

Diaspore 18

e-ISSN 2610-9387
ISSN 2610-8860

L'Italia, l'altrove

Luoghi, spazi
e attraversamenti
nel cinema
e nella letteratura
sulla migrazione

Simone Brioni



Edizioni
Ca' Foscari

L'Italia, l'altrove

Diaspore
Quaderni di ricerca

Collana diretta da | A series edited by
Susanna Regazzoni
Ricciarda Ricorda

18



Edizioni
Ca' Foscari

Diaspore

Quaderni di ricerca

Direttori | General editors

Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Ricciarda Ricorda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico | Advisory board

Shaul Bassi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana, Cuba) Ilaria Crotti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Antonio Fernández Ferrer (Universidad de Alcalá, España) Monica Giachino (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Emilia Perassi (Università degli Studi di Milano, Italia) Eduardo Ramos Izquierdo (Université de Paris IV Sorbonne, France) Daniela Rizzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia) Alberto Zava (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato di redazione | Editorial staff

Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) M. Carmen Domínguez Gutiérrez (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Lettori | Readers

Rosanna Benacchio (Università degli Studi di Padova, Italia) Luis Fernando Beneduzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Anna Boschetti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Silvia Camilotti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Cinquegrani (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Adriana Crolla (Universidad Nacional del Litoral, Argentina) Biagio D'Angelo (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil) Alice Favaro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marie Christine Jamet (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Adriana de los Angeles Mancini (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Pia Masiero (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Maria del Valle Ojeda Calvo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Michela Rusi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María Carmen Simón Palmer (CSIC – Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, España) Camilla Spaliviero (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandra Trevisan (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Michela Vanon Alliata (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direzione e redazione | Editorial office

Università Ca' Foscari Venezia

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati

Ca' Bernardo

Dorsoduro, Calle Bernardo, 3199

30123 Venezia

e-ISSN 2610-9387

ISSN 2610-8860

URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/diaspore>



L'Italia, l'altrove

Luoghi, spazi e attraversamenti
nel cinema e nella letteratura
sulla migrazione

Simone Brioni

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press

2022

L'Italia, l'altrove. Luoghi, spazi e attraversamenti nel cinema e nella letteratura sulla migrazione
Simone Brioni

© 2022 Simone Brioni per il testo

© 2022 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari: il saggio pubblicato ha ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione doppia anonima, sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari, ricorrendo all'utilizzo di apposita piattaforma.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari: the essay published has received a favourable evaluation by subject-matter experts, through a double blind peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari, using a dedicated platform.

Edizioni Ca' Foscari | Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3246 | 30123 Venezia
<https://edizionicafoscar.unive.it> | ecf@unive.it

1a edizione ottobre 2022 | 1st edition October 2022

ISBN 978-88-6969-625-1 [ebook]

ISBN 978-88-6969-626-8 [print]

L'Italia, l'altrove. Luoghi, spazi e attraversamenti nel cinema e nella letteratura sulla migrazione / Simone Brioni — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2022. — xii +184 pp.; 23 cm. — (Diaspore; 18). — ISBN 978-88-6969-626-8.

URL <https://edizionicafoscar.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-626-6/>

DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-625-1>

L'Italia, l'altrove

Luoghi, spazi e attraversamenti nel cinema e nella letteratura sulla migrazione

Simone Brioni

Abstract

This monograph is a meditation on how transnational migrations have influenced how the sense of place and the politics of space are represented in literature and film about migration to, from and within Italy. It examines work produced in Italian and English, and it emphasizes how culture and national identity can be reconsidered in a more inclusive way within a world marked by increased mobility. The text is divided into three main sections – “Places”, “Spaces” and “Crossings” – each of which contains two chapters. Chapter 1 argues that bridges, as they are represented in literature, movies and paintings about and by Italian Americans, are often used as symbols to highlight the social improvement of this ethnic group. Drawing on Michel Foucault’s definition of heterotopia, Chapter 2 analyses the filmic and literary representation of Termini station. The representation of Termini either as an isolated place in the urban geography of Rome or as a place that mirrors the multicultural reality of present-day Italy highlights a tension between different ways of practicing the same space. Moving from the analysis of “Places” to the analysis of “Spaces”, Chapter 3 examines how Pannone’s ‘American Trilogy’ (1991-98) and shows how memory of the myth of America in Italy rethinks ‘Italian’ history with a trans-national lens. Chapter 4 analyzes how Juhmpa Lahiri’s *In Other Words* (2015) dislocates Italy both linguistically and spatially by de-linking the experience of Italy from its physical spaces. “Crossings” focuses on reflections about moving through a space, and how the ways in which a space is practiced or experienced changes our understanding of it. Chapter 5 analyzes the ways Giuliano Santoro’s *Su due piedi. Camminando per un mese attraverso la Calabria* (On My Two Feet: Walking for a Month in Calabria, 2012) and Wu Ming 2’s *Il sentiero luminoso* (The Bright Path, 2016) describe walking as an activity which allows one to recognize the social modifications of space, and to rethink the geographies of suburban areas in Italy. Chapter 6 discusses how Elia Moutamid’s *Talien* (2017) reimagines driving as an activity that links physical movement through spaces to reflections about transnational mobility and national belonging. Moving beyond the analysis of literature and film about the representation of spaces of migration, the coda argues that finding new ways of inscribing the memory of the past in the present can be a way of rethinking subjectivity, memory and belonging.

Keywords Place. Space. Migration. Mobility. Representation.

L'Italia, l'altrove

Luoghi, spazi e attraversamenti nel cinema e nella letteratura sulla migrazione

Simone Brioni

Ringraziamenti

Ringrazio le colleghe e i colleghi di Stony Brook, in particolare quelli del Dipartimento di Inglese, per il loro costante supporto. Ringrazio anche i colleghi e le colleghe del Dipartimento di African Studies – a cui sono affiliato – per avermi invitato a parlare di Black Lives Matter in Italia in un simposio avvenuto nell'estate del 2020 in cui si è esplorata la dimensione globale di questo movimento. Ringrazio inoltre Janis Mimura e Kathleen Wilson per avermi invitato all'evento *Visualizing Fascism and Resistance* nel 2018. L'appendice si sviluppa proprio dalle riflessioni emerse in quei contesti. Loredana Polezzi merita un ringraziamento a parte per i generosi e utili consigli, e per il costante dialogo.

Il riassunto di *Migrant Writers and Urban Space in Italy: Proximities and Affect in Literature and Film* di Graziella Parati nell'introduzione è tratto dalla recensione che ne ho scritto, pubblicata su *Between* (7, 14, 2017).

Una versione ridotta e in inglese del capitolo «Stazione Termini» è stata precedentemente pubblicata su *Italian Studies* (4, 3, 2016) con il titolo «A Station in Motion: Termini as Heterotopia». Ringrazio l'editore Taylor and Francis per il permesso di pubblicare questa traduzione e Silvia Camilotti che ha tradotto in italiano il testo.

Una versione in inglese del capitolo «America» è stata precedentemente pubblicata sul *Journal of Italian Cinema and Media Studies* (4, 3, 2016), pubblicato da Intellect con il titolo «Transnationalism and Nostalgia: Gianfranco Pannone's 'Trilogy of America'». Ringrazio Flavia Laviosa per il permesso di pubblicare una versione in italiano in questo volume e Gianfranco Pannone per il permesso di pubblicare una fotografia di scena dal set di *L'America a Roma*.

Una versione in inglese del capitolo «Camminare» è stata precedentemente pubblicata sul *California Journal of Italian Studies* (11, 2, 2022) con il titolo «Rethinking Italy's Margins Through Walking: Environmental Activism in Wu Ming 2's *Il sentiero luminoso* (2016) and Giuliano Santoro's *Su due piedi* (2012)». Ringrazio Claudio Fogu per il permesso di pubblicare una versione in italiano in questo volume.

Ringrazio i lettori e le lettrici anonimi per gli ottimi commenti e le indicazioni per migliorare questo manoscritto. Sono grato a Francesca Prevedello di Edizioni Ca' Foscari per il preciso e paziente lavoro redazionale.

Ringrazio Giuseppe Fidotta per l'attenta revisione della bibliografia.

Ringrazio Cecilia Brioni per aver letto questo testo e avermi dato utili suggerimenti riguardo al capitolo introduttivo e alle introduzioni, e per il costante sostegno.

E un ringraziamento speciale va alle mie compagne di scorribande da questa e dall'altra parte dell'Oceano Atlantico: Katherine Clyne e Ella Brioni-Clyne. Grazie per aver supportato (e talvolta anche sopportato) la scrittura di questo libro.

Questo libro è dedicato alla memoria di Cesare Mangiavini e Odilia Birbes.

New York, 14 ottobre 2022

L'Italia, l'altrove

Luoghi, spazi e attraversamenti nel cinema e nella letteratura sulla migrazione

Simone Brioni

Sommario

Nota al testo	xi
Introduzione	3
LUOGHI	
1 I ponti	27
2 Stazione Termini	45
SPAZI	
3 America	73
4 Italia	93
ATTRAVERSAMENTI	
5 Camminare	109
6 Guidare	135
Appendice: decolonizzare lo spazio	151
Bibliografia	159

Nota al testo

Dove non indicato diversamente, tutte le traduzioni dall'inglese sono mie. Ho deciso di riportare la lingua originale quando ho tradotto il testo, mentre ho indicato solo la versione italiana quando il testo era già stato tradotto. Le traduzioni tratte da *Les hétérotopies* (*Le eterotopie*) di Michel Foucault (2009) sono un'eccezione a questa regola, visto che ho citato la traduzione inglese di Michiel Dehaene e Lieven De Cauter piuttosto che la traduzione italiana di Pino Tripodi (2001-02). Ho preso questa decisione dato che la traduzione ha dato nuova forma alle riflessioni di Foucault che «were never reviewed for publication» (non sono mai state riviste per la pubblicazione) (Soja 1996, 14), e lo ha impreziosito di un apparato paratestuale che ha informato la mia lettura del testo.

Le convenzioni della grammatica italiana richiedono di utilizzare il maschile monogenere quando ci si riferisce a un soggetto non identificato o a un gruppo di persone. Mi sono adeguato a questa norma per non appesantire la lettura del testo, nonostante l'uso del maschile 'neutro' sia stato percepito come non-inclusivo dei soggetti che vedono la propria identità di genere come non-binaria (Baldo, Corbisie-

ro, Maturi 2016). Per criticare la normatività e l'affermazione di un predominio maschile implicita in tale convenzione, gli studi di genere hanno proposto di sostituire il maschile sovraesteso con l'asterisco (*) o altre terminazioni, come la schwa (ə) e le lettere -x oppure -u. Pur non facendo uso di questi simboli, preciso che l'utilizzo del maschile neutro è da intendersi con finalità inclusiva.

Concordo con Alan O'Leary quando scrive che un film dovrebbe essere visto come «an *ecology* in which individuals, groups, discourses and circumstances enact their agency with greater or lesser degrees of influence and effect» (un'*ecologia* in cui individui, gruppi, discorsi e circostanze agiscono con un maggiore o minore livello di influenza ed effetto) (O'Leary 2019, 15). Tuttavia, questo testo segue la convenzione di riferirsi al regista di un film per indicarne l'autorialità nella bibliografia per praticità.

L'Italia, l'altrove

Luoghi, spazi e attraversamenti nel cinema
e nella letteratura sulla migrazione

Introduzione

Sommario 1 Migrazione, appartenenza e spazializzazione. – 2 Un approccio transnazionale allo studio delle migrazioni italiane. – 3 Migrazione e spazialità in Italia: lo stato degli studi. – 4 Gli obiettivi e la struttura di questo saggio. – 5 Luoghi, spazi, intersezioni.

National identities are co-ordinated, often largely defined, by 'legends and landscapes', by stories of golden ages, enduring traditions, heroic deeds and dramatic destinies located in ancient or promised home-lands with hallowed sites and scenery. The symbolic activation of time and space, often drawing on the religious sentiment, gives shape to the 'imagined community' of the nation. As exemplars of moral order and aesthetic harmony, particular landscapes achieve the status of national icons. (Daniels 1993, 5)¹

1 Migrazione, appartenenza e spazializzazione

L'Italia, l'altrove. Luoghi, spazi e attraversamenti nel cinema e nella letteratura sulla migrazione è una riflessione su come il cinema

¹ 'Le identità nazionali sono coordinate e spesso ampiamente definite, da "leggende e paesaggi", da storie di età dell'oro, tradizioni durature, azioni eroiche e destini drammatici situati in terre di origine antiche o promesse con luoghi e scenari sacri. L'attivazione simbolica del tempo e dello spazio, spesso attingendo al sentimento religioso, dà forma alla "comunità immaginaria" della nazione. Come esemplari di ordine morale e armonia estetica, particolari paesaggi raggiungono lo status di icone nazionali'.

e la letteratura che affrontano il tema della migrazione ci invitino a ripensare gli spazi e i luoghi non come elementi stabili e immutabili, ma in termini di mobilità. Gli spostamenti e le esperienze di migrazione, infatti, mettono in discussione l'idea di appartenenza nazionale. Ma in che misura è possibile parlare di una dimensione nazionale riferendosi a movimenti di persone che travalicano le frontiere? In che modo questo saggio concepisce la relazione tra i termini 'migrazione' e 'Italia' presenti nel titolo?

Questo testo si ispira agli studi trans-nazionali, un approccio di ricerca che vorrei spiegare prendendo come esempi due esposizioni museali sulla migrazione 'italiana': il Museo Nazionale dell'Emigrazione (MEI) e la mostra *Beyond Borders: Transnational Italy*. Queste due esposizioni hanno risposto alla domanda in maniera antitetica esemplificando rispettivamente un approccio nazionalista e trans-nazionale allo studio delle migrazioni, di cui mi sembra utile discutere all'inizio di questo saggio per mostrare con esempi pratici alcuni degli sviluppi teorici e metodologici che hanno animato lo studio della migrazione italiana.

Ho visitato il Museo Nazionale dell'Emigrazione nel 2014 quando mi trovavo a Roma per insegnare alla Summer School di Stony Brook e accompagnare gli studenti a visitare la città.² Il museo è stato istituito nel 2009 nel Vittoriano, un palazzo che celebra il primo re d'Italia nonché i sacrifici di coloro che sono caduti per la patria, visto che include la tomba al milite ignoto. La sua costruzione è iniziata nel 1885, e questo monumento può essere visto come una sorta di materializzazione del concetto di patria. Non avendo mai studiato l'emigrazione italiana nel mio percorso scolastico in Italia, mi aveva incuriosito l'idea di un itinerario storico dal 1876 al presente da questa prospettiva. Tuttavia, visitare l'esposizione è stata un'esperienza che mi ha lasciato perplesso per il suo approccio *naziocentrico* alle migrazioni, che iscrive la storia delle migrazioni all'interno della storia nazionale. L'emigrazione italiana era presentata come una successione di sacrifici e successi di un gruppo sociale omogeneo che aveva progressivamente migliorato la sua condizione sociale all'estero e in Italia. Tale narrazione eliminava la dimensione di classe in favore di una comune appartenenza nazionale. Infatti, come nota il curatore Alessandro Nicosia in un volume dedicato al museo, le diverse «Italie» che sono emigrate in diversi paesi formando nuove comunità rappresentano «una sola civiltà» (2009, 40). Forse per questo motivo, la storia di criminalità associata agli italiani era stata sorprendentemente estromessa dalla narrazione. Questo era un argomento che non solo avrebbe interessato i miei studenti (molti dei quali avevano

² In questo testo non mi riferisco alle successive modifiche alla collezione permanente del museo realizzate con il suo spostamento a Genova.

origini italiane), ma avrebbe anche potuto permettere loro di ripensare ad un tema spesso spettacolarizzato nei film di Hollywood. Allo stesso tempo, l'emigrazione era presentata come un evento storico del passato, come se numerosi italiani, incluso il sottoscritto, non avessero continuato a trasferirsi all'estero. E la migrazione intraeuropea – vale a dire il movimento migratorio più rilevante da un punto di vista numerico – occupava senz'altro meno spazio di quanto avrebbe meritato, appiattendolo il passato ad un presente in cui le frontiere tra gli stati membri dell'Unione Europea sono state abbattute. La mostra presentava anche un breve riferimento all'immigrazione in Italia, vista principalmente come la destinazione di un viaggio piuttosto che come una delle tappe entro cui si snoda un più complesso spostamento di persone a livello globale.

Questo spazio museale e memoriale sembrava racchiudere un conglomero di discorsi diffusi sulle migrazioni che hanno interessato l'Italia. