

**Comparatismi 9 2024**

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20242697>

## **Il leitmotiv transculturale di *Guerra e Pace* nel Cinema di migrazione italofono**

Dagmar Reichardt, Ada Plazzo

**Abstract** • Questo saggio si concentra sul leitmotiv transmediale-crossover di *Guerra e Pace* come rappresentato dal *cinema transculturale* emergente in Italia, sottolineando gli aspetti etici ed estetici del trauma e della sofferenza derivanti dalle migrazioni, le ibridazioni socioculturali e le dinamiche interattive tra potere e subalternità. Partendo dal romanzo di Lev Tolstoj *Guerra e pace* (1868/69) e dalle sue omonime trasposizioni cinematografiche in America e in Russia, si analizzano due pellicole documentaristiche contemporanee nei loro contesti filmici e letterari, presumibilmente postcoloniali e postmigrazionali: *L'ordine delle cose* (2017) di Andrea Segre e *Guerra e pace* (2020) di Massimo D'Anolfi e Martina Parenti. Ne risulta che il *cinema di migrazione italofono* beneficia apertamente degli effetti sinergici risultanti dalla *letteratura della migrazione* in Italia (dal 1990), specie grazie ai suoi tratti autobiografici.

**Parole chiave** • Cinema Transculturale; Genere Documentario; Cinema di Migrazione; Letteratura della Migrazione; Guerra e Pace

**Abstract** • This essay focuses on the cross-cultural leitmotiv of *war and peace* as represented by the emergent *Transcultural Cinema* in Italy stressing ethical and aesthetic aspects of trauma and suffering resulting from migration, sociocultural hybridizations, and the interplay between power and subalternity. Starting from Lev Tolstoj's novel *War and Peace* (1868/69) and its homonymous picturizations in America and Russia, two contemporary documentarist films are analyzed in their – presumably postcolonial and postmigratory – iconic and literary contexts: *L'ordine delle cose* (2017) by Andrea Segre and *Guerra e pace* (2020) by Massimo D'Anolfi and Martina Parenti. As a result, we may state that the Italian migration film highly benefits from the synergetic effects originating from the Italoophone migration literature (since 1990), particularly due to its autobiographical traits.

**Keywords** • Transcultural Cinema; Documentary Film; Migration Film; Migration Literature; War and Peace

**Ledizioni** 

# Il leitmotiv transculturale di *Guerra e Pace* nel Cinema di migrazione italofono

Dagmar Reichardt, Ada Plazzo

*Più tardi in quella notte  
tenevo un atlante in grembo  
facevo scorrere le mie dita sul mondo intero  
e sussurrai  
Dove ti fa male?  
Rispose  
ovunque  
ovunque  
ovunque.*

Warsan Shire

(Shire, 2011)

[trad. di Ada Plazzo]

## I. Il leitmotiv cine-letterario di *Guerra e Pace* come manifestazione della *cultural migration*

Il presente contributo prende impulso da una riflessiva analisi sui conflitti bellici in corso,<sup>1</sup> esplorando la propensione alla violenza in contesti culturali e transculturali associati sia alla coercizione sia alle sfide nell'apertura di corridoi umanitari e nell'accoglienza dei migranti (cfr. Reichardt *et al.*, 2017). Considerando una storia caratterizzata dall'alternanza di guerre, intervallate da periodi di pace, riconosciamo il privilegio della nostra identità europea, che non richiede la giustificazione della propria esistenza e nazionalità (cfr. Appadurai, 2012, p. 46).<sup>2</sup>

L'analisi si approfondisce nei contesti culturali e, più specificamente, transculturali associati a questa forma di coercizione (cfr. Reichardt *et al.*, 2017). Nonostante la sofferenza si configuri come una costante profonda nella storia dell'umanità, è necessario riconoscere che il nostro dolore non può essere equiparato a quello derivante dal colore della pelle o delle usurpazioni su terra e famiglia.

<sup>1</sup> In particolar modo l'analisi prende spunto dal conflitto russo-ucraino (avviato il 24 febbraio 2022), così come dalla guerra tra Gaza ed Israele del 2023 (dichiarata il 7 ottobre 2023 dopo un'offensiva militare guidata da Hamas contro l'Israele), che erano al centro dell'attenzione transnazionale al momento della stesura del presente saggio.

<sup>2</sup> Indipendentemente dalla condivisione delle argomentazioni di Arjun Appadurai, possiamo sottolineare che la solidità del tessuto sociale è permeata dall'intreccio dei movimenti umani. Sempre più individui e gruppi si trovano a confrontarsi con la necessità o il desiderio di spostarsi, delineando così una realtà in continua evoluzione.

Per la seguente valutazione, è essenziale considerare attentamente la connessione tra le ragioni di Stato e le espressioni, sia estetiche che etiche, al fine di stabilire un *ordine delle cose*.<sup>3</sup> Questo ordine riguarda il concetto di *civis*, nella celeberrima accezione aristotelica dell'*animale politico* ovvero del *politikòn zôon*, attinente al cittadino dedito alle cure dell'"amministrazione pubblica e familiare".<sup>4</sup> In un'epoca caratterizzata da profonde instabilità e turbamenti, in cui l'ordine politico mondiale nel suo complesso, dopo le due Guerre mondiali nel primo Novecento, è nuovamente sconvolto su scala globale, il tema della guerra risulta di estrema rilevanza. Tale importanza non è limitata soltanto a numerose altre regioni in cui si perdura lo stato di guerra, come in Siria, Afghanistan o nello Yemen, ma si estende anche a una serie di conflitti armati interni brutali e incessanti, che si svolgono con altrettanta ferocia in luoghi quali l'Iran, il Sudan, la Cina, l'India e moltissime altre realtà politiche.

Dal punto di vista degli Studi culturali, filologici e del cinema, all'interno della Letteratura comparata, la considerazione della violenza gratuita in ambito militare non è propriamente riconducibile né all'evoluzione progressiva della cultura federale eurocomunista, né rappresenta un tema centrale ed isolato di discussione nel contesto accademico delle facoltà di Lettere e filosofia. Questo tipo di analisi, che richiede approfondite competenze, è invece solitamente affidato agli ambiti della politologia, dell'economia, della storia e delle ricerche specializzate in tali discipline nonostante le ricerche sugli universi italiani della modernità transnazionale, delle diaspore (cfr. Romeo, 2005; Benvenuti, 2011; Bond, 2014; Ganeri, 2020) e del postcolonialismo (cfr. Sinopoli, 2013; Ponzanesi, 2014; Deplano, Mari, Proglia, 2014, pp. 11-28) sono estremamente progredite e costituiscono un punto di riferimento fondamentale. Ma nel contesto della rappresentazione culturale dei moti di distruzione, insurrezione, collisione, sottomissione, soppressione e subalternità<sup>5</sup> nelle arti è però essenziale seguire il tema portante tra le forme creative del cinema, dell'immagine, della poesia, della scrittura e della letteratura in generale che ne danno testimonianza in ottica antropologica usando i propri mezzi come forma di espressione politica. La perenne presenza e l'autorità del potenziale conflittuale, sia a livello locale che globale, risultano evidenti nell'era delle società dell'informazione e della digitalizzazione, non solo influenzando in maniera significativa lo sviluppo culturale e civilizzante di queste diverse forme di espressione estetica e il progresso sociale in generale, ma specificando anche il leitmotiv cine-letterario di *Guerra e Pace*, che, a sua volta, già annuncia il titolo del nostro secondo film – *Guerra e pace* (2020) – che qui indagheremo.

I fattori cruciali e innovativi che emergono dalla convivenza, derivanti dalle reali guerre sopra menzionate ancora in corso, sono infatti parametri che, intesi come sintomi dei grandi cambiamenti nell'ordine mondiale, si manifestano sia nella nostra vita quotidiana personale

<sup>3</sup> A tale proposito si fa riferimento immediato al titolo del primo film che analizzeremo: *L'ordine delle cose* (2017).

<sup>4</sup> Si riprende la definizione proposta da Amedeo Quondam s.v. *civile* nell'*Enciclopedia Dantesca* (Quondam, 1970). In quanto al concetto aristotelico dell'*animale politico*, Quondam precisa che "[...] come Aristotile dice, l'uomo è animale civile, per che a lui si richiede non pur a sé ma altrui essere utile; cfr. Aristotele Pol. I 2, 1253a 3" (ibid.).

<sup>5</sup> Il concetto di soggetto *subalterno* al femminile è stato teorizzato dalla letterata e femminista indostanense Gayatri C. Spivak (cfr. Spivak, 1988) allacciandosi all'analisi critica gramsciana (basata specie su *Alcuni temi della questione meridionale*, redatti da Antonio Gramsci nel 1925 e pubblicati su "Stato Operaio" nel 1930). In Europa, tale approccio – originalmente ideato in stretta connessione con la questione russa, il Mezzogiorno e la guerra (cfr. Gramsci, 1966, pp. 4-5) – è stato successivamente ripreso e sviluppato ulteriormente dalla filosofa neerlandese Rosi Braidotti (cfr. Braidotti, 1994).

che nella dimensione collettiva delle società. In termini di un' *eurocultura* ancora in fase di sviluppo, pensiamo a due fattori essenziali, ossia ai due controdiscorsi (*counterdiscourse*) affermativi e innovativi che sono per un verso quello dell' *ibridazione* dei concetti di identità – che si oppone alle sottili ma efficaci pressioni esercitate nel quadro di una totalità omogeneizzante come specificano in modo esemplare le teorie del cosiddetto *terzo spazio* e dell' *in-between space* di Homi K. Bhabha (cfr. Bhabha, 1994, p. 7, pp. 36-37)<sup>6</sup> – e per l'altro quello della *migrazione* che ha dato vita a tutto un genere letterario italofono nuovo, nello specifico la *letteratura della migrazione*. Questa predominante corrente letteraria è stata influenzata in misura rilevante dalla scrittura femminile e continua a essere in pieno sviluppo trent'anni or sono (cfr. Comberiati, 2010; Gnisci, 2013). Fu inaugurata, come si sa, a partire dagli anni Novanta, dai tre romanzi fondatori, tutti pubblicati nell'anno 1990: *Immigrato* dell'italo-tunisino Salah Methnani, *Io, venditore di elefanti* dell'italo-senegalese Pap Khouma e *Chiamatemi Ali* dell'italo-marocchino Mohamed Bouchane.

Sull'humus di queste due forze innovative intellettuali – collegate, appunto, alle identità ibride e alla *letteratura della migrazione* – fra loro connesse e intrecciate in maniera interattiva da una dinamica reciproca e spinta transculturale, emerge una pluralità di espressioni artistiche, inizialmente in maniera sovversiva, e successivamente accolte anche da una maggioranza di cittadini italiani e del mondo. Questa corrente di ibridazione nomadica prima insurrezionale, acquisisce poi quindi un riconoscimento generale e una rilevanza culturale che si articola e materializza, per esempio, tanto nella bandiera della pace arcobaleno simbolo del movimento *Pace* quanto nella campagna *Pace da tutti i balconi* organizzata e promossa a partire dal 2002 dal religioso, presbitero e missionario italiano Alessandro Zanotelli (noto come Padre Alex Zanotelli) per sensibilizzare l'opinione pubblica in quanto alla protesta per l'imminente guerra in Iraq. Grazie al riscontro mediatico dell'iniziativa, le bandiere arcobaleno furono esposte non solo in Italia (contro la partecipazione italiana alla guerra in Afghanistan e in Iraq) ma diffuse anche in tutto il mondo come simbolo culturale e performativo di un controdiscorso *glocale* (ossia avente un impatto reale sia a livello locale che globale) di contestazione e resistenza (cfr. Reichardt, 2022a).

Mentre la letteratura italiana riflette tali sviluppi nel campo della poesia narrativa declinando le “sessanta parole diverse, per indicare l'Amore” nella lingua araba, come suggerito da Tahar Lamri (cfr. Lamri, 2009), scrittore italo-algerino, o proponendo una *Linea di colore* anti-razzista, come espone l'autrice romana di origine somala, Igiaba Scego, nell'omonimo romanzo storico esplicitando che “la storia ci insegna che il monocolor non esiste e che ognuno di noi è fatto dalla somma dei suoi percorsi e dei percorsi di chi l'ha preceduto e generato” (Scego, 2020, p. 360), le rappresentazioni della guerra intraprendono un percorso del tutto divergente, come se trascendessero la realtà stessa. Nel contesto della letteratura italiana, in quanto al passato coloniale dell'Italia, emerge un numero esiguo di opere fondamentali che affrontano la guerra italiana in Etiopia. Un esempio significativo è il romanzo-antiromanzo *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano, pubblicato nel 1947 e insignito del primo Premio Strega, che, nonostante ciò, ha avuto un impatto limitato sulla scena letteraria internazionale benché sia stato adattato per il cinema con l'omonimo titolo *Tempo di uccidere* (1989) da Giuliano Montaldo, con Nicolas Cage nel ruolo principale.

Considerando la limitata popolarità di questo romanzo anticoloniale, a cui certamente spetterebbe una singolare e rilevante posizione in campo letterario italofono, in questi tempi oscuri di conflitto tra Russia e Ucraina – ovvero Israele e lo Stato (ovvero protostato) di

<sup>6</sup> Il concetto del *terzo spazio* ovvero di un “third space” (Bhabha, 1994, p. 36 ss.) emerge inizialmente come un “in-between' space” (ivi. p. 7) e successivamente viene riassunto attraverso l'espressione di uno “space 'beyond'” (ibid.), ossia uno spazio ‘al di là’, *tout court*.

Palestina – pare quasi ironico il fatto che il nostro leitmotiv, *Guerra e Pace*, affondi invece le sue radici proprio in un capolavoro russo, scritto in uno stile marcatamente realistico. In contrasto all’opera flaiiana il romanzo storico *Guerra e pace* (nella grafia originale russa: *Война и мир*) di Leo Tolstoj (1828-1910) esordito in ultima versione negli anni 1868/1869 a Mosca è considerato, infatti, una delle opere più significative per la *Weltliteratur* perché illustra deliberatamente non soltanto il contesto storico dell’invasione francese dell’Impero russo nel 1812 (nota come la Campagna di Russia), ma ne protocolla anche i movimenti politico-militari. In tal modo ispirò alla condotta non-violenta non solo i seguaci del Tolstoismo (ovvero della dottrina morale anarchico-cristiana dell’autore) ma anticipa anche il pensiero politico nazionale-religioso di Mahatma Gandhi (1869-1948) che capeggiò il movimento e la resistenza per l’indipendenza dell’India (1914-1946). L’opera tolstoiana ha conosciuto diverse trasposizioni cinematografiche, tra le quali la popolare interpretazione italo-hollywoodiana di *War and Peace* (*Guerra e pace*, 1956) diretta da King Vidor nel 1956, con Audrey Hepburn (Natáscha), Henry Fonda (Pierre Besúchow) e Mel Ferrer (Andrej) nei ruoli principali, e quella omonima (*Война и мир* | *Voyna i mir*, 1965-67) – non meno monumentale – divisa in quattro parti, realizzate tra il 1965 e il 1967 dal regista sovietico Sergej Bondarčuk, con una durata complessiva di circa sette ore nell’originale russo, premiato con un Oscar al miglior film straniero nel 1969.

Perché risulta significativo richiamare l’attenzione su questo legame intrinseco tra la letteratura russa e il cinema internazionale riguardo agli argomenti che esponiamo in seguito? In primo luogo, Tolstoj rappresenta una figura di rilievo nel contesto dell’ibridazione stilistica e del discorso antimilitarista. Nel suo romanzo, che unisce elementi di narrazione storica e di rappresentazione politico-militare, nonché analisi della società feudale zarista durante l’epoca napoleonica in Russia nei primi decenni del XIX secolo e delle guerre tra il 1805 e il 1812 con l’invasione della Russia nel 1812, Tolstoj anticipa le tecniche di montaggio adottate successivamente nei romanzi moderni del XX secolo, che hanno ispirato poi anche la narrazione cinematografica (cfr. Strada, Olivieri, 2020). Tuttavia, il valore più significativo di quest’opera letteraria, pubblicata negli anni ’60 dell’Ottocento risiede nel fatto che incarna l’essenza di ciò che Cesare Zavattini (1902-1989), sceneggiatore di Luchino Visconti, giornalista ed artista, affermò con chiarezza e lucidità sul piano teorico in un’intervista concessa a una rivista italiana nel 1952 e cioè che la vera funzione del cinema sia quella di non raccontare favole o fiabe – “The true function of the cinema is not to tell fables” (Zavattini, 1966, p. 216)<sup>7</sup> – ma di raccontare la realtà, potremmo aggiungere.

I tredici punti rilevati da Zavattini in questa intervista sono stati considerati ordinariamente, come sappiamo, come un suo manifesto del cinema neorealista italiano. Rivisitando questo periodo fruttuoso sia per la letteratura che per la cinematografia italiana va detto che il problema formale dei neorealisti non era comunque in prima linea quello di creare o di rappresentare un ‘realismo oggettivo’, ma che permetteva proprio anche una rilettura soggettiva, persino fantastica, a tratti addirittura onirica della realtà, come risulta dal patrimonio stilistico non solo di Zavattini ma anche di Italo Calvino. Basandosi sulla letteratura neorealista inaugurata nei primi anni Trenta e culminando nel cinema neorealista nel Dopoguerra, la visione italiana era propriamente quella di inventare una nuova drammaturgia

<sup>7</sup> Il testo di Zavattini qui citato è la trascrizione di un’intervista che lo sceneggiatore emiliano rilasciò per “La rivista del cinema italiano 2” nel dicembre del 1952, poi tradotta in lingua inglese da Pier Luigi Lanza e riproposta nella rivista “Sight and Sound” (vol. 23, n. 2, ottobre – dicembre 1953, pp. 64-69). La formula sopra citata (“The true function of the cinema is not to tell fables”) è stata creata dal curatore Richard Dyer MacCann – che ripropone proprio la traduzione in inglese di Lanza nel suo libro *Film: A Montage of Theories* del 1966 – come anticipazione alla sua introduzione paratestuale.

unendo e amalgamando la scrittura e le immagini (cfr. Bernard, 2013). In questo si distingue dal naturalismo, verismo e realismo europeo di aspirazione ‘oggettiva’ e prende un cammino estetico diverso, seguendo altri approcci, tra cui quello, appunto, della soggettività lecita e di una sinergia transmediale, già tinteggiata in diverse sfumature dalla scrittura verghiana, contributo tuttora troppo spesso sottovalutato nel contesto continentale e nella critica internazionale (cfr. Reichardt, 2022b).

Mentre il “Verga iconico – fotografo e cinematografico *ante litteram*” (Reichardt, 2016, p. 36), pur lasciando incompiuto il suo *Ciclo dei vinti* ma introducendo anche già molto sottilmente una voce soggettiva nello sguardo presumibilmente oggettivo di chi racconta, il catanese rimane il rappresentante principale del Verismo meridionale ottocentesco. Il Neorealismo italiano, sia nel primo Novecento che nel Dopoguerra, cementifica questo discorso estetico transmediale portando, infine, nel Duemila a un nuovo concetto di come narrare la realtà attraverso la celluloida, di impronta fortemente realistica. Nel terzo millennio, pare che il criterio cruciale non sia più necessariamente l’impegno sociale, ma che sia invece più importante il ricorso alla realtà quotidiana che ci circonda nell’era globalizzata e alle condizioni sociali in sé stesse, mantenendo così un’inevitabile implicazione politica. Questa tendenza globale si riflette anche nell’ambito italiano, dove si osserva un interesse formale per lo stile orientato al documentario, che trae ispirazione dalla scrittura *pulp* degli anni Novanta. Ciò si traduce in numerose trasposizioni cinematografiche di romanzi di successo come *Io non ho paura* (2001) di Niccolò Ammaniti (e il film omonimo di Gabriele Salvatores del 2003) o il famoso romanzo *Gomorra: Viaggio nell’impero economico e nel sogno di dominio della camorra* (2006) di Roberto Saviano e il film *Gomorra* (2008) di Matteo Garrone.

Sul piano internazionale, verso il passaggio al terzo millennio, emerge l’etichetta del *cinema transculturale* (*Transcultural Cinema*) che adotta un approccio antropologico-etnologico nell’affrontare la realtà, mentre la questione, ormai impellente in tempi della rivoluzione digitale, in termini filosofici si comprime cinematograficamente nell’opposizione tra il reale e il virtuale nel film *The Matrix* (1999) diretto dal duo statunitense transgender Andy e Larry Wachowski. Sin dall’inizio, il *cinema transculturale* si propone di superare le *frontiere* (cfr. Anzaldúa, 2000, p. 21; Hooks, 2020, p. 126) non attraverso un transnazionalismo finora indefinito *in extenso* sul piano teorico e focalizzato piuttosto sulle realtà politico-economiche globali, ma tramite l’approccio specifico di un *transculturalismo* (cfr. Reichardt, Scego, 2020) che incorpora elementi di spinta culturale, spesso originati da condizioni quali la schiavitù, l’instabilità politica, la pulizia etnica, la carestia – e la guerra. La migrazione di persone che scelgono di spostarsi ovvero di cambiare il loro ambito etnico (ovvero *ethnoscape*)<sup>8</sup> o che si trovano costrette a lasciare il proprio paese a causa di motivazioni prevalentemente culturali, nonostante possano avere alternative razionali sul posto, si annoverano anche nella categoria della *migrazione culturale* (*cultural migration*).

