view it as a productive space teeming with peoples, energy, and change, where the author can live, think, and write. *Clash of Civilizations over an Elevator in Piazza Vittorio* is a delightful mystery novel filled with intrigue, humour, and irony in the style of the *commedia all'italiana*. Its message is simple: Italy is changing, and we all have much to contribute, to learn and to gain when cultures and people forge a future together. It is Lakhous's optimistic vision of Italy made stronger and more beautiful through diversity and the transformative power of literature.

Bibliografia

- Le accoglienze trionfali alla missione italiana*, 1917. «Il Momento», 23 June: p. 1.
- Agamben, G., 1998. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. English translation by D. Heller-Roazen. Stanford: Stanford University Press.
- Agamben, G., 2010. *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Alexander, Z., 2007. *Primo Levi and Translation*. In R. Gordon (ed.), *The Cambridge Companion to Primo Levi*, pp. 155-169. Cambridge: Cambridge University Press.
- Al-Hesnawi, H.W., 2008. *Note sulla politica coloniale italiana verso gli arabi libici (1911-1943)*. In A. Del Boca (a cura di), *Le guerre coloniali del fascismo*, pp. 31-48. Roma - Bari: Laterza.
- Ambroise, C., 1974. *Invito alla lettura di Leonardo Sciascia*. Milano: Mursia.
- Ambroise, C., 1996. *Sciascia e la teologia*. In V. Sciuti Russi (a cura di), *Il 'tenace concetto'. Leonardo Sciascia, Diego La Matina e l'Inquisizione in Sicilia. Atti del Convegno di studi (Racalmuto, 20 e 21 novembre 1994)*, pp. 89-135. Caltanissetta - Roma: Salvatore Sciascia editore.
- Ambroise, C., 1998. *A cosa serve il Settecento in Sciascia?* In R. Castelli (a cura di), *Leonardo Sciascia ed il Settecento in Sicilia. Atti del Convegno di studi (Racalmuto, 6 e 7 dicembre 1996)*, pp. 35-45. Caltanissetta - Roma: Salvatore Sciascia editore.
- Amoroso, G., 2009. *L'invisibile quotidiano. Annotazioni sulla narrativa italiana 2006-2007*. Napoli: Liguori.
- Andò, R., Pasquini, A., 2016. *Le confessioni*. Milano: Skira.
- Angier, C., 2002. *The Double Bond: Primo Levi, a Biography*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Antenucci, G., 2008. *Vita di Giovanni Antenucci*. A cura di L. Bonaffini. Isernia: Iannone.
- Aquilano, B., 1925. *L'Ordine Figli d'Italia in America*. New York: Società Tipografica Italiana.
- Arendt, H., 1970. *On Violence*. New York: Harvest.
- Arendt, H., 2003. *Responsibility and Judgment*. Edited by J. Kohn. New York: Schocken.
- Axelrod, A., 2009. *Selling the Great War: The Making of American Propaganda*. New York: Palgrave Macmillan.
- Baioni, G., 1984. *Kafka. Letteratura ed ebraismo*. Torino: Einaudi.

- Balibar, E., 2005. *Politics and the Other Scene*. New York: Verso.
- Baritono, R., 2015. «Rendere il mondo sicuro per la democrazia». *Gli Stati Uniti e la prima guerra mondiale*. In P. Pombeni (a cura di), *I cinque anni che sconvolsero il mondo. La prima guerra mondiale (1914-1918)*, pp. 146-158. Roma: Studium.
- Barolini, H., 1985. *The Dream Book: An Anthology of Writings by Italian-American Women*. Syracuse (NY): Syracuse University Press.
- Bartezzaghi, S., 2012. *Una telefonata con Primo Levi / A Phone Conversation with Primo Levi*. Edizione bilingue. Traduzione inglese di J. Hunt. Torino: Einaudi.
- Barthes, R., 1972. *Mythologies*. English translation by A. Lavers. New York: Hill and Wang.
- Basso, D. (a cura di), 2010. *Genova di tutta la vita*. Milano: Feltrinelli.
- Beierwaltes, W., 1989. *Identità e differenza*. Traduzione italiana di S. Saini. Introduzione di A. Bausola. Milano: Vita e Pensiero.
- Bellocchio, P., 1999. *Disperatamente italiano*. In W. Siti, S. De Laude (a cura di), *Pier Paolo Pasolini 1922-1975. Saggi sulla politica e sulla società*. Milano: Mondadori.
- Belpoliti, M. (a cura di), 2007. *Primo Levi*. Milano: Marcos y Marcos (Riga, 13).
- Belpoliti, M., 2015. *Primo Levi di fronte e di profilo*. Milano: Guanda.
- Bencivenni, M., 2011. *Les formes d'expression des immigrées italiennes d'extrême gauche aux États-Unis, 1890-1930*. Dans P. Rygiel (éd.), *Politique et administration du genre en migration. Mondes atlantiques, XIX^e-XX^e siècles*, pp. 189-206. Paris: Publibook.
- Benjamin, W., 2004. *Selected Writings*. Vol. I: (1913-1926). London - Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Ben Jelloun, T., 2006. *Partir*. Paris: Gallimard.
- Benvenuti, G., 2013. *Microfisica della memoria. Leonardo Sciascia e le forme del racconto*. Bologna: Bononia University Press.
- Berardinelli, A., 1990. *Tra il libro e la vita*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Bermann, S., Wood, M. (eds.), 2005. *Nation, Language and the Ethics of Translation*. Princeton: Princeton University Press.
- Bernardi, A., 1990. *Houses with Names: The Italian Immigrants of Highwood, Illinois*. Urbana: University of Illinois Press.
- Bertellini, G., 2010. *Italy in Early American Cinema: Race, Landscape, and the Picturesque*. Bloomington: Indiana University Press.
- Berto, G., 1955. *Guerra in camicia nera*. Milano: Garzanti.
- Bertozi, M., 2012. *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*. Venezia; Marsilio.
- Betti, L. (a cura di), 1977. *Pasolini. Cronaca giudiziaria, persecuzione, morte «in un paese orribilmente sporco»*. Milano: Garzanti.
- Biancofiore, M., 2008. *Pasolini*. Palermo: Palumbo.
- Bibbia CEI* (a cura della Conferenza Episcopale Italiana), 1968. Roma: San Paolo Edizioni.
- Boas, F., 2017. *Anthropology and Modern Life*. New York: Routledge.

- Boille, F., 2010. *Disadattati e marginali fondarono l'Italia, possono rifondare il cinema*. In D. Basso (a cura di), *Genova di tutta la vita*, pp. 59-69. Milano: Feltrinelli.
- Boille, F., 2010. *Per questa realtà. Frammenti di memoria e sogno*. In D. Basso (a cura di), *Genova per tutta la vita*, pp. 101-119. Milano: Feltrinelli.
- Bonsaver, G., 2014. *Censorship from the Fascist Period to the Present*. In P. Bondanella (ed.), *The Italian Cinema Book*. London: Palgrave Macmillan.
- Bosco Colestos, S., 1985. *La traduzione di «Der Prozess» di Franz Kafka*. «Studi Tedeschi: Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli» 28 (1-3): pp. 229-268.
- Brecht, B., 1963. *Teatro I*. A cura di E. Castellani. Introduzione di H. Mayer. Torino: Einaudi.
- Brewer, S.A., 2009. *Why America Fights: Patriotism and War Propaganda from the Philippines to Iraq*. New York: Oxford University Press.
- Broggi, D., 2011. *Le catene dell'identità. Conversazione con Amara Lakhous*. «Between» 1 (1). <https://doi.org/10.13125/2039-6597/152>.
- Brunetta, G.P., 2001. *Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni novanta 1960-1993*. Vol. IV. Roma: Editori Riuniti.
- Bugiardini, S., 2002. *L'associazionismo negli Usa*. In P. Bevilacqua et al. (a cura di), *Storia dell'emigrazione italiana. Arrivi*, pp. 551-577. Roma: Donzelli.
- Burgwyn, J.H., 1993. *The Legend of the Mutilated Victory: Italy, the Great War, and the Paris Peace Conference, 1915-1919*. Westport (CT): Greenwood Press.
- Butler, J., 2005. *Giving an Account of Oneself*. New York: Fordham University Press.
- Cacciari, M., 2001. *Dell'inizio*. Milano: Adelphi.
- Cacciari, M., 2019. *Della cosa ultima*. Milano: Adelphi.
- Cadel, F., 2002. *La lingua dei desideri. Il dialetto secondo Pier Paolo Pasolini*. Lecce: Piero Manni.
- Calasso, R., 2005. *K*. Milano: Adelphi.
- Calvino, I., 2000. *Lettere 1940-1985*. A cura di L. Baranelli. Milano: Mondadori.
- Caminati, L., 2014. *Narrative Non-Fictions in Contemporary Italian Cinema: Roberto Munzi's «Saimir» (2002), Giorgio Diritti's «Il vento fa il suo giro» (2005), and Pietro Marcello's «La bocca del lupo» (2009)*. «Studies in Documentary Film» 5 (2-3): pp. 121-131.
- Campini, N., 2011. *I genovesi? Saranno un milione*. «Repubblica», 3 ottobre. <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2011/03/10/genovesi-saranno-un-milione.html?ref=search>.
- Campo, C., Spina, A., 2007. *Carteggio*. Brescia: Morcelliana.
- Canova, G., 2016. «Le confessioni». *La fotografia di Maurizio Calvesi*. In *We Love Cinema*. BNL - BNP Paribas. <https://welovecinema.it/2016/04/26/le-confessioni-la-fotografia-di-maurizio-calvesi/>.
- Canova, G., Salvemini, S., 2016. «Le confessioni». *Il segreto del potere, il potere del segreto*. «E&M Plus», 12 maggio. <https://emplus.egeaonline.it/it/87/fotogrammi/269/le-confessioni>.

- Carrera, A., 2007. *La consistenza del passato. Heidegger Nietzsche Severino*. Milano: Medusa.
- Carrera, A., 2010. *La consistenza della luce. Il pensiero della natura da Goethe a Calvino*. Milano: Feltrinelli.
- Casini, L., 2016. *Immaginario, migrazione e politica nella scrittura di Amara Lakhous. Kayfa tarḡa 'u min al-dbi'ba dūna an ta' aḡḡaka e la sua autotraduzione di «Conflitto di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio»*. «Imago» 7: pp. 169-182. <https://doi.org/10.7413/22818138065>.
- Castore, A., 2014. *Per un'etica della traduzione. Il problema della comprensione e dello stile nel rapporto tra Primo Levi e Franz Kafka*. In R. Speelman et al. (a cura di), *Ricerche le radici. Primo Levi lettore - Lettori di Primo Levi. Nuovi studi su Primo Levi*, pp. 165-176. Utrecht: Igitur Publishing.
- La celebrazione per la Libia*, 1913. «L'Eco del Rhode Island», 1 March: p. 1.
- Chatrian, C., 2010. *I nuovi abitanti delle caverne*. In D. Basso (a cura di), *Genova di tutta la vita*, pp. 91-93. Milano: Feltrinelli.
- Chiarelli, M.V., 2021. *Il processo a «La Ricotta». La persecuzione nelle aule di un tribunale, Pier Paolo Pasolini*. «Le pagine corsare», 22 marzo. https://pasolinilepaginecorsare.blogspot.com/2016/10/pasolini-il-processo-la-ricotta-la_22.html?m=0.
- Citati, P., 2013. *Kafka*. Milano: Adelphi.
- Comitato coloniale pro Patria*, 1917. «La Luce», 1 December: p. 1.
- Commissariato Generale dell'Emigrazione, 1924. *Il contributo dato alla vittoria dal Commissariato Generale dell'Emigrazione. Mobilitazione e smobilitazione degli emigrati italiani in occasione della guerra, 1915-1922*. Roma: Cartiere Centrali.
- Conti Calabrese, G., 1994. *Pasolini e il sacro*. Milano: Jaca Book.
- Coscia, F., 2006. *Notte abissina*. Roma: Avagliano.
- Cosco, J.P., 2003. *Imaging Italians: The Clash of Romance and Race in American Perception, 1880-1910*. Albany: State University of New York Press.
- Costa, A., 1991. *Cinema e pittura*. Torino: Loescher.
- Costa, A., 1993. *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*. Torino: Utet.
- Crisci, M., Gemmiti, R., Proietti, E., Violante, A., 2014. *Urban Sprawl e Shrinking Cities in Italia. Trasformazione urbana e redistribuzione della popolazione nelle aree metropolitane*. Roma: Istituto di Ricerche sulla Popolazione e le Politiche Sociali - CNR.
- D'Agostino, P., 1999. *The Religious Life of Italians in New York City*. In P.V. Cannistraro (ed.), *The Italians of New York: Five Centuries of Struggle and Achievement*, pp. 69-75. New York: John D. Calandra Italian American Institute.
- La Dalmazia, la fedele di Roma*, 1917. «Il Momento», 6 October: p. 1.
- Daoud, Z., 2002. *Gibraltar. Improbable frontière: de Colon aux clandestins*. Paris: Séguier.
- D'Aquila, V., 2019. *Io, pacifista in trincea. Un italoamericano nella Grande guerra*. A cura di C. Staiti. Roma: Donzelli.

- De Angelis, 1917. *L'italianità della Dalmazia*. «Il Momento», 31 March: p. 1.
- Declare War on Austria!*, 1917. «Il Carroccio» 6: pp. 403-404.
- De Gaetano, R. (a cura di), 2011. *Politica delle immagini. Su Jacques Rancière*. Cosenza: Pellegrini.
- Del Boca, A., 2008. *I crimini del colonialismo fascista*. In A. Del Boca (a cura di), *Le guerre coloniali del fascismo*, pp. 232-255. Roma - Bari: Laterza.
- Deleuze, G., Guattari, F., 1998. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. English translation by B. Massumi. London: Athlone Press.
- Deleuze, G., 1973. *Nietzsche*. A cura di F. Rella. Verona: Bertani.
- Deleuze, G., 1975. *Logica del senso*. Traduzione italiana di M. De Stefanis. Milano: Feltrinelli.
- Deleuze, G., 2000. *Pourparler (1972-1990)*. Traduzione italiana di S. Verdicchio. Macerata: Quodlibet.
- DeNovo, J.A., 1963. *American Interests and Policies in the Middle East, 1900-1939*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deonna, J.A., Rodogno, R., Teroni, F., 2012. *In Defense of Shame: The Faces of an Emotion*. Oxford: Oxford University Press.
- Deschamps, B., 2000. «*Shall I Become a Citizen?*»: *The FLIS and the Foreign Language Press*. In C.A. van Minnen, S. Hilton (eds.), *Federalism, Citizenship, and Collective Identities in U.S. History*, pp. 165-174. Amsterdam: VU University Press.
- Deschamps, B., 2019. «*Nuova epoca, nuovi doveri*». *La stampa italoamericana e la Prima guerra mondiale*. In R. De Longis, E. Semboloni (a cura di), *I giornali dell'emigrazione nelle raccolte della Biblioteca di storia moderna e contemporanea*, pp. 55-114. Roma: Biblink.
- Deschamps, B., 2020. *Histoire de la presse italo-américaine. Du Risorgimento à la Grande Guerre*. Paris: L'Harmattan.
- Di Martino, L., 2011. *From Pirandello's Humor to Eco's Double Coding: Ethics and Irony in Modernist and Postmodernist Italian Fiction*. «MLN» 126 (1): pp. 137-156.
- Domenichelli, M., 2005. *Lugemalé*. Firenze: Polistampa.
- Duff, J.B., 1967. *The Italians*. In J.P. O'Grady (ed.), *The Immigrants' Influence on Wilson's Peace Policies*, pp. 111-139. Lexington: University Press of Kentucky.
- Dugena, F., 1918. *Letter to Fiorello H. La Guardia*, 2 September 1918. In *Fiorello H. La Guardia Papers*, Reel 45, Box 65, Folder «World War I Papers», New York Public Library, New York.
- L'eco italiana del messaggio di Wilson*, 1917. «Il Progresso Italo-Americano», 3 April: p. 1.
- Ejzenštejn, S.M., 2003. *La natura non indifferente*. A cura di P. Montani. Venezia: Marsilio.
- Ejzenštejn, S.M., 2004. *Teoria generale del montaggio*. A cura di P. Montani. Venezia: Marsilio.

- El Menyar, M., 2014. *Identità e cultura. Mobsen Melliti e Amara Lakous*. «Nótos. Espace de la création: arts, écritures, utopies» 2. https://doi.org/10.34745/numerev_063.
- Emanuelli, E., 1962. *Settimana nera*. Milano: Mondadori.
- Epstein, M., Orsitto, F., Righi, A. (eds.), 2017. *TOTALitarian ARTs: The Visual Arts, Fascism(s) and Mass-society*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Ferrari, S., 2014. *Cono d'ombra, cono di luce. Primo Levi e la traduzione d'autore del «Processo»*. In R. Speelman et al. (a cura di), *Ricerzare le radici. Primo Levi lettore - Lettori di Primo Levi. Nuovi studi su Primo Levi*, pp. 149-163. Utrecht: Igitur Publishing.
- Ferretti, G.C., 1976. *Pasolini. L'universo orrendo*. Roma: Editori Riuniti.
- Fgaier, S., 2010. *Piccole grandi storie*. In D. Basso (a cura di), *Genova di tutta la vita*, pp. 24-35. Milano: Feltrinelli.
- Filetto, G., 2017. *Genova, Bucci al procuratore. Cozzi: «bonifichiamo i caruggi»*. «Repubblica», 2 settembre. https://genova.repubblica.it/cronaca/2017/09/02/news/titolo_non_esportato_da_hermes_-_id_articolo_7900960-174406849/.
- Fiore, T., 2017. *Pre-Occupied Spaces: Remapping Italy's Transnational Migrations and Colonial Legacies*. New York: Fordham University Press.
- Flaiano, E., 2000. *Tempo di uccidere*. Milano: Rizzoli.
- Fofi, G., 2005. *Non fate di Pier Paolo Pasolini un santino*. «Il Sole 24 Ore», 30 ottobre. <https://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/panoramiche/nel-2005-un-bilancio-della-vita-e-dellopera-di-ppp-di-goffredo-fofi/>.
- For a Declaration of War Against Austria-Hungary*, 1917. «Il Cittadino», 22 November: p. 1.
- Foucault, M., 1977. *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Edited by D. Bouchard. New York: Cornell University Press.
- Francesce, J., 2000. *Cultura e politica negli anni Cinquanta. Salinari, Pasolini, Calvino*. Roma: Lythos.
- Franco, G., Musso, S.F. (a cura di), 2016. *Architetture in Liguria dopo il 1945*. Genova: De Ferrari Editore.
- Franzina, E., 2017. *Al caleidoscopio della Gran Guerra. Vetrini di donne, di canti e di emigranti (1914-1918)*. Isernia: Cosmo Iannone Editore.
- Freud, S., 1992. *Opere 1905-1921*. Traduzione italiana di J. Sanders et al. Roma: Newton Compton.
- Freud, S., 2003. *The Uncanny*. English translation by D. McLintock. London: Penguin.
- Friedländer, S., 2013. *Franz Kafka: The Poet of Shame and Guilt*. New Haven: Yale University Press.
- Fusco, M.P., 1995. *Pasolini, un genio che reinventò il cinema*. «Repubblica», 11 maggio. <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1995/11/05/pasolini-un-genio-che-reinvento-il-cinema.html>.
- Fusero, P., 2005. *Genova: periferie e centri storici. Dietro le quinte della capitale europea della cultura 2004*. Pescara: Sala Editori.

- Gallippi, F., 2013. *Amara Lakhous: «I Arabize the Italian and Italianize the Arabic»*. «Rivista di Studi Italiani» 31 (1): pp. 893-911.
- Gastaldi, F., 2021. «Genova muore», *l'inesorabile declino demografico. Pochissimi nati e la falce del Covid*. «La voce di Genova», 9 agosto. <https://www.lavocedi-genova.it/2021/08/09/leggi-notizia/argomenti/economia-2/articolo/genova-muore-linesorabile-declino-demografico-pochissimi-nati-e-la-falce-del-covid.html>.
- General Armando Diaz, *Commander of Italian Army, Visits Providence*, 1922. «Providence Magazine» 34: pp. 21-27.
- Gentile Ford, N., 2001. *Americans All! Foreign-Born Soldiers in World War I*. College Station: Texas A&M University Press.
- Germinario, F., 2005. *Da Salò al governo. Immaginario e cultura politica della destra italiana*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Gibellini, P., 2006. *Introduzione*. In A. Spina, *I confini dell'ombra*, pp. 5-16. Brescia: Morcelliana.
- Giglioli, D., 2007. *Narratore*. In M. Belpoliti (a cura di), *Primo Levi*, pp. 397-408. Milano: Marcos y Marcos (Riga, 13).
- La giornata trionfale di Diaz in Providence*, 1921. «L'Eco del Rhode Island», 15 December: p. 1.
- Gironi, F., 2016. «Le confessioni». *Roberto Andò e Toni Servillo tornano a raccontare la politica, «con un ponte tra realtà e immaginazione»*. «Coming Soon», 11 aprile. <https://www.comingsoon.it/cinema/interviste/le-confessioni-roberto-ando-e-toni-servillo-tornano-a-raccontare-la/n55694/>.
- Il giubilo in colonia*, 1918. «Il Cittadino», 7 November: p. 1.
- Giuliani, M., 2011. *Primo Levi's Struggle with the Spirit of Kafka*. In S. Pugliese (ed.), *Answering Auschwitz: Primo Levi's Science and Humanism after the Fall*, pp. 137-146. New York: Fordham University Press.
- Glissant, É., 1997. *Poetics of Relation*. English translation by B. Wing. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Gordon, R., 2001. *Primo Levi's Ordinary Virtues: From Testimony to Ethics*. Oxford: Oxford University Press.
- Gramsci, A., 1971. *Il materialismo storico*, Roma: Editori Riuniti.
- Grazioli, L., 2007. *Necessità*. In M. Belpoliti (a cura di), *Primo Levi*, pp. 409-412. Milano: Marcos y Marcos (Riga, 13).
- Groppaldi, A., 2012. *La lingua della letteratura migrante. Identità italiana e maghrebina nei romanzi di Amara Lakhous*. «Italiano LinguaDue» 2: pp. 35-59.
- Guglielmo, J.M., Andreozzi, J., 2004. *The Order Sons of Italy in America: Historical Summary*. In J.M. Guglielmo, J. Andreozzi (eds.), *Guide to the Records of the Order Sons of Italy in America*, pp. xix-xxx. Minneapolis (MN): Immigration History Research Center.
- Heidegger, M., 1957. *Identität und Differenz*. Pfullingen: Neske.
- Heidegger, M., 1973. *Sull'essenza della verità*. A cura e traduzione italiana di U. Galimberti. Brescia: La Scuola.

- Heidegger, M., 1976. *Saggi e discorsi*. A cura di G. Vattimo. Milano: Mursia.
- Heidegger, M., 1980. *Tempo ed essere*. A cura di E. Mazzarella. Napoli: Guida.
- Heidegger, M., 1991. *Il principio di ragione*. A cura di F. Volpi. Traduzione italiana di G. Gurisatti, F. Volpi. Milano: Adelphi.
- Heidegger, M., 1998. *Schelling. Il trattato del 1809 sull'essenza della libertà umana*. A cura di E. Mazzarella. Traduzione italiana di C. Tatasciore. Napoli: Guida.
- Heidegger, M., 2007. *Contributi alla filosofia (Dall'evento)*. Traduzione italiana di F. Volpi, A. Iadicicco. Milano: Adelphi.
- Heidegger, M., 2013. *Identità e differenza*. A cura di G. Gurisatti. Milano: Adelphi.
- Hölderlin, F., 1977. *Le liriche*. A cura e traduzione italiana di E. Mandruzzato. Milano: Adelphi.
- How America Sees Italy's Triumph*, 1918. «Il Carroccio» 8: pp. 406-412.
- Howells, C.A., 1991. *Jean Rhys*. London: Harvester Wheatsheaf.
- Huntington, S., 1996. *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York: Simon & Shuster.
- Immerso, M., 1997. *Newark's Little Italy: The Vanished First Ward*. New Brunswick (NJ): Rutgers University Press.
- Insana, L., 2009. *Arduous Tasks: Primo Levi, Translation, and the Transmission of Holocaust Testimony*. Toronto: University of Toronto Press.
- Italian Associations*, 1920. «Providence Journal», 21 September: p. 8.
- Italiani alla riscossa*, 1918. «L'Eco del Rhode Island», 8 June: p. 1.
- Gli italiani per la loro Patria d'origine*, 1917. «La Tribuna Italiana d'America», 23 November: p. 1.
- Italians Celebrate Austria's Defeat*, 1918. «Providence Journal», 5 November: p. 1.
- Italians Exultant at Austria's Fall Hold Celebration*, 1918. «Philadelphia Inquirer», 5 November: p 1.
- Italian Women Present \$1,200 for Italian War Relief Work*, unidentified and undated newspaper clipping. In *Rosa Marie Finocchietti Levi's Papers*, Box 5, Folder 122, Arthur and Elizabeth Schlesinger Library, Cambridge (MA).
- Jackson, G., 1991. *Le arti figurative come metafora negli scritti di Leonardo Sciascia*. «Almanacco quadrimestrale di italianistica» 1 (1): pp. 31-41. Poi in *Nel labirinto di Sciascia*, pp. 183-227. Milano: La vita felice, 2004.
- Juliani, R.N., 2019. *Little Italy in the Great War: Philadelphia's Italians on the Battlefield and Home Front*. Philadelphia: Temple University Press.
- Kafka, F., 1995. *Il processo*. Traduzione italiana di P. Levi. Torino: Einaudi.
- Kafka, F., 2009. *The Metamorphosis and Other Stories*. English translation by J. Crick. Edited by R. Robertson. Oxford: Oxford University Press.
- Kafka, F., 2009. *The Trial*. English translation by M. Mitchell. Edited by R. Robertson. Oxford: Oxford University Press.
- Kershaw, I., 2008. *Hitler, the Germans, and the Final Solution*. New Haven: Yale University Press.

- Khaal, A.B., 2014. *African Titanics*. English translation by C. Bredin. London: Darf Publishers.
- Klemperer, V., 2013. *Language of the Third Reich*. English translation by M. Brady. New York: Bloomsbury Academic.
- Kraus, K., 1972. *Detti e contraddetti*. A cura e con un saggio di R. Calasso. Milano: Adelphi.
- Kraus, K., 1989. *Die dritte Walpurgisnacht*. Herausgegeben von C. Wagenknecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lacan, J., 1974. *Scritti*. Vol. II. A cura di G. Contri. Torino: Einaudi.
- Lacan, J., 2001. *Autres écrits*. Paris: Éditions du Seuil.
- Lacan, J., 2006. *Il seminario Libro XXIII. Il sinthomo*. Testo stabilito da J.A. Miller. Edizione italiana a cura di A. Di Ciaccia. Roma: Astrolabio.
- Lacan, J., 2008. *Psicoanalisi ed 'evento'*. Traduzione italiana di A. Di Ciaccia. «La Psicoanalisi» 43-44: pp. 9-10.
- Lacan, J., 2013. *Altri scritti*. Testi riuniti da J.A. Miller. Edizione italiana a cura di A. Di Ciaccia. Torino: Einaudi.
- LaCapra, D., 2001. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- LaGumina, S.J., 2013. *Long Island Italian Americans: History, Heritage, and Tradition*. Charleston (SC): History Press.
- Lakhous, A., 2006. *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*. Roma: Edizioni e/o.
- Lakhous, A., 2008. *Clash of Civilizations over an Elevator in Piazza Vittorio*. English translation by A. Goldstein. New York: Europa Editions.
- Lakhous, A., 2009. *Piazza Vittorio: A Cure for Homesickness*. English translation by M. Reynolds. «Literature and Arts in America» 42 (1): pp. 134-137. <https://doi.org/10.1080/08905760902816154>.
- Lakhous, A., 2015. Interview, *Book Reading and Discussion. Amara Lakhous: Award Winning Algerian Author Presents a Trilogy of His Works*. «Alwan for the Arts» (Conferenza tenuta a New York City il 4 marzo 2015).
- Lalami, L., 2005. *Hope and Other Dangerous Pursuits*. New York: Algonquin Books.
- Lana! Lana!*, 1915. «Il Cittadino», 7 October: p. 2.
- Laskin, D., 2010. *The Long Way Home: An American Journey for Ellis Island to the Great War*. New York: Harper Collins.
- Lawton, B., Bergonzoni, M. (a cura di), 2009. *Pier Paolo Pasolini: In Living Memory*. Washington (DC): New Academia Publishing.
- Lee, S., Scottino, M., Webb, N., 2010. *Italian Americans of Greater Erie*. Charleston (SC): Arcadia.
- Legorano, G., Walker, M., 2018. *Migrants Are Hot-Button Issue as Italians Prepare to Vote*. «Wall Street Journal», 25 February. <https://www.wsj.com/articles/migrants-are-hot-button-issue-as-italians-prepare-to-vote-1519563600>.

- Leone, M., 2010. *La leggenda dei vicoli. Analisi documentaria di una rappresentazione sociale del centro antico di Genova*. Milano: FrancoAngeli.
- Levantesi, A., 2016. *Un monaco per le sorti del mondo*. «La Stampa», 21 aprile. <https://www.lastampa.it/spettacoli/cinema/2016/04/21/news/un-monaco-per-le-sorti-del-mondo-1.35015995/>.
- Levi, P., 1992. *Echi di una Voce perduta*. A cura di G. Poli, G. Calcagno. Milano: Mursia.
- Levi, P., 1997. *Conversazioni e interviste*. A cura di M. Belpoliti. Torino: Einaudi.
- Levi, P., 1997. *Opere*. Voll. I-II. A cura di M. Belpoliti. Torino: Einaudi.
- Levi, P., De Benedetti, L., 2015. *Così fu Auschwitz. Testimonianze 1945-1986*. A cura di F. Levi, D. Scarpa. Torino: Einaudi.
- Levi, P., 2016. *Io che vi parlo*. Torino: Einaudi.
- Lodge 17 Vittorio Veneto. In *Records of the Italian Sons and Daughters of America*, Box 38, Folder 7, Archives of Industrial Society, University of Pittsburgh, Pittsburgh (PA).
- Loggia Piave, *Programma ricordo*. In *Luigi Cipolla Papers*, Folder 1, Immigration History Research Center, University of Minnesota, Minneapolis.
- Luccardini, R., 2008. *Genova e il suo urban sprawl*. Genova: Sagep Editori.
- Luccardini, R., 2014. *Genova. Il futuro della Sopraelevata*. Genova: Sagep Editori.
- Luconi, S., 2000. *La 'diplomazia parallela'. Il regime fascista e la mobilitazione politica degli italo-americani*. Milano: FrancoAngeli.
- Macchi di Cellere, V., 1973. *Letter to Sidney Sonnino*, 25 maggio 1915. In *I documenti diplomatici italiani, quinta serie. 1914-1918*. Vol. IV, p. 2. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato.
- MacDonald, J., MacDonald, L., 1964. *Migration, Ethnic Neighborhood Formation, and Social Networks*. «Millbank Memorial Fund Quarterly» 62: pp. 82-97.
- Macry, P., 1992. *La società contemporanea. Una introduzione storica*. Bologna: il Mulino.
- Malaparte, C., 2009. *Kaputt*. Milano: Adelphi.
- Mallamo, A., 2011. *Il niente in comune delle immagini. La favola contrastata del cinema secondo Rancière*. «Cineforum» 10: pp. 73-81.
- Malpezzi, F.M., Clements, W.M., 1992. *Italian-American Folklore*. Little Rock (AK): Augustus.
- Manai, F., 2011. *«Lugemalé» di Mario Domenichelli. Disincantata rievocazione dell'Italia post-coloniale tra la fine del socialismo reale e il trionfo dell'esportazione della democrazia*. In H. Serkowska (a cura di), *Finzione cronaca realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, pp. 381-392. Massa: Transeuropa.
- Manconi, L., 2003. *Campanilismo*. In G. Calcagno (a cura di), *Bianco, rosso e verde. L'identità degli italiani*, pp. 36-42. Roma - Bari: Laterza.
- Manfredini, A., 2000. *Il centro direzionale di Genova*. In *Questioni di progettazione architettonica*, pp. 154-156. Firenze: Alinea Editrice.

- Manifestazioni di giubilo in città per la resa della Germania*, 1918. «Il Progresso Italo-Americano», 8 November: p. 2.
- Marcello, P., 2010. *Genova, una storia d'amore*. In D. Basso (a cura di), *Genova per tutta la vita*, pp. 17-23. Milano: Feltrinelli.
- Marcello, P., 2010. *Mary per sempre*. In D. Basso (a cura di), *Genova di tutta la vita*, pp. 9-11. Milano: Feltrinelli.
- Marcus, M., 2002. *After Fellini: National Cinema in the Postmodern Age*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Marelli, A., 2014. *Primo Levi e la traduzione del «Processo», ovvero il processo della traduzione*. In R. Speelman et al. (a cura di), *Ricercare le radici. Primo Levi lettore - Lettori di Primo Levi. Nuovi studi su Primo Levi*, pp. 177-198. Utrecht: Igitur Publishing.
- Martone, E., 2017. *World Wars, Italian Americans in*. In E. Martone (ed.), *Italian Americans: The History and Culture of a People*, pp. 146-151. Santa Barbara (CA): ABC-CLIO.
- Marzo Magno, P., 2010. *Piave. Cronache di un fiume sacro*. Milano: il Saggiatore.
- Mauro, W., 1974. *Leonardo Sciascia*. Firenze: La Nuova Italia (Il Castoro, 48).
- McKelvey, B., 1960. *The Italians of Rochester: A Historical Review*. «Rochester History» 20: pp. 1-24.
- Menarini, R. (a cura di), 2008. *Italiana off. Pratiche e poetiche del cinema periferico, 2001-2008*. Gorizia: Transmedia.
- Mengaldo, P.V., 1997. *Lingua e scrittura in Levi*. In E. Ferrero (a cura di), *Primo Levi. Un'antologia della critica*, pp. 169-242. Torino: Einaudi.
- Mengaldo, P.V., 2007. *La vendetta è il racconto. Testimonianze e riflessioni sulla Shoah*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Mengoni, M., 2017. *Primo Levi e i tedeschi / Primo Levi and the Germans*. Edizione bilingue. Traduzione inglese di G. McDowell. Torino: Einaudi.
- Mereghetti, P., 2016. *Servillo, gli intrighi internazionali e un (debole) mistero complottista*. «Corriere della Sera», 17 aprile. https://www.corriere.it/spettacoli/16_aprile_18/servillo-intrighi-internazionali-0979ad0a-04c0-11e6-9af5-d262a7a5f049.shtml.
- Mezzadra, S., 2015. *The Proliferation of Borders and the Right to Escape*. In Y. Jansen et al. (eds.), *The Irregularization of Migration in Contemporary Europe: Detention, Deportation, Drowning*, pp. 121-135. London: Rowman & Littlefield Press.
- Michinelli, R., 2017. *Genova non è pronta per il Blueprint di Renzo Piano*. «Il Giornale dell'architettura», 19 aprile. <https://ilgiornaledellarchitettura.com/web/2017/04/19/genova-non-e-pronta-per-il-blueprint-di-renzo-piano/>.
- Miele, S., 1918. *Letter to Fiorello H. La Guardia, 24 April 1918*. In *Fiorello H. La Guardia Papers*, Reel 45, Box 65, Folder «World War I Papers», New York Public Library, New York.
- Migliaia di persone nelle vie ad ascoltare gli applausi al Gen. Diaz*, 1921. «La Stampa Unita», 18 November: p. 1.

- Miniero, A., 2008. *Da Versailles al Milite Ignoto. Rituali e retoriche della vittoria in Europa (1919-1921)*. Roma: Gangemi.
- Minniti, F., 2000. *Il Piave*. Bologna: il Mulino.
- Molinari, A., 2014. *Una patria per le donne. La mobilitazione femminile nella Grande Guerra*. Bologna: il Mulino.
- Monforte, E., 2001. *I teatri di Leonardo Sciascia*. Caltanissetta - Roma: Salvatore Sciascia editore.
- Moretti, F., 1999. *Atlas of the European Novel, 1800-1900*. London: Verso.
- Morrison, I.R., 2009. *Leonardo Sciascia's French Authors*. Oxford: Peter Lang.
- Mounir, C., 2011. *Le Baiser de Lampedusa*. Tunis: Arabesques.
- Murri, S., 1994. *Pier Paolo Pasolini*. Firenze: La Nuova Italia.
- Murri, S., 2000. *Pier Paolo Pasolini. Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Torino: Lindau.
- Naldini, N., 1997. *Pasolini, una vita*. Torino: Einaudi.
- Navone, R., 2007. *Viaggio nei Caruggi. Edicole votive, pietre, portali*. Genova: Frilli Editore.
- Negro, M.G., 2006. *L'upupa di l'Algeria perduta. I nuclei tematici, il processo di riscrittura e la ricezione nel mondo arabo di Amara Lakhous*. «Kuma» 12.
- Nelli, H.S., 1975. *Chicago's Italian-Language Press and World War I*. In F. Cordasco (ed.), *Studies in Italian American Social History*, pp. 66-80. Totowa (NJ): Rowman and Littlefield.
- Nicastro, C., 2011. *Paradigmi della mimesis*. In R. De Gaetano (a cura di), *Politica delle immagini. Su Jacques Rancière*, pp. 63-71. Cosenza: Pellegrini.
- La nostra guerra*, 1915. «La Tribuna Italiana d'America», 4 June: p. 1.
- I nostri renitenti*, 1917. «Il Progresso Italo-Americano», 8 April: p. 6.
- Il nostro dovere*, 1917. «Il Momento», 4 August: p. 1.
- Note ed appunti*, 1915. «L'Eco del Rhode Island», 29 May: p. 1.
- Novick, P., 1999. *The Holocaust in American Life*. New York: Houghton Mifflin.
- Nuovo testamento interlineare. Greco, latino, italiano*, 2014. A cura di M. Zappella. Milano: San Paolo Edizioni.
- O'Healy, Á., 2007. *Border traffic: Reimagining the Voyage to Italy*. In K. Marciniak et al. (eds.), *Transnational Feminism in Film and Media*, pp. 59-72. New York: Palgrave Macmillan.
- Olivieri, M., 2017. *La memoria degli altri. Il cinema di Roberto Andò*. Nuova edizione aggiornata. Torino: Kaplan.
- Oltre 12.000 dollari per i profughi del Veneto*, 1917. «L'Italia», 23 December: pp. 1, 3.
- O'Neill, T., 1989. *Sciascia's «Todo modo». La vérité en peinture*. In J. Bryce, D. Thomson (eds.), *Moving in Measure: Essays in Honour of Brian Moloney*, pp. 215-228. Hull: Hull University Press.
- Onelli, F., 2015. *La propaganda di guerra italiana negli Stati Uniti. Protagonisti, temi e strumenti (1915-1918)*. «Eunomia. Rivista semestrale di Storia e Politica Internazionali» 4: pp. 139-166.

- Origenes, 1993. *Commentarii in Epistulam ad Romanos, Liber quintus, Liber sextus / Römerbriefkommentar Fünftes und Sechstes Buch*. Traduzione e con un'introduzione di T. Heither. Freiburg: Herder.
- Orsitto, F., 2017. *Nazi-Fascist Echoes in Films from WWII to the Present*. In M. Epstein et al. (eds.), *TOTALitarian ARTs: The Visual Arts, Fascism(s) and Mass-society*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Pallavicini, P., 1915. *Un nostro quarto d'ora*, «Il Telegrafo», 25 May: p. 1.
- Parati, G., 1995. *Italophone Voices*. «Studi d'Italianistica nell'Africa Australe / Italian Studies in Southern Africa» 8 (2): pp. 1-15.
- Parati, G., 2010. *Where Do Migrants Live: Amara Lakhous's «Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio»*. «Annali d'Italianistica» 28: pp. 431-446.
- Pascal, B., 1962. *Pensieri*. A cura di P. Serini. Torino: Einaudi.
- Pascal, B., 1994. *Pensieri e altri scritti*. A cura di G. Auletta. Milano: Mondadori.
- Pascal, B., 2000. *Oeuvres complètes*. Édition présentée, établie et annotée par M. Le Guern. Vol. II. Paris: Gallimard.
- Pasolini, P.P., 1975. *Scritti corsari*. Milano: Garzanti.
- Pasolini, P.P., 1976. *Lettere luterane*. Torino: Einaudi.
- Pasolini, P.P., 1988. *Lettere 1955-1975*. Torino: Einaudi.
- Pasolini, P.P., 1999. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Milano: Mondadori.
- Pasolini, P.P., 2001. *Per il cinema*. Milano: Mondadori.
- Pasolini, P.P., 2004. *Saggi sulla politica e sulla società*. Milano: Mondadori.
- Pasolini, P.P., Bachmann, G., 2015. *Pier Paolo Pasolini. Polemica Politica Potere. Conversazioni con Gideon Bachmann*. A cura di R. Costantini. Milano: Chiarelettere.
- Passannanti, E., 2004. *Il corpo e il potere. Salò o le 120 Giornate di Sodoma di Pier Paolo Pasolini*. Leicester: Troubador.
- Pei profughi veneti*, 1917. «Il Cittadino», 15 November: p. 4.
- Per gli italiani registrati sotto la leva americana*, 1917. «Il Telegrafo», 10 December: p. 1.
- Pernicone, N., 2005. *Carlo Tresca: Portrait of a Rebel*. New York: Palgrave Macmillan.
- Pettinotti, P., 2007. *Ghetto. Un'indagine nei caruggi dei travestiti*. Genova: Frilli Editore.
- Pettinotti, P., 2017. *Storia di Genova dalle origini ai giorni nostri*. Pordenone: Biblioteca dell'immagine.
- Pinter, H., 1991. *Party Time*. London: Faber & Faber.
- Poe, E.A., 1994. *The Masque of the Red Death*. In *Selected Tales*, pp. 192-198. London: Penguin Books.
- Pollard, J.F., 1999. *The Unknown Pope: Pope Benedict XV (1914-1922) and the Pursuit of Peace*. London: Bloomsbury.
- Porcarelli, A., 2009. *Il realismo di Pier Paolo Pasolini. Una dichiarazione d'amore*. In B. Lawton, M. Bergonzoni (eds.), *Pier Paolo Pasolini: In Living Memory*, pp. 131-155. Washington (DC): New Academia Publishing.

- Pozzetto, G., 2007. *Lo cerco dappertutto. Cristo nei film di Pasolini*. Milano: Ancora.
- Pretelli, M., 2004. *La risposta del fascismo agli stereotipi degli italiani all'estero*. «*Altretalia*» 28: pp. 48-65.
- La prima riunione del comitato delle donne italiane*, 1915. «*Il Progresso Italo-Americano*», 11 August: p. 4.
- Qualunquismo*, 2022. In *Treccani Vocabolario Online*. <https://www.treccani.it/vocabolario/qualunquismo/>.
- La quarta guerra dell'indipendenza italiana*, 1915. «*Gazzetta del Massachusetts*», 29 May: p. 1.
- Rafael, V., 2009. *Translation, American English, and the National Insecurities of Empire*. «*Social Text*» 27 (4): pp. 36-68.
- Rancière, J., 2004. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. English translation by G. Rockhill. London - New York: Continuum.
- Rancière, J., 2010. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. English translation by S. Corcoran. London - New York: Continuum.
- Restivo, A., 2002. *The Cinema of Economic Miracles: Visuality and Modernization in the Italian Art Film*. Durham: Duke University Press.
- Rhys, J., 1966. *Wide Sargasso Sea*. London: Andre Deutsch.
- Riccio, V., 2006. *The Italian-American Experience in New Haven: Images and Oral Histories*. Albany: State University of New York Press.
- Rimanelli, M., 2000. *United States – Italian Diplomatic Relations, 1776-1945*. In S.J. LaGumina et al. (eds.), *The Italian American Experience: An Encyclopedia*, pp. 646-655. New York: Garland.
- I riservisti italiani a New York*, 1915. «*Il Telegrafo*», 26 May: p. 1.
- Rizzarelli, M., 2013. *Sorpreso a pensare per immagini. Sciascia e le arti visive*. Pisa: ETS.
- Robert, M., 1986. *As Lonely as Franz Kafka*. English translation by R. Manheim. New York: Schocken.
- Robertson, R., 2004. *Kafka: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Rognoni, F., 2010. *Varianti e variazioni nei romanzi di Alessandro Spina. Appunti di rilettura*. «*Paragone*» 61 (90-91-92): pp. 73-78.
- Romano, T., 2010. *Daughters of Italy: The Journey of Italian American Women Writers*. Bloomington: Xlibris.
- Ronchi, R., 2015. *Deleuze. Credere nel reale*. Milano: Feltrinelli.
- Salvemini, G., 1977. *Italian Fascist Activities in the United States*. Edited by P.V. Cannistraro. Staten Island (NY): Center for Migration Studies.
- Sanfilippo, M., 2017. «*L'emigrato italiano in America*», *la congregazione scalabriniana e la grande guerra*. «*Archivio Storico dell'Emigrazione Italiana*» 13: pp. 107-111.
- Sanguineti, E., 2010. *Genova per me*. In D. Basso (a cura di), *Genova di tutta la vita*, pp. 140-145. Milano: Feltrinelli.
- Sanguineti, E., 2010. *Lettera*. In D. Basso (a cura di), *Genova di tutta la vita*, pp. 12-13. Milano: Feltrinelli.

- Sapelli, G., 2005. *Modernizzazione senza sviluppo. Il capitalismo secondo Pasolini*. Milano: Bruno Mondadori.
- Scandurra, E., 2020. *Genova. Il declino della modernità*. «Comune Info», 5 agosto. <https://comune-info.net/genova-e-il-declino-della-modernita/>.
- Scarpa, D., 2007. *Chiaro/oscuro*. In M. Belpoliti (a cura di), *Primo Levi*, pp. 230-253. Milano: Marcos y Marcos (Riga, 13).
- Schmitt, C., 2003. *The Nomos of the Earth in the International Law of the Jus Publicum Europaeum*. English translation by G.L. Ulmen. New York: Telos Press.
- Schumpeter, J.A., 1942. *Capitalism, Socialism, and Democracy*. New York: Harper.
- Sciascia, L., 1973. *Clerici e l'occhio di Redon*. In *Fabrizio Clerici. Catalogo della mostra*, Palermo, Galleria La Tavolozza. Poi in «Galleria» XXXVIII (1-2) (1988): pp. 240-245.
- Sciascia, L., 1974. *Todo modo*. Torino: Einaudi.
- Sciascia, L., 1979. *Dalle parti degli infedeli*. Palermo: Sellerio.
- Sciascia, L., 1979. *La Sicilia come metafora*. Milano: Mondadori.
- Sciascia, L., 1987. *Recitazione della controversia liparitana, dedicata ad A.D.* In C. Ambroise (a cura di), *Opere 1956-71*, pp. 889-958. Milano: Bompiani.
- Sciascia, L., 1989. *Breve storia del romanzo poliziesco*. In C. Ambroise (a cura di), *Cruciverba. Opere 1971-1983*, pp. 1181-1196. Milano: Bompiani.
- Serra, M., 2012. *Malaparte. Vite e leggende*. Venezia: Marsilio.
- Severino, E., 1982. *Essenza del nichilismo*. Milano: Adelphi.
- Siciliano, E., 1979. *Vita di Pasolini*. Milano: Rizzoli.
- Siciliano, E., 2005. *Vita di Pasolini*. Milano: Mondadori.
- Simmel, G., 1997. *The Sociology of Space*. English translation by M. Ritter, D. Frisby. In D. Frisby, M. Featherstone (eds.), *Simmel on Culture: Selected Writings*, pp. 137-170. London: Sage.
- Sini, C., 1982. *Kinesis. Saggio d'interpretazione*. Milano: Spirali.
- Sini, C., 2012. *Transito verità. Opere. Vol. V: Figure dell'enciclopedia filosofica*. A cura di F. Cambria. Milano: Jaca Book.
- Siti, W., De Laude, S. (a cura di), 1999. *Pier Paolo Pasolini 1922-1975. Saggi sulla politica e sulla società*. Milano: Mondadori.
- Snyder, L.L., 1968. *The New Nationalism*. Ithaca (NY): Cornell University Press.
- Soja, E., 1996. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford: Basil Blackwell.
- Spackman, B., 2011. *Italiani DOC? Passing and Posing from Giovanni Finati to Amara Lakhous*. «California Italian Studies» 2 (1). <https://doi.org/10.5070/C321008973>.
- Spade, J., Valentine, C., 2014. *The Kaleidoscope of Gender: Prisms, Patterns and Possibilities*. London: Sage.
- Spagnoletti, G., 1974. *Introduzione*. In R. Zena, *La bocca del lupo*, pp. 5-11. Milano: Rizzoli.

- Spalanca, L., 2012. *Leonardo Sciascia. La tentazione dell'arte*. Caltanissetta - Roma: Salvatore Sciascia editore.
- Speelman, R., Tonello, E., Gaiga, S. (a cura di), 2014. *Ricerca le radici. Primo Levi lettore - Lettori di Primo Levi. Nuovi studi su Primo Levi*. Utrecht: Igitur Publishing.
- Spina, A., 2006. *I confini dell'ombra*. Brescia: Morcelliana.
- Spina, A., 2010. *Diario di lavoro*. Brescia: Morcelliana.
- Spivak, G., 1988. *Can the Subaltern Speak?* In C. Nelson, L. Grossberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, pp. 271-313. Urbana: University of Illinois Press.
- Spradley, J., 1979. *The Ethnographic Interview*. Long Grove (IL): Waveland Press.
- Staiti, C., 2020. *Due Patrie, due lealtà. Gli italoamericani e la Grande guerra*. In D. Pompejano et al. (a cura di), *Cittadinanze trasversali*, pp. 231-249. Padova: Cedam.
- Statuto della Società di Beneficienza Ateleta*, Pittsburgh, Alliance, n.d. In *Papers of the Società di Beneficienza Ateleta*, Archives of Industrial Society, University of Pittsburgh, Pittsburgh (PA).
- Steiner, G., 1998. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Oxford: Oxford University Press.
- Sterba, M., 2003. *Good Americans: Italian and Jewish Immigrants During the First World War*. New York: Oxford University Press.
- Subini, T., 2007. *La necessità di morire. Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*. Roma: EdS.
- Subini, T., 2009. *Pier Paolo Pasolini. La ricotta*. Torino: Landau.
- Thomson, I., 2003. *Primo Levi*. London: Vintage.
- Tinghino, J.J., 1991. *Edmondo Rossoni: From Revolutionary Syndicalism to Fascism*. New York: Peter Lang.
- Tobino, M., 1952. *Il deserto della Libia*. Torino: Einaudi.
- Tonelli, A., 2015. *Per indegnità morale. Il caso Pasolini nell'Italia del buongoverno*. Roma - Bari: Laterza.
- Traina, G., 2009. *Una problematica modernità. Verità pubblica e scrittura a nascondere in Leonardo Sciascia*. Roma: Bonanno.
- Trasciatti, M.A., 2006. *Hooking the Hyphen: Woodrow Wilson's Rhetoric and the Italian-American Community*. In V.B. Beasley (ed.), *Who Belongs in America? Presidents, Rhetoric, and Immigration*, pp. 107-133. College Station: Texas A&M University Press.
- United Nations Department of Economic and Social Affairs (UN DESA), 2015. *International Migration Report 2015. Report no. ST/ESA/SER.A/375*. New York: United Nations.
https://www.un.org/en/development/desa/population/migration/publications/migrationreport/docs/MigrationReport2015_Highlights.pdf.
- United Nations High Commission for Refugees (UNHCR), December 2015. *Press Coverage of the Refugee and Migrant Crisis in the EU: A Content Analysis of*

- Five European Countries*. New York: United Nations. <https://www.unhcr.org/56bb369c9.pdf>.
- Van Houtum, H., 2010. *Waiting Before the Law: Kafka on the Border*. «Social & Legal Studies» 19 (3): pp. 285-297.
- Van Houtum, H., Van Naerssen, T., 2002. *Bordering, Ordering and Othering*. «Journal of Economic and Social Geography» 93 (2): pp. 125-136.
- Vecoli, R.J., 1964. *Contadini in Chicago: A Critique of «The Uprooted»*. «Journal of American History» 51: pp. 404-417.
- Vecoli, R.J., 1985. *The Search for an Italian-American Identity: Continuity and Change*. In S.M. Tomasi (ed.), *Italian Americans: New Perspectives in Italian Immigration and Ethnicity*, pp. 88-112. New York: Center for Migration Studies.
- Vellon, P.G., 2014. *A Great Conspiracy against Our Race: Italian Immigrant Newspapers and the Construction of Whiteness in the Early 20th Century*. New York: New York University Press.
- Ventresco, F.B., 1978. *Loyalty and Dissent: Italian Reservists in America During World War I*. «Italian Americana» 4: pp. 93-122.
- Venuti, L. (a cura di), 2004. *The Translation Studies Reader*. New York: Routledge.
- Verna, S., Interview. In *Records of the Works Progress Administration Ethnic Survey, 1938-1941, Italians in Pennsylvania*, Reel 3, Pennsylvania State Archives, Harrisburg (PA).
- Viano, M., 1993. *A Certain Realism: Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*. Berkeley: University of California Press.
- Villari, L., 1912. *Gli italiani negli Stati Uniti d'America e l'emigrazione italiana*. Milano: Treves.
- Vittoria! Il trionfo dell'Italia*, 1918. «Il Corriere del Rhode Island», 9 November: p. 1.
- Wacquant, L., Slater, T., Borges Pereira, V., 2014. *Territorial Stigmatization in Action*. «Environment and Planning A: Economy and Space» 46 (6): pp. 1270-1280.
- Walters, W., 2008. *Bordering the Sea: Shipping Industries and the Policing of Stowaways*. «Borderlands e-journal» 7 (3): pp. 1-25.
- Weil, S., 1982. *Quaderni*. Vol. I. A cura di G. Gaeta. Milano: Adelphi.
- Young, N., 2010. *Berlinale. Palazzo di spade rovesciate: secondo dispaccio*. In D. Basso (a cura di), *Genova di tutta la vita*, pp. 96-97. Milano: Feltrinelli.
- Zena, R., 1974. *La bocca del lupo*. Milano: Rizzoli.
- Ziolkowski, S.E., 2012. *Primo Levi and Jewish Kafka in Italy*. «The Journal of the Kafka Society of America» 35-36: pp. 76-89.
- Zucconi, F., 2013. *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*. Milano - Udine: Mimesis.

DISCOGRAFIA / DISCOGRAPHY

Buxtehude, D., 2007. *Membra Jesu Nostri*. The Sixteen with Harry Christopher. Linn Records.

De André, F., 1965. *La città vecchia*. Karim.

FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY

Belfiore, B., 1964. *Requiem per un quartiere*. Genova: Circolo cinematografico genovese.

Clement, R., 1949. *Le mura di Malapaga (Au-delà des grilles)*. Francinex - Italia Produzione.

Figoli, M., *La distruzione di Via Madre di Dio fu politica*. Caricato da P. Bruzzone A Voce de Zena, 17 giugno 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=ohEfdwK26ao>.

Marcello, P., 2009. *La bocca del lupo*. Roma: Indigo Film.

Orsini, V. (regia), Fortini, F. (testo), *Una strada d'acciaio*. A cura di Divisione cinema della RPR per la Costruzioni Metalliche Finsider S.p.A. Caricato da Archivio Nazionale Cinema d'Impresa, 5 novembre 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=27pMvgOkOKI>.

Rosi, G., 2013. *Sacro GRA, storie dal grande raccordo anulare*. Roma: Officine UBU.

Rosi, G., 2016. *Fuocoammare*. Roma: Rai Cinema.

Gli Autori

STEFANO BELLIN è Leverhulme Early Career Fellow presso la University of Warwick, dove sta lavorando a un progetto intitolato *Global Responsibility: Implicated Subjects and the Shame of the World*. Bellin ha curato, insieme a Florian Mussgnug e Kevin Inston, *Rethinking the Human-Animal Relation: New Perspectives in Literature and Theory* (Edinburgh UP, 2019), e pubblicato saggi su vari temi, tra cui Primo Levi, Gilles Deleuze, le migrazioni, lettura e conflitti politici. Attualmente sta scrivendo una monografia intitolata *The Shame of Being Human: A Philosophical Reading of Primo Levi* e lavorando a due volumi collettanei, *Feeling Implicated: Affect, Responsibility, Solidarity* (con Michael Rothberg, Jennifer Noji e Arielle Stambler) e *Levi Beyond Levi: Postcritical Engagements with Primo Levi's Works* (con Simone Ghelli).

ALESSANDRO CARRERA è professore di Italian Studies e di World Cultures and Literatures alla University of Houston, in Texas, ed è Visiting Professor all'Università IULM di Milano e all'Università degli Studi di Brescia. Recentemente ha pubblicato *Il principe e il giurista. Giuseppe Tomasi di Lampedusa e Salvatore Satta* (ESI, 2020), *Songs of Purgatory* (Gradiva Publications, 2020), *Anatomia degli Stati Uniti* (Sossella, 2021), *Lo studente di medicina* (romanzo, Passigli, 2021), *La voce di Bob Dylan* (terza edizione, Feltrinelli, 2021) e, con Massimo Cacciari, *Philosophy, Mysticism, and the Political: Essays on Dante* (Suny Press, 2021). Dal 2019 dirige «Gradiva. International Journal of Italian Poetry» (Leo S. Olschki).

DANIELE FIORETTI è Assistant Teaching Professor alla Miami University (Ohio). I suoi interessi di ricerca includono: letteratura italiana, cinema italiano, cultura italoamericana, biopolitica e studi *posthuman*. Ha pubblicato *Utopia and Dystopia in Postwar Italian Literature – Pasolini, Calvino, Sanguineti, Volponi* (2017) e *Carte di fabbrica. La narrativa industriale in Italia 1934-1989* (2013). Ha curato il volume Paolo Volponi, *Scrivo a te come guardandomi allo specchio. Lettere a Pasolini 1954-1975* (2009). Ha inoltre pubblicato vari articoli e capitoli di libri su Pier Paolo Pasolini, Paolo Volponi, Luciano Bianciardi, Paolo Sorrentino, Alessandro Blasetti, Roberto Minervini e altri.

IRENE LOTTINI insegna lingua, letteratura e cultura italiana presso la University of Iowa. I suoi interessi di ricerca si concentrano sul cinema italiano e

italo-americano e sul rapporto tra il cinema e le altre arti. Ha pubblicato saggi sulla letteratura italiana e sul cinema muto, moderno e contemporaneo. È intervenuta a numerosi convegni nazionali e internazionali.

STEFANO LUCONI insegna storia degli Stati Uniti e storia dell'America del Nord all'Università degli Studi di Padova. I suoi interessi di ricerca si concentrano principalmente sulle relazioni tra gli Stati Uniti e l'Italia e sulla migrazione italiana negli Stati Uniti, con particolare attenzione al comportamento politico degli italoamericani e alla trasformazione dell'identità etnica. Fa parte dei comitati editoriali di «Altreitalie», «Forum Italicum», «Idee in Form@zione», e «The Italian American Review». Il suo ultimo libro è *L'anima nera degli Stati Uniti. Gli afro-americani dalla schiavitù a Black Lives Matter* (Cleup, 2021).

LETIZIA MODENA (PhD, Johns Hopkins University) è professoressa associata di italianistica presso la Vanderbilt University (Nashville, Tennessee). Si interessa di letteratura e cultura italiana contemporanea, in particolare di rappresentazione architettonica, spaziale e urbanistica in narrativa, poesia e cinema, e del rapporto tra luogo e identità. È l'autrice di *Italo Calvino's Architecture of Lightness: The Utopian Imagination in an Age of Urban Crisis* (Routledge, 2011, 2014) e numerosi studi sull'intersezione tra l'arte e studi urbanistici.

FRANCESCO RABISSI è Associate Professor di storia del cinema italiano alla University of Arizona. È laureato in Storia Contemporanea all'Università degli Studi di Milano e ha conseguito il Dottorato al Dipartimento di Italianistica dell'Università di Yale (New Haven, Connecticut). Nella monografia *L'occhio politico e visionario del cinema italiano contemporaneo* (Mimesis, 2020) ha investigato le forme di rappresentazione della storia nazionale adottate dal cinema italiano degli anni Duemila. Ha pubblicato articoli e saggi sul cinema, tra gli altri, di Marco Bellocchio, Nanni Moretti, Emanuele Crialese e Federico Fellini.

SILVIA RUZZI ha concluso il Dottorato in Studi Culturali nel settembre 2021 presso l'Università Humboldt di Berlino con una tesi sulla rappresentazione del mare Mediterraneo come frontiera in testi letterari pubblicati dal 2005 ad oggi. In precedenza, ha ottenuto una laurea di Master in Studi Latino-americani presso l'Università di Salamanca e un'ulteriore laurea di Master in Studi Nordamericani presso l'Università Freie Universität di Berlino. La sua ricerca si concentra sulla letteratura di frontiera e geopoetica. Le sue pubblicazioni includono *Al otro lado de Heriberto Yépez. Percepciones desde y sobre la frontera México-Estados Unidos* (2014) sulla frontiera Stati Uniti-Messico, *Speculations on the Mediterranean Borderscape: Le Baiser de Lampedusa* (2019) e *Bordering the Mediterranean Sea: Aesthetics and Geopolitics* (2020).

TOMASZ SKOCKI è docente di lingua e letteratura italiana presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università di Varsavia. Ha scritto sulla letteratura colo-

niale e postcoloniale italiana (Ennio Flaiano, Alessandro Spina), sui romanzi di Umberto Eco e sulla narrativa (post-)apocalittica e ucronica. Ha curato, con Alessandro Baldacci e Anna Brysiak, i volumi *Narrazioni della fine* («Nuova Corrente» 163, 2019), *Il futuro della fine* (Peter Lang, 2020) e *Variazioni sull'apocalisse* (Peter Lang, 2021). È membro del comitato scientifico della rivista «IF», dove pubblica articoli sulla narrativa di fantascienza in Polonia (Stanisław Lem, Jacek Dukaj).

HABIB ZANZANA è professore di arabo, francese e spagnolo all'Università di Scranton (Pennsylvania). Ha conseguito il PhD in Hispanic Literature presso l'Indiana University (Bloomington). Ha pubblicato sulla letteratura francofona, il picaresco, la violenza domestica e la responsabilità sociale nel cinema spagnolo contemporaneo, la tecnologia e la pedagogia dei Critical Languages, e sulle marionette e la pedagogia. Ha anche pubblicato sulle autobiografie spirituali delle donne e sul Don Chisciotte di Miguel de Cervantes e la costruzione di Dulcinea.

Indice dei nomi

- Adorno, Theodor W. 28, 34
Agamben, Giorgio 10, 18, 24, 117, 161
Alexander, Zaia 18, 20, 161
Al-Hesnawi, Habib Wadaa 133, 161
Ambroise, Claude 71-72, 161, 175
Amoroso, Giuseppe 135-136, 161
Amoroso, Roberto 56
Andò, Roberto 7, 12, 65-75, 161, 167, 172
Angier, Carole 17, 161
Antenucci, Giovanni 82, 161
Antonioni, Michelangelo 125
Arendt, Hannah 10, 18, 25, 161
Aristotele / Aristotle 29, 41
Auletta, Gennaro 71, 173
- Bachmann, Gideon 122, 126, 128, 173
Baioni, Giuliano 20, 161
Balbo, Italo 134
Balibar, Etienne 115, 162
Balla, Giacomo 127
Baranelli, Luca 163
Bartezzaghi, Stefano 20, 162
Barthes, Roland 109, 162
Bartolini, Luigi 55
Bassani, Giorgio 59
Bateson, Gregory 41
Baudelaire, Charles 127
Bazin, André 126
Beierwaltes, Werner 39, 48, 162
Belfiore, Bruno 98, 100, 178
Bellocchio, Marco 180
Belpoliti, Marco 18-19, 162, 167, 170, 175
Benedetto XV / Benedict XV (Giacomo Paolo Giovanni Battista della Chiesa), 80, 173
Benjamin, Walter 57, 59, 162
Benvenuti, Giuliana 72, 162
Berardinelli, Alfonso 122, 162
Bergonzoni, Maura 169, 173
Berto, Giuseppe 130, 162
Bertozzi, Marco 92, 162
- Betti, Laura 11-12, 58, 162
Boas, Franz 44, 147, 162
Bocconi, Umberto 127
Boille, Francesco 93, 95, 98, 163
Bonsaver, Guido 55, 163
Bosco Colestos, Sandra 18, 163
Bostridge, Ian 75
Bourdon, Luc 89
Brancati, Vitaliano 68
Brecht, Bertolt 34, 122, 128, 163
Brogi, Daniela 153, 163
Brunschvicg, Léon 71-73
Bryce, Judith 172
Butler, Judith 18, 25, 28, 163
Buxtehude, Dietrich 100, 178
- Cacciari, Massimo 10, 39, 163, 179
Calasso, Roberto 17, 163, 169
Caligari, Claudio 88
Calvesi, Maurizio 68, 163
Calvino, Italo 66, 75, 163-164, 166, 179, 180
Caminati, Luca 88-89, 91-92, 163
Campo, Cristina 131-133, 163
Canova, Gianni 68, 163
Caravaggio (Michelangelo Merisi da Caravaggio) 68
Carrà, Carlo 69
Casini, Lorenzo 152, 157, 164
Castelli, Rosario 161
Castore, Antonio 18, 164
Cézanne, Paul 73
Chiesi, Roberto 56, 58
Christy, Howard Chandler 81
Ciabattoni, Francesco 7, 9, 16
Citati, Pietro 17, 164
Clement, René 95-96, 178
Clerici, Fabrizio 69-71, 175
Conrad, Joseph (Korzeniowski, Józef Teodor Konrad) 141
Coscia, Fabrizio 7, 14-15, 129, 135-138, 142, 164

- Costa, Antonio 69, 125-126, 164
Costantini, Riccardo 173
Crialese, Emanuele 145, 180
- D'Albernet, Jean 58, 61
Damiani, Damiano 126
Daoud, Zakya 108, 164
Dasso, Marco 101
Davies, Terence 89
De André, Fabrizio 97, 178
De Benedetti, Leonardo 22, 170
De Chirico, Giorgio 68-69
Del Boca, Angelo 133, 137, 161, 165
Del Buono, Oreste 55
Deleuze, Gilles 35, 38, 44, 46-47, 109, 165, 174, 179
Deonna, Julien A. 28, 165
De Paolis, Roberto 88
De Pisis, Filippo 68-69
De Serio, Gianluca 87
De Serio, Massimiliano 87
Diaz, Armando 84, 167, 171
di Gennaro, Giuseppe 56
Di Martino, Loredana 153, 165
d'Ippona, Agostino 12, 66
Distilo, Domenico 145
Domenichelli, Mario 7, 14-15, 139-142, 165, 170
Drake, Julius 75
Dubcek, Alexander 72
- Eckhart von Hochheim (Meister Eckhart) 43
Einaudi, Giulio 10, 17-18
Ejzenštejn, Sergej Michajlovič 122, 165
El Menyar, Myriam 155, 166
Emanuelli, Enrico 130, 166
Epicuro/Epicurus 38
Epstein, Mark 166, 173
- Fellini, Federico 125, 153, 171, 180
Ferrari, Chiara 87
Fgaier, Sara 88, 90, 92-93, 95-99, 101, 103, 166
Ficarra, Angelo 71-72
Finati, Giovanni 175
Finocchietti, Rosa Marie 83, 168
Fiore, Teresa 159, 166
Flaiano, Ennio 129, 141, 146, 166, 181
Fofi, Goffredo 52, 166
Fortini, Franco 102, 178
Forzato-Spezia, Bellalma 79
- Foucault, Michel 109, 166
Francesco d'Assisi/Francis of Assisi 53
Frank, Hans 134
Freud, Sigmund 18, 47-49, 166
Friedländer, Saul 17, 166
Friedman, Stephanie 58
Furse, Ramsey 58
Fusero, Paolo 88, 104, 166
- Gadda, Carlo Emilio 153-154
Gallippi, Franco 156, 167
Garibaldi, Giuseppe 79, 81, 93
Gattermann, Ludwig 19
Géricault, Théodore 74
Germi, Pietro 153
Germinario, Francesco 55, 167
Gesù/Jesus 53, 71-72, 100
Giannini, Guglielmo 61
Gibellini, Pietro 131-133, 143, 167
Giolitti, Giovanni 127
Giovannesi, Claudio 88
Giovanni Evangelista / John the Apostle 137
Gironi, Federico 69, 167
Giuliani, Massimo 18, 167
Glissant, Édouard 154, 156, 167
Goldstein, Ann 169
Godard, Jean-Luc 56
Gordon, Robert S.C. 20, 161, 167
Gramsci, Antonio 90, 123, 167
Gregoretti, Ugo 56
Groppaldi, Andrea 154, 167
Guattari, Felix 109, 165
Gurisatti, Giovanni 32, 168
Guttuso, Renato 70
- Hamann, Johann Georg 40
Hegel, Georg W.F. 40-42, 45
Heidegger, Martin 11, 29-38, 40-48, 164, 167-168
Herder, Johann Gottfried 44, 173
Hitchcock, Alfred 67
Hölderlin, Friedrich 34, 168
Howells, Coral Ann 138, 168
Hughes, Charles Evans 80
Huntington, Samuel 157-158, 168
- Ignacio de Loyola / Ignatius of Loyola 12, 66
Insana, Lina 17-18, 20, 22, 168
- Jackson, Giovanna 69, 168
Joyce, James 35

- Kafka, Franz 7, 10, 17-28, 161, 163-164, 168, 174, 177
Kant, Immanuel 41
Kershaw, Ian 24, 168
Khaal, Abu Bakr 13, 108, 110-119, 169
King, Jr., Martin Luther 60
Kraus, Karl 46-47, 169
- Lacan, Jacques 35, 45-48, 169
LaCapra, Dominick 24, 169
La Guardia, Fiorello H. 80-81, 165, 171
Lakhous, Amara 7, 15, 145-160, 163-164, 167, 169, 172-173, 175
Lalami, Laila 107, 169
La Matina, Diego 72, 161
Lascu, Marie 57
Le Guern, Michel 71-72
Léger, Fernand 127
Legorano, Giovanni 145, 169
Leibniz, Gottfried 29-30
Levantesi, Alessandra 66, 170
Levi, Primo 7, 10-11, 17-28, 161-162, 164, 166-168, 170-171, 175-177, 179
Lizzani, Carlo 55
Lucrezio/Lucretius (Titus Lucretius Caro) 38
Lutero, Martin / Luther, Martin 33
- Mainetti, Gabriele 88
Majorana, Ettore 72
Malaparte, Curzio 133, 170, 175
Mâle, Émile 73
Manai, Franco 139, 141, 170
Manetti, Rutilio 70
Marcello, Pietro 7, 13, 87-102, 104-105, 163, 171, 178
Marcus, Millicent 87, 171
Marelli, Arianna 18, 171
Marinetti, Filippo Tommaso 127
Marx, Karl 33, 55, 62-63, 125, 176
Matteo/Matthew the Apostle 53
Mauro, Walter 72, 171
Mazzini, Giuseppe 79
McCarthy, Joseph 61
Melliti, Mohsen 166
Mengaldo, Pier Vincenzo 20, 28, 171
Mengoni, Martina 20, 171
Mereghetti, Paolo 66, 171
Messina, Marco 92
Mezzadra, Sandro 118, 171
Miele, Stefano 81, 171
Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 124
Monaco, Mary 88, 91-92, 96-99, 101-103, 105, 171
Monforte, Erika 72, 172
Morandi, Giorgio 69
Morante, Elsa 92
Moretti, Franco 113, 172
Moretti, Nanni 180
Moro, Aldo 70, 72
Morrison, Ian R. 71-72, 172
Motta, Vincenzo 88, 96
Mozart, Wolfgang Amadeus 70
Mulvaney, Jon 58
Munzi, Francesco 87, 163
Mussolini, Benito 13, 85, 124, 127, 131, 134-135
Naldini, Nico 53, 172
Nasser, Gamal Abdel 134-135
Nassif, Jacques 35
Negro, Maria Grazia 149, 172
Nelson, Cary 176
Nicastro, Clio 122, 172
Nida, Eugene 63
Nietzsche, Friedrich 32-33, 43, 127, 164-165
Novick, Peter 24, 172
- Olivieri, Marco 66, 74, 172
O'Neill, Tom 69, 71, 73, 172
Orsini, Valentino 102, 178
Orsitto, Fulvio 7, 9, 16, 54, 166, 173
- Pannwitz, Rudolf 57
Parati, Graziella 151, 155, 158, 173
Parks, Rosa 60
Parmenide/Parmenides 11, 29-30, 32, 38, 47
Pascal, Blaise 71-73, 173
Pasolini, Pier Paolo 7, 11, 14, 51-56, 58-63, 88, 121-128, 153, 162-164, 166, 169, 172-177, 179
Pasquini, Angelo 66-67, 71, 73-75, 161
Petri, Elio 12, 66, 126
Pettinotti, Paola 87, 97, 103, 173
Piano, Renzo 104, 171
Pinter, Harold 129, 142, 173
Platone/Plato 29, 32, 41, 47-48
Poe, Edgar Allan 15, 129, 133, 135, 138, 173
Poli, Rosa 83
Porcarelli, Angela 126, 173
Pratolini, Vasco 54
Proust, Marcel 127

- Quine, Willard Van Orman 57
- Rafael, Vicente 12, 58, 174
- Rancière, Jacques 14, 121-122, 127, 165, 170, 172, 174
- Ravera, Alessandro 87, 103
- Redon, Odilon 70, 175
- Restivo, Angelo 125, 174
- Rhys, Jean 138, 168, 174
- Risi, Dino 153
- Ritsos, Ghiannis 73
- Rizzarelli, Maria 69-70, 174
- Rognoni, Francesco 132, 174
- Ronchi, Rocco 35, 46, 174
- Rosi, Francesco 122
- Rosi, Gianfranco 90, 107, 145, 178
- Rossellini, Roberto 54, 56
- Rossoni, Edmondo 79, 176
- Rousseau, Jean-Jacques 123
- Roussel, Raymond 70
- de Sade, Donatien-Alphonse-François 126
- Said, Edward 63
- Salinari, Carlo 53, 166
- Salvemini, Saverio 68, 79, 163, 174
- Sanguineti, Edoardo 87-88, 97, 174, 179
- Sapelli, Giulio 123-124, 175
- Sapir, Edward 44
- Savoia-Genova, Ferdinando 80
- Schelling, Friedrich W.J. 45, 168
- Schleiermacher, Friedrich 57
- Schmitt, Carl 109, 175
- Schreber, Daniel Paul 46
- Schubert, Franz 75
- Schumpeter, Joseph A. 73, 175
- Sciascia, Leonardo 7, 12, 65-75, 146, 161-162, 168, 171-172, 174-176
- Segni, Mario 55
- Serini, Paolo 71-72, 173
- Serra, Maurizio 133, 175
- Servillo, Toni 167, 171
- Severino, Emanuele 32, 164, 175
- Siad Barre, Mohammed 140
- Siciliano, Enzo 53-56, 175
- Simmel, Georg 109, 175
- Sini, Carlo 31, 38, 175
- Sofri, Adriano 66
- Spackman, Barbara 159, 175
- Spade, Joan Z. 148, 175
- Spagnoletti, Giacinto 89, 175
- Spalanca, Lavinia 69, 176
- Spina, Alessandro (Khouzam, Basili) 7, 14-15, 129-136, 138-143, 163, 167, 174, 176, 181
- Spivak, Gayatri Chakravorty 151, 176
- Spradley, James P. 147, 176
- Stalin, Josef (Džugašvili, Iosif Vissarionovič) 72, 134, 139
- Tati, Jacques 121
- Thomas, Lisa 57
- Thomson, Ian 17, 176
- Tobino, Mario 130, 176
- Tonelli, Anna 53-55, 176
- Traina, Giuseppe 67, 69-70, 176
- Trasciatti, Mary Ann 84, 176
- Tresca, Carlo 78, 173
- Trigiani, Adriana 83
- Trombetta, Domenico 79
- Valente, Mike 84
- Valentine, Catherine G. 148, 175
- Van Houtum, Henk 107, 114, 177
- Vecoli, Rudolph J., 78, 84, 177
- Venuti, Lawrence 57-60, 63, 177
- Viano, Maurizio 62-63, 177
- Villari, Luigi 78, 177
- Vinay, Jean-Paul 58, 60-61
- Vittorio Emanuele II / Victor Emmanuel II 79-80
- Wagner, Richard 33
- Walker, Marcus 145, 169
- Walters, William 117, 177
- Weil, Simone 41, 177
- Welles, Orson 59
- Whorf, Benjamin Lee 44
- Wilson, Woodrow 80, 85, 165, 176
- Wittgenstein, Ludwig 35
- Wolff, Christian 29
- Wright, Simona 7, 9, 16
- Zena, Remigio 89, 95-96, 175, 177-178
- Zucconi, Francesco 103, 177

Titoli dal catalogo LED:

- I luoghi del sublime moderno. Percorso antologico-critico* • A cura di P. Giordanetti e M. Mazzocut-Mis
- Declinazioni dello spazio nell'opera di Leopardi. Tra letteratura e scienza* • A cura di A. Del Gatto e P. Landi
- Orizzonti mediterranei e oltre. Prospettive inglesi e angloamericane* • A cura di L. Marchetti e C. Martinez
- Il paesaggio americano e le sue rappresentazioni nel discorso letterario* • A cura di C. Martinez
- Riscritture dell'Eden: poesia, poetica e politica del giardino* • A cura di A. Mariani
- Estetica dello spettacolo e dei media* • A cura di M. Mazzocut-Mis e E. Tavani
- M. Bertoncini • *Teorie del realismo di André Bazin*
- M. Mazzocut-Mis • *Corpo e voce della passione. L'estetica attoriale di Jean-Baptiste Du Bos*
- Filosofie sull'attore* • A cura di K.L. Angioletti
- Paradossi settecenteschi. La figura dell'attore nel secolo dei Lumi* • A cura di M. Accornero, K.L. Angioletti, M. Bartolini, C. Guaita, E. Oggionni
- Il romantico nel Classicismo, il classico nel Romanticismo* • A cura di A. Costazza
- Media Analytics Design. Framework per l'analisi e la riprogettazione di artefatti medialità* • A cura di M. Ciastellardi
- B.W. Powe • *Opening Time. On the Energy Threshold*
- Ricerca drammaturgica, letterature e culture moderne* • A cura di L. Paesani
- Ricerche e prospettive di teatro e musica. Linguaggi artistici, società e nuove tecnologie* • A cura di E. Fazzini e G. Grimaldi
- S. Bajma Griga • *Nel teatro di Beckett*
- M. Bertoncini • *Teorie del realismo di André Bazin*
- E. Dagrada • *Le varianti trasparenti. I film con Ingrid Bergman di Roberto Rossellini*

Il catalogo aggiornato di LED - Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto è consultabile all'indirizzo web <https://www.lededizioni.com>, dove si possono trovare anche informazioni dettagliate sui volumi sopra citati: di tutti si può consultare il sommario, di alcuni vengono proposte diverse pagine in lettura, di altri è disponibile il testo integrale. Tutti i volumi possono essere ordinati online.