Per quanto riguarda il *cinema transculturale* (*Transcultural Cinema*), l’antropologo visuale statunitense-australiano David MacDougall definisce il suo approccio alle scienze demo-etnografiche e antropologiche attraverso una marcata focalizzazione sullo studio e

<sup>8</sup> Il concetto di *ethnoscape*, attribuibile a Bhabha, si riferisce a una realtà estremamente frammentata e diversificata, delineata dalla complessa intersezione della “demografia del nuovo internazionalismo”. Al suo interno emergono elementi quali la storia delle migrazioni postcoloniali, la narrativa “di una diaspora culturale e politica”, i massicci “spostamenti di comunità contadine e aborigene”, la “poetica dell’esilio”, e “la prosa spietata di rifugiati politici ed economici” (De Rogatis, 2023, p. 4).

sulla produzione di film, video, immagini, fotografie e nuovi media (cfr. MacDougall, 1998). In questo contesto, (ri-)scopre nuovi aspetti del sapere al di là dei metodi di un cinema 'd'osservazione' (*Observational Cinema*), dando spazio alla voce soggettiva (*Subjective Voice*), allo stile, alle complicità, alla tecnica della riduzione (che egli sintetizza introducendo la massima *When Less is Less*, concetto recentemente entrato nell'uso comune sotto aspetti ecologici come *lessness*),<sup>9</sup> nonché alla memoria e al documentario. Questo formato gli ricorda il film neorealista italiano, vicino sia al 'cinema diretto' (*direct cinema*) che al *cinema vérité*, i quali MacDougall considera importanti modelli per il film documentario. L'autore enfatizza l'impiego della ripresa lunga (*long take*), citando figure come Antonioni, Rosellini, Godard e Resnais, in quanto tecniche idonee a documentare prolungati e ininterrotti passaggi comportamentali delle persone riprese, allo scopo di rivelare l'essenza del loro carattere e habitus comunicativo attraverso l'*agens* sociale indigeno, al di là delle differenze culturali (cfr. MacDougall, 1998, pp. 218-220).

A partire da queste premesse storico-teoriche, esploriamo ora concretamente le tecniche, le categorie e altri tratti caratteristici che si posizionano 'tra' il cinema e la letteratura in Italia, quindi in spazi ibridi (o 'terzi', secondo Bhabha) presenti in specifiche opere cinematografiche e letterarie che abbiamo appositamente selezionato sotto il motto transculturale di *Guerra e Pace*. Attraverso l'analisi di due film principali – ovvero *L'ordine delle cose* del 2017 e il documentario *Guerra e pace* del 2020 – accompagnati da tre corrispondenti opere letterarie, è utile evidenziare le connessioni e risonanze estetiche transmediali – ovvero i fattori tramite cui vari generi e formati si completano a vicenda – per meglio definire l'evoluzione postmoderna del nostro leitmotiv funzionale. Nell'esposizione abbiamo voluto dirigere l'attenzione del lettore soprattutto su come viene presentata ogni trama e su quali aspetti di violenza, lotta, vittoria, fallimento o quali lezioni di vita vengono evidenziati e messi in primo piano attraverso l'opera narrata 'per immagini'. Il nostro intento consiste quindi nell'unire autori, temi e contesti che normalmente rimangono separati a causa delle prospettive nazionalistiche delle letterature nazionali e delle gerarchie di valore che dividono il mondo occidentale dal mondo postcoloniale. Ci auspichiamo, in altre parole, di stabilire una connessione secondo una diversa idea estetica tesa al coinvolgimento esperienziale e fluido, idea che implica una controtendenza a ghettizzare la letteratura postcoloniale di migrazione e che riscontriamo in varie riletture critiche dell'ultimo decennio e oltre (cfr. Brogi, 2011; Meneghelli, 2011; Mengozzi, 2013; Fracassa, 2023).

La nostra fusione ibrida tra i due prodotti cinematografici e i tre testi oscillanti tra fiction e non-fiction trova la sua ragion d'essere anche nel fatto che tutte queste narrazioni condividono un meccanismo basato sul trauma e sulla sua dimensione di *confine* ovvero *frontiera* secondo Gloria E. Anzaldúa (cfr. Anzaldúa, 2000) situata 'tra' storytelling e registro storico-documentario. Pertanto, si tratta di storie unite nella combinazione di elementi storici ed emotivi, la cui autenticità è garantita dalla ricerca della *postmemoria* (ossia *postmemory*) – nozione chiave coniata dalla letterata rumeno-statunitense Marianne Hirsch (cfr. Hirsch, 2012, p. 5) – come abbraccio del tempo che va oltre le generazioni, mettendo in discussione situazioni socioculturali che potremmo definire anche postmigratorie ossia che trascendono i passaggi dalla prima, alla seconda, terza o quarta generazione). Per quanto

<sup>9</sup> La *lessness*, termine coniato nel titolo del racconto omonimo *Lessness* di Samuel Beckett nel 1969 (tradotto in inglese dallo stesso autore nel 1970 dall'originale francese intitolato *Sans* e in italiano da Renato Oliva con il titolo *Senza* nel 1972), attira oggi un rinnovato interesse mirato a enfatizzare la necessità di limitare il consumo eccessivo delle risorse naturali in un'era di crisi ecologica. MacDougall, tuttavia, la considera come un approccio cinematografico ed estetico riduttivo che comunica allo spettatore l'essenza antropologica, dedicando un intero capitolo al concetto *When Less is Less* (cfr. MacDougall, 1998, pp. 209-223).

sia opportuno partiremo quindi dal presupposto che alla *letteratura della migrazione* possa corrispondere un *cinema di migrazione* nel senso che questo specifico genere filmico italo-fono *avant la lettre* si dedichi in modo critico a temi della migrazione: per esempio, presentando al pubblico dei registi, che hanno un background migratorio oppure collaborano direttamente con gli stessi migranti in maniera integrativa o che includono in una qualche altra maniera la tematica della migrazione.

## 2. Una questione di etica ne *L'ordine delle cose* (2017) di Andrea Segre

Nel film drammatico di produzione italiana *L'ordine delle cose* (2017) diretto dal regista veneto Andrea Segre (nato a Dolo nel 1976), il modello esemplare di un cittadino che corrisponde all'ideale *civile* aristotelico è interpretato da Paolo Pierobon (nato a Castelfranco Veneto nel 1967) nel ruolo di Corrado Rinaldi. L'attore Pierobon – rinomato per talento e versatilità, ed apprezzato per le sue interpretazioni sia sul palcoscenico che sullo schermo – interpreta il protagonista fittizio Corrado Rinaldi, raffigurando un marito e padre attento, sempre presente quando non è in trasferta lavorativa. Si dedica con cura alla sua famiglia, composta dalla moglie, la figlia e il figlio, con cui vive a Padova, nel quartiere di Tencarola. Lavora come funzionario del Ministero degli Interni ed è specializzato in missioni internazionali finalizzate all'esternalizzazione delle frontiere europee per contrastare l'immigrazione irregolare.

In alcune interviste, il regista Andrea Segre ha rivelato che l'idea per il film era nata nel 2013-2014, in collaborazione con lo sceneggiatore Marco Pettenello. La trama ruota attorno al senso di umanità delle persone coinvolte nel controllo e nella gestione dei migranti africani. La missione assegnata a Corrado riguarda specificamente gli eventi tra Libia e Italia, e sorprendentemente si è dimostrata una previsione immaginativa accurata rispetto agli eventi storici che si sono svolti contemporaneamente alla produzione del film. Va ricordato che nell'agosto del 2017, i governi europei avevano celebrato una significativa riduzione degli sbarchi e avevano elogiato l'accordo tra l'Italia e la Libia, annunciando con entusiasmo la diminuzione del numero di viaggi e delle morti legate ai viaggi della migrazione clandestina.

La mancanza di una collaborazione italiana ufficiale da parte del Ministero degli Interni per il progetto di rappresentare le dinamiche governative è stata superata dal regista, con il supporto di alcuni collaboratori. Ciò è stato reso possibile grazie al contributo di circa trecento africani, testimoni sia dei viaggi che delle detenzioni, incontrati nelle zone di confine in Sicilia e in Grecia. Inoltre, il regista veneto ha ottenuto consulenza da veri funzionari esperti, i cosiddetti 'Corrado Rinaldi', i quali, restando nell'anonimato, hanno condiviso esperienze di vita e quanto stava accadendo. Alcuni dei video consultati da Corrado sembrano essere stati girati in modo discreto, e la loro autenticità è probabilmente dovuta al contributo e alla consulenza artistica di Khalifa Abo Khraisse, *videomaker* di Tripoli, che è stato coinvolto nel film anche come interprete del capo del centro di detenzione. Ulteriori contributi sotto forma di studi, reportage e dossier sulle operazioni di sorveglianza dell'immigrazione sono stati forniti da associazioni, tra cui *Human Rights e Amnesty International*. Grazie all'integrazione di questi contributi, il film di Segre è stato premiato con una Menzione Speciale HRNs Award – Premio Speciale per i Diritti Umani quando è stato presentato alla 74<sup>a</sup> Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica La Biennale di Venezia nel 2017.

*L'ordine delle cose* solleva aporie epistemologiche sul dove e su come vengano investiti i fondi destinati a fermare le persone intenzionate a emigrare. Ci si interroga su chi gestisca

tali fondi, su come vengano stipulati gli accordi per definire le condizioni di gestione e sui rischi e pericoli dell'immigrazione. Il film giunge a una conclusione che spesso mette in evidenza come le necessità reali costringano a sacrificare una parte dell'umanità esistenziale in nome del dovere, portando a vivere in conflitto con le dinamiche di potere. Infatti, il funzionario ministeriale ha l'opportunità di aiutare Swada, una donna somala che cerca di sfuggire alla detenzione libica per raggiungere suo marito in Finlandia, ma non la favorisce, sottostando alle ragioni determinate dagli organi di potere.

In questo modo *L'ordine delle cose* si distingue da altre opere cinematografiche sul tema della migrazione dato che molte di queste si concentrano sulla narrazione di esperienze di vita individuali. L'approccio a questa tematica può essere fatto risalire al film *The Immigrant* (*L'emigrante*, 1917), diretto da Charlie Chaplin e a successive produzioni che hanno evidenziato il movimento migratorio come fenomeno globale e perenne. Tra le opere cinematografiche esemplificative si ricordano infatti: *Moscow on the Hudson* (*Mosca a New York*, 1984) di Paul Mazursky, *Lamerica* (1994) di Gianni Amelio, *La Haine* (*L'odio*, 1995) di Mathieu Kassovitz, *Gegen die Wand* (*La sposa turca*, 2004) di Fatih Akin, *Quando sei nato non puoi più nasconderti* (2005) di Marco Tullio Giordana, *Gran Torino* (*Gran Torino*, 2008) di Clint Eastwood, *Terraferma* di Emanuele Crialese (2011), *Almanya – Willkommen in Deutschland* (*Almanya – La mia famiglia va in Germania*, 2011) di Yasemin Samdereli, *Le Havre* (*Miracolo a Le Havre*, 2011) di Aki Kaurismäki, *Io sto con la sposa*, documentario diretto da Antonio Augugliaro, Gabriele Del Grande e Khaled Soliman Al Nassiry (2014), *Dheepan* (*Dheepan – Una nuova vita*, 2015) di Jacques Audiard o *Fuocoammare* di Gianfranco Rosi (2016).

Il concetto di potere, del suo applicativo e della sua interpretazione, costituisce un elemento chiave e fondamentale per comprendere le profonde tensioni interne in Libia dopo la caduta di Gheddafi. La realtà del territorio sembra spesso incompatibile con gli interessi italiani ed europei. In *L'ordine delle cose*, il tema del potere emerge attraverso il dialogo, in particolare nelle battute del personaggio Luigi Coiazzi, interpretato da Giuseppe Battiston.

Coiazzi sottolinea la dimensione tribale e l'alternanza dei gruppi etnici autoctoni al potere, nonché la loro impenetrabilità, e mette in evidenza l'interesse superficiale del Ministro italiano durante la breve permanenza nella sua ultima visita durata appena alcune ore. Alla primitiva gestione del potere detenuto da una comunità nell'entroterra di Tripoli si sovrappone il controllo militare delle imbarcazioni lungo la costa mediterranea.

In questo contesto, si ricordano sfumature linguistiche che richiamano il concetto di *Mar Nostrum*, menzionato con una battuta dal Generale Mustafa Abdelladib, interpretato da Hossein Taheri, in visita a Venezia. Suddetta citazione sottolinea la complessità storica e geografica del Mar Mediterraneo, in quanto il termine *Mediterraneo* deriva dalla traduzione latina di *Mare Interno*, che a sua volta ha origine dal greco *he eso thalassa*, per distinguersi dall'oceano, il *Mare Esterno*, che dà luogo all'univocità escludente 'tra' interno ed esterno ovvero tra *ipso* e *alter*. Successivamente, durante l'Impero Romano, il termine fu arricchito con l'aggettivo *nostrum*, e questa denominazione è stata ripresa nella politica italiana durante la campagna libica dell'era fascista e negli scritti dannunziani.

Corrado, insieme al suo collega francese e ad altri italiani, si impegna attivamente all'interno dei circoli del potere, nei porti e nei centri di detenzione per i migranti. Vive costantemente sotto pressione e ha una chiara consapevolezza di una delle principali regole di auto-preservazione per chi lavora nel campo dell'esternalizzazione delle frontiere: non stabilire mai legami personali con i migranti e trattarli unicamente come numeri.

Nel complesso si manifesta un sentimento collettivo con connotazioni documentaristiche, caratteristiche di coloro che si lasciano guidare da inquietudini sociali, politiche ed

esistenziali e che si ritrovano in una delicata situazione nell'arduo tentativo di conciliare il dettato della legge statale con l'impulso solidale.

### 3. Dal personaggio 'Swada' sullo schermo ai protagonisti migranti 'Zero' e 'Gladys' nella narrativa italiana

Le persone coinvolte in un processo migratorio assumono il ruolo centrale nel romanzo di Antonio Dikele Distefano (nato a Busto Arsizio nel 1992) autore di *Non ho mai avuto la mia età* (Dikele Distefano, 2018). La trama si sviluppa attorno a un giovane la cui vita è segnata da sfide familiari e dall'appartenenza a un gruppo di amici conosciuti per strada. Questo giovane non viene chiamato con un nome specifico, ma risponde al numero 'Zero' che accetta come soprannome per una sorta di inerzia.

Dikele Distefano, scrittore di seconda generazione con radici lombarde e angolane, è acclamato per la sua voce autentica e innovativa all'interno della narrativa contemporanea italiana. Attraverso la sua prosa coinvolgente e l'analisi psicologica dei personaggi, regala storie intense e riflessive che mettono in luce le complesse dinamiche della gioventù nel mondo odierno.

Attraverso il personaggio di Zero, il romanzo esplora la mancanza di riconoscimento sociale e la ricerca dell'identità attraverso la narrazione dell'*autofiction*. La storia segue il protagonista dalla tenera età di sette anni fino ai diciotto, con ciascun anno rappresentato da un capitolo del romanzo. Spesso, questi capitoli sono crudi poiché delineano il periodo vissuto nella povertà delle periferie dell'Emilia-Romagna.

Dal vasto e variegato contesto della letteratura italiana dedicata alla migrazione, emergono le sottili sfumature dell'autobiografia ovvero del *patto autobiografico* (cfr. Lejeune, 1996) come percorso verso l'integrazione. Ciò nonostante, è deplorabile constatare che tale processo non sempre giunge a compimento, in quanto si scontra con ostacoli sociali. La vita, infatti, non è obbligata a elargire ciò che ognuno ritiene di meritare, e questa realtà universale si applica indipendentemente dalle origini di ciascun individuo. Attraverso la narrazione emerge un'Italia che spesso non riconosce e persone le quali sembrano dimenticare che essere italiani non è un merito, ma un diritto.

Nella mente di Zero risuona come una eco la frase spesso ripetuta da sua madre: "I bianchi nei neri ci vedono sempre qualcosa di cattivo" (Dikele Distefano, 2018, p. 23) rappresentativa non solo di un individuo singolo, ma è una figura simbolica che risponde ai molti altri migranti. Questo potrebbe essere considerato come un resoconto testimoniale, offrendo all'individuo la possibilità di esprimere la propria storia in un contesto pubblico, evidenziando la violenza politica subita. In conclusione, l'autore attribuisce un nome e un cognome a Zero, personificandolo come Christian Mpasi.<sup>10</sup>

Zero proprio come Swada vive esperienze che si rivelano condivise da numerosi individui e interscambiabili sia nel linguaggio cinematografico che in quello scritto, in maniera da poter accedere a frammenti di vite di tutti gli 'Zeri' migranti.

In ambito filosofico, esistono numerosi sforzi per sviluppare una filosofia dell'identità narrativa, come dimostrato dagli studi di Adriana Cavarero o di Paul Ricœur nell'ambito

<sup>10</sup> "C.M. è morto il 19 ottobre intorno alle 23.30 dopo una colluttazione con la polizia che cercava di mettergli le manette ai polsi. Secondo quanto riportano i media locali, i parenti del ragazzo non sarebbero d'accordo su questa versione dei fatti e sosterranno invece che i poliziotti, tutti bianchi, avrebbero fatto violenza durante l'arresto. Il ragazzo non aveva ancora compiuto diciott'anni" (Dikele Distefano, 2018, p. 207).

dell'interscambio culturale. Questi sforzi sono significativi in termini pedagogici, terapeutici ed educativi poiché promuovono il dialogo e la comprensione dei concetti geopolitici. Particolarmente toccante è l'inizio della sezione 48 nel capitolo dei diciassette anni, in cui la voce di Zero racconta che:

Gli africani difendono un'identità che non gli appartiene. La storia mi ha insegnato che la mia origine è angolana perché l'hanno voluto gli europei. Perché un giorno si sono seduti davanti a un tavolo e si sono divisi l'Africa come una torta. Spesso ho chiesto a mio padre nella totale confusione "e allora noi cosa siamo?" e lui con tono orgoglioso rispondeva "noi siamo Bantu. Prima che arrivassero i portoghesi, esisteva il regno del Congo che si espandeva dall'Angola fino alla Repubblica democratica del Congo".

A scuola la storia degli africani iniziava con la tratta degli schiavi e finiva con l'arrivo in America. Prima non c'era nulla, un po' come se fossero stati i bianchi a dare inizio alla nostra esistenza, considerandoci.<sup>11</sup>

Nell'ottica dei diritti umani e dalla prospettiva della modernità, potrebbe sembrare quasi incredibilmente distopico il ricordare che nel XIX secolo vi erano ancora pratiche come il commercio internazionale degli schiavi, noto come tratta degli schiavi, e la schiavitù considerata un'attività profittevole. Tuttavia, ancora oggi, molte donne migranti che riescono a raggiungere una destinazione si ritrovano ad affrontare destini simili a quello del personaggio femminile di nome Gladys.

Gladys, originaria della Nigeria, era giunta in Italia a diciannove anni con l'obiettivo di lavorare e sostenere la sua famiglia rimasta a Lagos. Purtroppo, si era resa conto troppo tardi che il suo mestiere sarebbe stato quello di vendere il proprio corpo e svolgere lavori faticosi nelle campagne della provincia di Napoli. Una storia come quella di tante donne e ragazze, se non addirittura adolescenti bambine che è stata raccontata dall'autrice e blogger italiana, anche di seconda generazione, Sabrina Efionayi, nata nel 1999, con radici a Castel Volturno e origini nigeriane. Nel suo libro intitolato *Addio, a domani: La mia incredibile storia vera* (Efionayi, 2022), Sabrina rivela la sua storia di *dismatria* (cfr. Scego, 2005).<sup>12</sup>

Il titolo stesso del libro è un saluto a Gladys, sua madre biologica, che l'ha affidata alle cure di Antonietta, una donna napoletana, quando Sabrina era ancora una bambina. Sabrina, giovane napoletana di discendenza, viene cresciuta da due madri e si dirige verso la ricerca della propria identità attraverso il processo transgenerazionale del trauma migratorio e della *postmemoria*, definito appunto da Marianne Hirsch.

Il libro rappresenta un tentativo di creare un'autentica espressione dell'alterità, normalizzando il racconto di una vita che è stata troppo italiana per la sua famiglia di origine, e allo stesso tempo, troppo nigeriana per molti italiani.

Gladys potrebbe condividere con Swada l'enorme sforzo per la libertà e l'autodeterminazione. Entrambe le donne si trovano ad affrontare ostacoli e restrizioni imposte su di loro. Mentre Swada subisce l'ingiustizia a causa di ragioni di Stato e rimane in uno *status* subalterno finché non può lasciare la Libia per migrare in Scandinavia, Gladys intraprende un viaggio simile e affronta una dura realtà, facendo sacrifici per perseguire l'indipendenza. Entrambe le narrazioni ci portano a riflettere sull'individuo in conflitto con le decisioni politiche e le leggi che ne limitano l'autonomia.

<sup>11</sup> Ivi, p. 150.

<sup>12</sup> La *dismatria*, neologismo coniato da Scego che richiama l'esilio dall'origine, ovvero la 'matria', e vuol rappresentare l'emotività persistente e inquietante, intrinsecamente presente nel corpo e nel modo di comunicare delle persone "orfane, sole" (Scego, 2005, p. 20), obbligate a esistere in una realtà enigmatica e turbolenta di straniamento e affinità, nella separazione dalla e nella vicinanza alla Patria.

Tanto Efonayi con la storia di Gladys quanto Swada nel film di Segre rappresentano figure di forza e resilienza nella lotta per superare le difficoltà e cercare una vita migliore, nonostante le avversità dovute alla mancanza di politiche culturali efficaci in materia di migrazione. Queste politiche sono spesso influenzate e condizionate dalla formazione e dalla rappresentazione degli interessi dello Stato-Nazione (cfr. Melotti, 2004). Come affermato dal sociologo e filosofo algerino Abdelmalek Sayad, “pensare all’immigrazione implica pensare allo Stato”, mentre “lo Stato si riflette su sé stesso pensando all’immigrazione” (Sayad, 2002, p. 368).

#### 4. *Guerra e pace* (2020) di Massimo D’Anolfi e Martina Parenti

Dopo un attento scrutinio della pellicola del 2017 di Andrea Segre, in relazione al romanzo di migrazione di Antonio Dikele Distefano, pubblicato l’anno seguente, e successivamente stabilendo un collegamento con il romanzo del 2022, ancora più recente, di Sabrina Efonayi, a questo punto ci addentriamo nuovamente nel dominio del cinema, per poi intraprendere, in un ultimativo passo analitico, un ritorno alla letteratura al fine di pervenire alle nostre conclusioni definitive.

Il film che ha suscitato il nostro interesse per il tema di *Guerra e Pace* è l’omonimo documentario italo-svizzero diretto da Massimo D’Anolfi e Martina Parenti, due documentaristi italiani e rappresentanti del cinema del reale, che dal 2007 lavorano insieme come registi. Quest’opera cinematografica è stata rilasciata nel 2020 e ha fatto parte della selezione ufficiale della 77<sup>a</sup> Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica La Biennale di Venezia.<sup>13</sup> Ha goduto della collaborazione ufficiale sul piano ministeriale che mancava invece al film di Segre presentato a Venezia tre anni prima: il documentario *Guerra e pace* (2020) di D’Anolfi e Parenti è stato co-prodotto dalla Montmorency Film, Lomotion, RAI Cinema e dal canale nazionale svizzero SRF (Schweizer Radio und Fernsehen). Inoltre, ha ricevuto il sostegno e la promozione del Ministero dei Beni delle Attività Culturali e del Turismo (MiBACT) e dalla Berner Filmförderung (Ufficio federale della cultura / UFC), con la partecipazione della Cinémathèque suisse. Oltre a ciò, è stato patrocinato dall’Istituto Luce Cinecittà, dalla CSC / Cineteca Nazionale, dall’EMI / ECPAD nonché dal Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale (MAECI) per quindi – come indicato nel titolo di testa – esser “presentato durante Venice Gap-Financing Market 2019” in anteprima.

All’inizio del film, l’immagine di apertura cattura l’attenzione dello spettatore con la visione delle mani di una ricercatrice, avvolte in guanti da laboratorio, che meticolosamente operano su vari frammenti disposti su di un tavolo. Questa scena si svolge presso l’Istituto Luce di Roma, come accennato nel paratesto sinottico pubblicato sul portale Play Swiss, che promuove la pellicola in questione, un’opera che non è diffusa su altre piattaforme digitali, nonostante l’appoggio e il patrocinio degli importanti enti pubblici precedentemente menzionati. I primi cinque minuti sono dedicati a sottolineare queste fasi preliminari, fino a giungere all’impatto visivo premonitore di un’imponente drammaticità col titolo dell’opera, *Guerra e pace*, scritto a grandi caratteri bianchi che pervadono l’intero schermo a sfondo nero.

La pellicola, opportunamente posizionata e promossa fin dall’inizio, si articola in quattro capitoli che, come sottolineato dai registi in un’intervista, costituiscono una “semplice

<sup>13</sup> Il documentario è accessibile su Play Swiss ([www.playsuisse.ch](http://www.playsuisse.ch)) previa registrazione online.

linea” (Nicoletti, 2020) narrativa.<sup>14</sup> Il primo capitolo, intitolato *Passato remoto: Libia 1911, la guerra incontra il cinema* si focalizza sul rapporto tra la Libia e l’Italia, un tema che anche *L’ordine delle cose* di Segre affronta. Questo segmento presenta le prime immagini storiche, tra cui anche frammenti cinematografici ripresi in Libia in occasione dello sbarco degli italiani a Tripoli nel 1911. Nel secondo capitolo dal titolo *Passato prossimo. Le visioni si moltiplicano* si propone ritrarre il lavoro dei membri dell’Unità di crisi della Farnesina. Vi si susseguono scene di riunioni, consultazioni interne e telefonate tra funzionari e connazionali in situazioni di guerra all’estero, come – forse – una giornalista in Iraq (ma l’identità e le circostanze rimangono anonime) e si mostra come vengano assistiti e supportati dai responsabili a Roma. Questi funzionari, vestiti elegantemente, con mani ben curate e pulite, sono ritratti in un ambiente sicuro, seduti di fronte a scrivanie ordinate all’interno dell’imponente edificio monumentale della Farnesina. Nell’insieme risalta l’architettura razionale del periodo fascista che si manifesta attraverso porte automatiche in vetro, lucido marmo e morbide passatoie rosse che adornano scale e lunghi corridoi.

Nel culmine del documentario, esattamente a metà del suo sviluppo, nel terzo capitolo, siamo trasportati nel presente dopo aver assistito a una scena vivace di liberazione su un video a colori, probabilmente ripreso con uno smartphone, in cui carri armati si muovono su una strada di campagna nel Vicino Oriente, mentre si spara in aria per celebrare una qualche vittoria della tappa. In questa transizione, lo scenario cambia radicalmente, passando da Roma a Fort d’Ivry, nei pressi di Parigi, in Francia. Qui, giovani soldati francesi all’interno di una caserma si addestrano a produrre immagini di guerra nel contesto del *Presente. Il mestiere delle immagini*. Siamo spettatori della registrazione di nuove reclute, delle sessioni di addestramento fisico, delle formazioni militari e persino di una lezione in aula in cui si discute su come il pittore spagnolo barocco Diego Velázquez abbia ritratto *La reddition de Breda* (1635). Come evidenzia il comandante-insegnante il dipinto funziona ‘senza mostrare la guerra’, come dice egli stesso, concentrandosi invece su un ‘grande cavallo in primo piano ritratto da dietro’, le ‘armi’ nelle mani dei presenti e una ‘città in rovine nel sottofondo’. Con un breve epilogo, il quarto capitolo accenna al *Futuro. Dove tutto è già scritto...* e il documentario si conclude con frammenti di testimonianze conservate negli archivi della Croce Rossa (probabilmente in Svizzera) estratti da interviste a persone sopravvissute alla Seconda guerra mondiale. Queste testimonianze ci offrono un’idea di ciò che ricordano della prigionia e di come siano riuscite a sopravvivere.

I titoli dei quattro capitoli di *Guerra e pace* si distinguono per un registro sobrio, neutro, che evita espressioni emotive, suggestive o atmosferiche. Il filmato procede in modo lento e pragmatico, trasmettendo pacatezza. Segue tempi rallentati e uno stile narratologico di stampo realistico, comunicando allo spettatore una sensazione di quotidianità, routine e calma nonostante le immagini inquietanti che scorrono in secondo piano. Questa scelta potrebbe risultare sterile e freddo, conferendo all’intera opera un tono che sembra voler minimizzare la rappresentazione degli orrori della guerra agli occhi dello spettatore, per concedergli un distanziamento. L’intenzione dei registi era probabilmente quella di permettere all’audience la possibilità di riflettere in modo oggettivo sulle singole scene, presentate senza alcun commento e restituite come in una diretta. Nel contempo, il tono e la struttura del documentario mettono a confronto il pubblico con i vari aspetti di guerra in generale. Come dichiarato dalla regista Parenti nell’intervista menzionata, l’idea di questo film è nata nel quartiere delle ambasciate a Berna, la capitale della Svizzera. Qui i due

<sup>14</sup> Citiamo le parole di Massimo D’Anolfi espresse durante l’intervista di Chiara Nicoletti ai due registi del filmato *Guerra e pace* ripresa in occasione della 77<sup>a</sup> Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica La Biennale di Venezia 2020, presentata da Fred Film Radio e reperibile su “YouTube” (cfr. Nicoletti, 2020).

creatori del documentario si sono posti la domanda su quale fosse la funzione ancora svolta dalla diplomazia e sull'eventuale ruolo che le immagini potessero assumere come entità mediatrici. Decidendo di realizzare il film, hanno voluto evidenziare – come afferma ancora D'Anolfi sempre nell'intervista rilasciata durante la Biennale di Venezia 2020 (cfr. Nicoletti, 2020) – il concetto che ogni pace contiene in sé la guerra. Per far ciò, hanno costruito un racconto lineare che fosse “limpido e sorprendente” (ibid.), alternando continuamente tra presente e passato, usando quindi tecniche cinematografiche fondamentali come il flashback e la prolessi.

Il risultato, come viene giustamente dichiarato in occasione dell'intervista, non è un film sulla guerra, ma un documentario sulla storia delle immagini della guerra e sul lavoro pratico di coloro che le conservano. Alla fine, il messaggio pedagogico della pellicola è che la guerra rimane sempre altrettanto atroce, lasciando aperta la macro-domanda su perché le guerre continuino a scatenarsi nel mondo, impedendo una coesistenza pacifica. Questa aporia, trasmessa dal film a chi lo guarda, non solo risulta difficile da sopportare durante le lunghe due ore (129 minuti) di immagini inquietanti e violente, ma è anche un risultato piuttosto deludente, tanto più se si tiene conto del fatto che solo due anni dopo si sarebbe dato luogo alla Guerra in Ucraina. Questo evento, purtroppo, non giova alla qualità del film, ma relativizza il suo messaggio e ne riduce drasticamente l'auspicato effetto.

L'invasione dell'Ucraina non è ovviamente imputabile ai registi, ma lo scoppio di questa guerra così vicina agli europei mostra le evidenti limitazioni di questa esplorazione del tema della guerra e della pace. Un esame che era stato promesso dal titolo stesso del film, ma che si rivela fuorviante, a meno che lo spettatore non scelga di mantenere una completa distanza dal soggetto, distaccandosene completamente. Questo approccio può portare a dimenticare la gravità del conflitto e dedicarsi invece o alle strategie militari su un piano principalmente ‘tecnico’ oppure a cose forse più piacevoli, fintanto che si rimane al sicuro, ma non è in grado di soddisfare alcuna esigenza artistica elevata e profonda in considerazione dell'impegnativo argomento trattato: in termini postmoderni rimane piuttosto una ‘riproduzione’ anziché una precisa ‘produzione’, quindi un *simulacrum*, come osserva Fredric Jameson (cfr. Jameson, 2005, p. 37), che in tali processi riproduttivi identifica una ‘comoda’ ricaduta in mere rappresentazioni tematiche contenutistiche.<sup>15</sup>

Infatti, è notevole come l'opera di D'Anolfi e Parenti abbia mantenuto invariato e indiscusso il titolo ispirato a Tolstoj, che fra le righe, propaga un messaggio assolutamente opposto a ciò che visualizza e trasmette il *nonfiction film* italo-svizzero. L'affermazione conclusiva di D'Anolfi, verso la quale si dirige ancora l'intervista accessibile su YouTube (cfr. Nicoletti, 2020), appare sproporzionatamente modesta, ritirata e, anzi, limitata rispetto all'enormità dell'argomento evocato dal titolo e al dichiarato oggetto di conoscenza di questo documentario. Secondo il regista – come egli stesso afferma – l'archiviazione delle immagini di guerra aiuterebbe a preservare la memoria degli eventi bellici e potrebbe aiutarci a osservarli criticamente anziché “subirli” passivamente. Ci si potrebbe chiedere se questa sia l'unica risposta possibile, data l'importanza di una tematica tanto complessa quanto sensibile, delicata e direttiva per un futuro pacifico sul nostro pianeta.

Nonostante la pellicola si avvalga di numerosi *long takes*, nell'insieme tale tecnica lascia trasparire soprattutto la mentalità manageriale e amministrativa di coloro che, nel terzo

<sup>15</sup> Jameson sostiene qui che “[...] in the weaker productions of postmodernism the aesthetic embodiment of such processes often tends to slip back more comfortably into a mere thematic representation of content – [...] the whole technology of the production of the simulacrum”. Inoltre, aggiunge che questa qualità postmoderna regressiva si rifletta in modo paradigmatico nello “shift” dal thriller ‘modernista’ *Blow-Up* (1966) di Michelangelo Antonioni al *neo-noir* ‘postmodernista’ *Blow Out* (1981) di Brian De Palma.

millennio, governano la guerra da dietro le quinte, senza però svelare alcun mistero antropologico o lasciar trasmettere altro se non la tecnocrazia che presiede alle procedure per regolare gli effetti collaterali dei massacri intrinseci ai conflitti. Nel complesso, con lo sguardo retrospettivo di tre anni dopo la sua prima, questo film appare eccessivamente *politically correct*, rimanendo stilisticamente solo ‘corretto’, senza offrire altri risvolti. Per mancanza di originalità o almeno di un tocco estetico distintivo (e fosse solo un tenore di fondo laconico o un filo narrativo più chiaro e espressivo da collegare le singole scene tra di loro narratologicamente distaccate), questa versione di *Guerra e pace reloaded* è incapace di ispirare profondamente o colpire lo spettatore nel senso brechtiano.<sup>16</sup> La composizione è troppo distante dai parametri della poesia, del racconto e del coinvolgimento, elementi che invece risultano piuttosto compatibili col genere documentaristico come, a mo’ d’esempio, risulta in *The Salt of the Earth (Il sale della terra, 2014)* di Wim Wenders e Juliano Ribeiro Salgado, capace veramente di toccare e trasportare il pubblico, anche e soprattutto sotto aspetti postcoloniali e postmigratori (qui nel quadro di una coproduzione franco-brasiliana). Dopo tutto, in termini transculturali, il lavoro di D’Anolfi e Parenti si discosta dal cinema antropologico analizzato da David MacDougall e, per buone ragioni, si allontana ancora più dal film epocale *Guerra e pace (1965-1967)* di Sergej Bondarčuk, basato sul romanzo tolstoiano, appartenente chiaramente a un formato e a un genere cinematografico totalmente diversi.

## 5. Dalla guerra al postcolonialismo transculturale di *Timira (2012)*: verso un futuro sinergico e transmediale

A conclusione di queste letture intersecate, torniamo al nesso vero e proprio tra la letteratura e il cinema per dimostrare in modo antitetico come un approccio transculturale, innovativo e originale, volto a gestire il passato (e il futuro) sia a livello individuale che collettivo, possa – in contrasto – invece avere successo. In realtà, sono spesso proprio i rapporti sinergici, intrecciati e polifonici a farci progredire, a condurci avanti e incantarci l’animo, aprendo nuovi orizzonti, sfruttando produttivamente gli interstizi ‘tra’ il cinema, la letteratura, l’arte e la musica, e elaborando inedite formule attorno al tema *Guerra e Pace*. Idealmente questo processo si traduce attivamente nella creazione di un *terzo spazio*, che promuove la crescita interiore dello spettatore – o lettore – offrendogli stimolanti considerazioni, capaci di agevolare la convivenza, l’amicizia e la solidarietà nel suo proprio ambiente sociale, ecologico e transculturale.

In questa ottica possiamo osservare che *Timira. Romanzo meticcio* (Wu Ming 2, Mohamed, 2012) di Wu Ming 2 (*alias* Giovanni Cattabriga)<sup>17</sup> e Antar Mohamed Marincola è

<sup>16</sup> Secondo Brecht, infatti, nel teatro epico l’effetto di alienazione susciterebbe nuove cognizioni nello spettatore, mentre nel film *Guerra e pace* del 2020 – ricorrendo sul piano intertestuale proprio al romanzo tolstoiano – lo spettatore può già partire dalla conoscenza dell’orrore che comportano le guerre e quindi non ricava nessun progresso gnostico dal messaggio filmico postmoderno. Secondo MacDougall, poi, il soggetto filmico si animerebbe tramite un processo di identificazione, percezione e avvertimento – “through a process of identification and sensing” (MacDougall, 1998, p. 29) – che in *Guerra e pace* però stenta a manifestarsi.

<sup>17</sup> Wu Ming (che in cinese significa: ‘senza nome’) è un collettivo di scrittori provenienti dalla sezione bolognese del Luther Blissett Project (1994-1999), celebre non solo per il romanzo storico transculturale *Q* (1999), ma anche per aver riflettuto nel loro memorandum intitolato *New Italian Epic* (2008) su quale ruolo spetti alla scrittura fittiva in opposizione a quella fattuale ‘dopo’ l’era

un'opera semi-documentaria che si nutre addirittura di continui effetti incrociati, amalgamando diversi sguardi sulla storia della protagonista, cui nome appare nel titolo. A causa del suo approccio personale, la variazione di livelli di narrazione, la *lessness* in quanto alla capacità di comunicare efficacemente con poche parole e la sostanza critica che l'opera presenta al lettore, *Timira* contrasta in diversi ed evidenti aspetti narratologici il film *Guerra e pace* di D'Anolfi e Parenti. Vero contrappunto, quindi, anche riguardo al punto di vista della voce narrante che, sebbene appena percettibile, in *Guerra e pace* si colloca nei centri del potere (ossia negli archivi delle capitali Roma e Berna) ponendo un'enfasi decisa sul tema della guerra rispetto a quello della pace, mentre il romanzo-collage *Timira* adotta una prospettiva radicalmente diversa, sospesa tra biografia e autobiografia – scendendo direttamente al campo di battaglia per rimanere nell'immagine metaforica e immergendoci in un misto di testo e immagini, documenti storici, lettere private e racconto – mettendo il lettore nei panni di coloro che hanno vissuto e sopportato le conseguenze della guerra.

Il libro, scritto da Giovanni Cattabriga (membro del collettivo Wu Ming) in collaborazione con Antar Mohamed Marincola, figlio della protagonista del romanzo – *Timira* – si presenta innanzitutto in modo partecipativo o non gerarchico. Il suo filo conduttore è la storia della vita di Isabella Marincola *alias* Timira, nata in Somalia nel 1925, figlia 'meticcica' di una donna somala e di un soldato italiano, la cui storia di vita conduce più volte da Mogadiscio a Roma, essendo strettamente legata sul piano sia biografico che narrativo alla storia coloniale italiana. La protagonista Timira vive così un continuo movimento di *cultural migration*, mentre il sottotitolo *Romanzo meticcio*, da un lato riprende i termini peggiorativi con cui Isabella – *alias* Timira – si vede confrontata, dall'altro allude alla commistione tra fatto e finzione che caratterizza il romanzo e che nel suo insieme potremmo definire una curiosa variante di *anti-saga familiare*.

Come ha analizzato con precisione l'italianista tedesca Stephanie Neu-Wendel (cfr. Neu-Wendel, 2019), il romanzo-documento *Timira* offre una proficua opportunità di rilettura transmediale quando viene confrontato con il film documentario *Come un uomo sulla terra* (2008). Quest'ultimo è un progetto cinematografico collettivo diretto – ancora – da Andrea Segre, in questo caso in collaborazione con il regista Dagmawi Yimer (nato ad Addis Abeba nel 1977), che è un migrante etiope fuggito in Italia nel 2005 e residente in Italia dal 2006, e il regista Riccardo Biadene, anch'egli specializzato nel *cinema di migrazione*. Nella pellicola, che ha ottenuto numerosi premi, tra cui la nomina per il prestigioso David di Donatello nel 2009 e le vittorie al Festival SalinaDocFest 2009 e all'Arcipelago Film Festival 2009 a Roma, sono i migranti provenienti dall'Etiopia a raccontare le loro storie, descrivendo le violenze e lo sfruttamento subiti durante il viaggio verso l'Italia, che spesso è durato anni, soprattutto attraverso la Libia. Queste testimonianze catturate dalla cinepresa di Segre si svolgono – come in *L'ordine delle cose* e, in parte, anche in *Guerra e pace* – nel contesto delle relazioni bilaterali tra Italia e Libia, qui concretamente del trattato di amicizia tra i due Paesi del 2008 che erano di grande attualità durante la realizzazione del film. Di conseguenza, il documentario mostra una serie di scene relative i corsi di lingua italiana offerti ai migranti da poco giunti in Italia, la loro formazione professionale e di aggiornamento, illustrando spazi d'incontro per la comunità, momenti di sostegno ai rifugiati e le riprese all'interno dei laboratori in cui italiani del luogo e migranti

postmoderna. Il nucleo collettivo è composto da cinque autori italiani che prendono lo pseudonimo di Wu Ming aggiungendovi un numero (Wu Ming dal numero 1 al numero 5), rendendo così trasparente il fatto che Wu Ming 2 sia un membro del collettivo e singolo autore conosciuto come Giovanni Cattabriga.

– diventando progressivamente *nuovi italiani* (cfr. Reichardt, Cicala, 2020, p. 17) – collaborano alla produzione di documentari sulle zone di crisi.

In questo modo, si evidenziano le connessioni tra il romanzo *Timira* e il documentario *Come un uomo sulla terra*, permettendo una riflessione approfondita sui temi della migrazione e degli accordi politici che influenzano la vita dei migranti. Sospesi nel *terzo spazio* creativo ‘tra’ documentazione e finzione, migrazione e postcolonialismo, trauma e transculturalità, emozione e fatti, sia il romanzo che il documentario presentano, secondo l’analisi di Neu-Wendel, una similitudine transmediale. Tale somiglianza riguarda principalmente la loro struttura narrativa in particolare riguardo alla combinazione di materiali documentari (apparentemente) ‘autentici’ con riflessioni degli autori e scene ‘immaginate’ ovvero non reali, oniriche o di fantasia. Entrambe le opere offrono anche spazio alle parti fittive e approfondiscono il ruolo degli autori e dei registi nella creazione delle narrazioni, esplorando la separazione tra autore e voce narrante e considerando quale prospettiva viene costruita nel raccontare gli episodi e le varie storie di vita.

Questa ultima rilettura cine-letteraria, che confronta il romanzo *Timira* con il documentario *Come un uomo sulla terra*, non solo completa il quadro attorno all’opera del regista Andrea Segre, ma dimostra anche l’impatto *civile* (sempre in senso aristotelico) che la *letteratura della migrazione* continua ad avere sulla storia della letteratura ‘italiana’ – ovvero, meglio: italoфона. Inoltre, il *cinema di migrazione* – ancora da inquadrare metodologicamente e da inserire integralmente nel panorama internazionale degli studi italiani e qui paradigmaticamente rappresentato dalle opere di Segre – ha il potenziale di spalancare le porte a una *didattica integrativa* di lingua, letteratura e cinema.<sup>18</sup> Grazie alla sua autenticità, il *cinema di migrazione*, siffatta è in grado di aiutare a scoprire nuovi ibridismi ‘tra’ cinema e letteratura, tra diversi generi cinematografici (che spaziano da documentario e melodramma), tra italiani e stranieri, e così via. Questa sua capacità ci permette di affrontare più facilmente le incertezze globali, di riscoprire e reinventare l’estetica del documentario italiano (che da oltre due decenni, ormai, risorge anche nel cinema femminile, con registe come Costanza Quatriglio e Giovanna Taviani),<sup>19</sup> e di rivalutare le nostre tradizioni orali e usanze performative. In questo contesto, anche dal punto di vista pedagogico, le arti, il cinema, la letteratura e la musica possono svolgere un ruolo terapeutico e orientativo per le giovani generazioni che dovranno affrontare un nuovo ordine del mondo in rapida trasformazione. Questo processo richiede apertura all’apprendimento e alla pratica della transculturalità,<sup>20</sup> mentre le arti possono anche fornire valide ragioni per intensificare e gestire la *cultural migration*, che inevitabilmente avrà ulteriori ibridizzazioni.

In sintesi, la nostra scelta di selezionare i film di Segre, D’Anolfi e Parenti si è basata sulla loro prospettiva governativa nell’affrontare la questione migratoria, seguendo il leitmotiv e il filo conduttore transmediale di *Guerra e Pace*. Tuttavia, ampliando il contesto e

<sup>18</sup> In quanto al termine tecnico della *didattica integrativa*, fra gli studi di cui attualmente si dispone, si rimanda alla monografia italiana di Simona Bartoli-Kucher (cfr. Bartoli-Kucher, 2019), successivamente pubblicata in lingua tedesca e versione aggiornata nel 2021 con il titolo *Transkulturelle Literatur- und Filmdidaktik. Narrationen und Filme aus dem mediterranen Begegnungsraum* (Berlin et al., Peter Lang, 2021).

<sup>19</sup> Costanza Quatriglio è una regista di origine siciliana e ha girato, tra gli altri, i documentari *Terramatta* (2012) e *Trafficante di virus* (2021), mentre Giovanna Taviani, figlia del regista Franco Taviani, dopo aver vinto con *Fughe e approdi* (2010) la 67<sup>a</sup> Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica La Biennale di Venezia 2017, di recente ha presentato il documentario *Cùntami* (2021) sulla tradizione siciliana dei pupari.

<sup>20</sup> Si vedano in questo contesto, in aggiunta ai vari titoli già menzionati, ancora i saggi didattici del germanista d’origine bengalese-islamica, Nadjib I. Sadikou (cfr. Sadikou, 2014).

collegandolo a testi letterari – dal nostro punto di vista critico, tematicamente e sinergicamente appropriati – il discorso si è sempre ravvivato maggiormente quando ha fatto ricorso al livello biografico o autobiografico che caratterizza la *letteratura della migrazione* in lingua italiana. Pertanto, secondo la nostra valutazione, questa produzione letteraria non solo fornisce ricchi spunti sociologici e antropologici, ma rappresenta anche una forma di (auto)biografia per scrittori e scrittrici che appartengono interamente alla comunità italiana come discendenti della generazione migrante fungendo – su un piano transmediale – da modello orientativo e attraente fonte d’ispirazione per cineasti.

Nel nostro studio, abbiamo esaminato il tema della coerenza etica – personificato nel film *L’ordine delle cose* di Segre dal personaggio di Corrado Rinaldi – notando che questo progetto sia stato realizzato senza alcun sostegno governativo o ufficiali strategie di visibilità appoggiandosi di conseguenza esclusivamente alla collaborazione indipendente con gli stessi migranti. Il confronto con il romanzo *Non ho mai avuto la mia età* di Antonio Dikele Distefano ci ha aiutato poi in termini letterari a scorgere ancora altri aspetti oltre l’orizzonte dell’arrivo o dell’approdo in un Paese straniero e una cultura sconosciuta. Nel caso del film *protocollo Guerra e pace* ad opera di D’Anolfi e Parenti, caratterizzato invece da un tono amministrativo spiccato e da un distanziamento ‘freddo’ che rischiano di normalizzare le atrocità della guerra, la controparte rappresentata da *Timira* completa il quadro: le sue esperienze focalizzano non solo la guerra, ma anche diversi modi di fare la pace.

*Timira*, come protagonista del romanzo di Wu Ming 2 e Mohamed Marincola, simboleggia infatti – come i personaggi femminili Swada nella pellicola di Segre del 2017 e Gladys nel romanzo autobiografico *Addio a domani* di Sabrina Efonayi – la nostalgia di trovare rifugio, protezione e pace, raffigurando tutte e tre uno ‘Zero’ autoannullato come risulta dall’opera di Dikele Distefano. Tutti insieme personificano quindi in termini filosofici degli ‘esclusi’ o proscritti, incarnando una figura simbolica – discriminata e subalterna – che ricorda un *Homo sacer* (2005) descritto e concepito dal filosofo Giorgio Agamben. L’esame comparato di queste narrazioni transmediali permette di superare l’aspetto esclusivamente sociologico e tende invece a porsi come strumento estetico-interpretativo nella comprensione del tempo presente. Questi film e libri non sono semplici documenti o repertori da cui trarre spunti per compenetrare le questioni antropologiche attuali dato che nel loro modo di narrare e descrivere il mondo per poter sopravvivere ad esso, conferiscono umanità e confermano positivamente i concetti di *homing* (cfr. De Rogatis, 2023), di *le-game*, partecipazione e appartenenza (*belongingness*).

Dall’analisi emerge così che la narrazione, sia visiva che scritta, è un mezzo altamente effettivo per rappresentare le molteplici realtà e per attribuire significato ai cosiddetti ‘fatti’ storici o sociali, che in realtà sono solo narrazioni, come sappiamo dallo storico Hayden White e dalla sua rivoluzionaria opera *Metahistory* (1973). Pertanto, è fondamentale continuare a investire più intensamente nella produzione cinematografica transculturale per diffondere questa narrativa e promuovere una visione transculturale del passato e del futuro tra gli spettatori e i cittadini del mondo. Ciò è utile proprio considerando la tendenza sociale globale a trascurare le capacità di lettura a favore di un consumo sempre maggiore di immagini. A questo proposito, è significativa la scena presente in *Guerra e pace*, girata nella classe a Fort D’Ivry (nel terzo capitolo del documentario), in cui le giovani reclute ascoltano l’interpretazione del dipinto di Velázquez e viene spiegato che, benché si tratti di una rappresentazione della guerra, l’argomento principale non viene raffigurato direttamente,

ma viene alluso mediante la narrativa espressione dell'immagine – ossia seguendo in pratica la provata regola estetica dello *show, don't tell*.<sup>21</sup>

In merito a questa lezione, è illuminante richiamare alla memoria, oltre al celebre dipinto di *Guernica* (1937) di Pablo Picasso, le 82 acqueforti intitolate *Los desastres de la guerra* (1863) di Francisco de Goya realizzate durante la guerra di indipendenza spagnola contro le truppe napoleoniche. Questa serie di opere, iniziata nel 1810 ma pubblicata solo nel 1863, è oggi conosciuta come una delle rappresentazioni paradigmatiche più potenti di violenza estrema. Ma la potenza politica di questo ciclo di immagini si manifesta appieno soltanto se viene associata al poema eroicomico *Gli animali parlanti* (1802) del poeta e librettista italiano Giambattista Casti – come evidenziato in un recente studio dell'ispanista tedesco Helmut C. Jacobs (cfr. Jacobs, 2023) che rivela l'influenza di Casti su Goya, provando nuovamente e in maniera persuasiva i proficui processi di interscambio trasversale e sfaccettati effetti *cross-over* tra cinema e letteratura.

In altre parole, il cinema non si penetra senza leggere ovvero senza il confronto con la letteratura e i testi scritti, anche se oggi c'è un aumento delle probabilità di essere pure soggetti all'effetto contrario: rischiando cioè – d'altro canto – che coloro che si limitano a leggere senza seguire i media visivi riescono altrettanto poco a tenere il passo con le sempre nuove realtà che ci circondano e le sempre nuove verità figurative che scopriamo, dato che emergono ormai a una velocità senza precedenti. Alla luce di questa comprensione, terminiamo con una citazione complementare tradotta in italiano per rispondere ai versi della poetessa, scrittrice e insegnante britannica di origine somala Warsan Shire, le quali avevamo poste all'inizio del nostro saggio. Le seguenti parole sono tratte da *Mensch* (2002), la canzone del cantautore e compositore tedesco Herbert Grönemeyer, e ci ricordano i valori universali del racconto, poiché l'artisticità della nostra immaginazione non solo è in grado di offrirci delle risposte ai 'perché' (perché la guerra, perché la violenza, perché la distruzione, le crudeltà e via dicendo), ma sottolinea anche l'indole dell'uomo che "raccontando si riscalda", e permea le forti linee di connessione tra l'immagine e le parole, il cinema e la letteratura, le arti e la musica, sedimentandosi e tramandandosi melodicamente nel più profondo umano con le parole di Herbert Grönemeyer:<sup>22</sup>

L'uomo è uomo  
Perché dimentica  
E perché reprime  
Perché adora e allatta  
E raccontando si riscalda

E perché ride

<sup>21</sup> Così anche MacDougall conclude il suo stimolante studio sul *cinema transculturale* evidenziando i vuoti ("gaps"), le ellissi ("elisions") e le pause ("intervals") nella musica che producono coscienza e consapevolezza nello spettatore o uditore, riassumendo che il *non-detto* ("the unsaid") costituisca non solo la base delle relazioni sociali, della comunicazione e dell'etnografia, ma che sia proprio anche il non-esplicito a marcare il dominio dell'immagine stessa: "the unsaid is [...] also the domain of the image" (MacDougall, 1998, p. 274).

<sup>22</sup> Trad. di Dagmar Reichardt. Gli autori del testo della canzone *Mensch* (trad. ital.: 'Uomo') – tratta dall'omonimo album di Herbert Grönemeyer – sono: Alex Silva, Herbert Grönemeyer e Andy Partridge. La versione originale dei versi qui citati è: "Und der Mensch heißt Mensch / Weil er vergisst / Weil er verdrängt / Und weil er schwärmt und stillt / Weil er wärmt, wenn er erzählt // Und weil er lacht / Weil er lebt / [...] / Und der Mensch heißt Mensch / Weil er irrt und weil er kämpft / und weil er hofft und liebt / Weil er mitfühlt und vergibt // Und weil er lacht / Weil er lebt".

Perché vive

[...]

L'uomo è uomo  
Perché sbaglia e lotta  
Perché spera amando  
E immergendosi perdona

E perché ride  
Perché vive

(Grönemeyer, 2002)

## Bibliografia

- Anzaldúa G.E. (2000) [1987], *Terre di confine. La frontiera*, trad. di Salvati L., Zaccaria P., Portelli A., Triggiani M-T., Bari, Palomar.
- Appadurai A. (2012) [1996], *Modernità in polvere*, trad. di Vereni P., Milano, Cortina.
- Bartoli-Kucher S. (2019), *Scritture in viaggio nel Mediterraneo. Proposte di didattica integrativa tra lingua, letteratura e film*, (Collana del Centro di Eccellenza della Ricerca: Studi di Linguistica Educativa, vol. 7), Pisa, Pacini.
- Benvenuti G. (2011), *Letteratura della migrazione, letteratura postcoloniale, letteratura italiana: problemi di definizione*, Bologna, Clueb.
- Bernard E. (2013), *I più segreti legami. Sinergie neorealiste tra letteratura e arti visive nel carteggio Bernari – Zavattini (1932-1989)*, “Rivista di studi italiani”, XXXI, n. 2 (dicembre 2013), pp. 266-267.
- Bhabha H.K. (1994), *The Location of Culture*, London-New York, Routledge.
- Bond E. (2014), *Toward a Trans-national Turn in Italian Studies?*, “Italian Studies”, 69, 3, pp. 415-424.
- Braidotti R. (1994), *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual difference in Contemporary Feminist Theory*, Cambridge, Columbia University Press.
- Broggi D. (2011), *Smettiamo di chiamarla letteratura della migrazione?*, “Nazione indiana”, 23 marzo, <https://www.nazioneindiana.com/2011/03/23/smettiamo-di-chiamarla-%C2%ABletteratura-della-migrazione%C2%BB/>, ultimo accesso: 15 dicembre 2023.
- Comberiati D. (2010), *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*, Bruxelles et al., Peter Lang.
- Deplano V., Mari L., Proglione G. (a cura di) (2014), *Subaltermit  italiane. Percorsi di ricerca tra letteratura e storia*, Ariccia, Aracne.

- De Rogatis T. (2023), *Homing / Ritrovarsi. Traumi e translinguismi delle migrazioni in Morante, Hoffman, Kristof, Scego e Lahiri*, Siena, Edizioni Università per Stranieri di Siena.
- Dikele Distefano A. (2018), *Non ho mai avuto la mia età*, Roma, Mondadori.
- Efionayi S. (2022), *Addio, a domani: La mia incredibile storia vera*, Torino, Einaudi.
- Fracassa U. (2023), "Migrans in fabula". *Cronaca di un'approssimazione critica (per eccesso)*, in Comberiat D., Mengozzi C. (a cura di), *Storie condivise nell'Italia contemporanea. Narrazioni e performance transculturali*, Roma, Carocci, pp. 39-62.
- Ganeri M. (a cura di) (2020), *Italian Diaspora Studies*, "Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura", XXII, 1-2, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore.
- Gnisci A. (2013), *Via della Transculturazione e della Gentilezza*, Roma, Ensemble.
- Gramsci A. (1966) [1930], *La questione meridionale*, a cura di De Felice F., Parlato V., Roma, Editori Riuniti.
- Grönemeyer, H. (2002), *Mensch* [album musicale], Grönland Records/EMI.
- Hirsch M. (2012), *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia University Press.
- Hooks B. (2020), *Elogio del margine*, Napoli, Tamu.
- Jacobs H.C. (2023), *Gegen den Krieg: Francisco de Goyas "Desastres de la Guerra" ("Die Schrecken des Krieges")*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Jameson F. (2005) [1991], *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham (NC), Duke University Press.
- Lamri T. (2009), *I sessanta nomi dell'amore*, Napoli, Mangrovie.
- Lejeune P. (1996) [1975], *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil.
- MacDougall D. (1998), *Transcultural Cinema*, Princeton, Princeton University Press.
- Melotti U. (2004), *Migrazioni internazionali. Globalizzazione e culture politiche*, Milano, Mondadori.
- Meneghelli D. (2011), *Il diritto all'opacità. Autori, contesti, generi nella letteratura italiana della migrazione*, "Scritture migranti", 5, pp. 57-80.
- Mengozzi C. (2013), *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Roma, Carocci.
- Neu-Wendel S. (2019), *Zwischen Dokumentation und Fiktion: Migration und postkoloniale Blicke im Dokumentarfilm "Come un uomo sulla terra" (2008) von Andrea Segre/Dagmawi Yimer/Riccardo Biadene und im romanzo meticcio "Timira" (2012) von Antar Mohamed/Wu Ming 2*, in Meineke E.T., Meyer A.R., Neu-Wendel S., Spedicato E. (a cura di), *Aufgeschlossene Beziehungen: Italien und Deutschland im transkulturellen Dialog. Literatur, Film, Medien*, Würzburg, Königshausen & Neumann, pp. 301-320.
- Nicoletti C. (2020), *Martina Parenti e Massimo D'Anolfi – Guerra e pace – 77 Venice Film Festival*, [https://www.youtube.com/watch?v=F4Fh4PczGnM&ab\\_channel=Fred-FilmRadio](https://www.youtube.com/watch?v=F4Fh4PczGnM&ab_channel=Fred-FilmRadio), "YouTube", 7 settembre, ultimo accesso: 15 dicembre 2023.

- Ponzanesi S. (2014), *La svolta postcoloniale negli Studi italiani*, in Lombardi-Diop C., Romeo C. (a cura di), *L'Italia postcoloniale*, Firenze, Le Monnier, pp. 46-60.
- Quondam A. (1970), *Civile*, in *Enciclopedia Dantesca*. *Treccani Enciclopedia online*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/civile\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/civile_%28Enciclopedia-Dantesca%29/), ultimo accesso: 15 dicembre 2023.
- Reichardt D. (2016), *Introduzione: Le innovazioni "caleidoscopiche" del Verga. Dal Verismo siciliano alla transculturalità*, in Reichardt D., Fava Guzzetta L. (a cura di), *Verga innovatore | Innovative Verga: L'opera caleidoscopica di Giovanni Verga in chiave iconica, sinergica e transculturale | The Kaleidoscopic Work of Giovanni Verga in Iconic, Synergetic and Transcultural Terms*, (Transcultural Studies – Interdisciplinary Literature and Humanities for Sustainable Societies TSIL, vol. 1), Frankfurt a.M. *et al.*, Peter Lang, pp. 15-42.
- Reichardt D., Kulesa von R., Moll N., Sinopoli F. (a cura di) (2017), *Paradigmi di violenza e transculturalità: il caso italiano (1990-2015). Atti del convegno a Villa Vigoni, 8-10 ottobre 2014*, (Transcultural Studies – Interdisciplinary Literature and Humanities for Sustainable Societies TSIL, vol. 2), Berlin *et al.*, Peter Lang.
- Reichardt D., Scego I. (2020), *Transculturalismo*, in Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani (a cura di), *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti – Decima Appendice*, vol. 2 (L-Z), Roma, pp. 649-652.
- Reichardt D., Cicala D.E. (2020), *Introduzione: L'idea polifonica come linguaggio italo-fono universale*, in Reichardt D., Cicala D.E., Brioschi D., Martini-Merschmann M. (a cura di), *Polifonia musicale. Le tante vie delle melodie italiane in un mondo transculturale*, con un'intervista alla cantautrice Etta Scollo, Firenze, Franco Cesati, pp. 11-22.
- Reichardt D. (2022a), *Scego – Lahiri – Maraini: Cinquanta sfumature di interstizi transculturali nella narrativa femminista italo-fona contemporanea riletta "a triangolo"*, in Benucci A., Contarini S., Pias G. (a cura di), *Transculturalità e plurilinguismi nella letteratura italiana degli anni duemila*, (Quaderni della rassegna, vol. 211), Firenze, Cesati, pp. 57-76.
- Reichardt D. (2022b), *Un Flaubert, Dickens o Tolstoj italiano? Il potenziale transculturale e transmediale dell'opera di Giovanni Verga*, "Studi sul Settecento e l'Ottocento. Rivista internazionale di italianistica", Bellio A. (a cura di), XVII, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, pp. 51-60.
- Romeo C. (2005), *Narrative tra due sponde. Memoir di italiane d'America*, Roma, Carocci.
- Sadikou N.I. (2014), *Transkulturelles Lernen. Literarisch-pädagogische Aufsätze*, (Monographs, vol. XIV), Frankfurt a.M. *et al.*, Peter Lang.
- Sayad A. (2002) [1999], *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato*, Milano, Cortina.
- Scego I. (2005), *Dismatria*, in Capitani F., Coen E. (a cura di), *Pecore nere. Racconti*, Roma-Bari, Laterza, pp. 5-21.
- Scego I. (2020), *La linea del colore*, Milano, Bompiani.
- Shire W. (2011), *What They Did Yesterday Afternoon*, <https://verse.press/poem/what-they-did-yesterday-afternoon-6524900794187889060>, ultimo accesso: 15 dicembre 2023.
- Sinopoli F. (2013), *Postcoloniale italiano. Tra letteratura e storia*, Aprilia, Novalogos.

Spivak G.C. (1988), *Can the Subaltern Speak?*, in Nelson C., Grossberg L. (a cura di), *Marxism and the Interpretation of Culture*, New York, Macmillan, pp. 271–313.

Strada O., Olivieri C. (2020), *Italia – Russia. Un secolo di cinema*, Mosca, Ambasciata d'Italia.

Wu Ming 2, Mohamed A. (2012), *Timira. Romanzo meticcio*, Torino, Einaudi.

Zavattini C. (1966), *Some Ideas on the Cinema*, in MacCann, R.D. (a cura di), *Film: A Montage of Theories*, New York, Dutton, pp. 216-228.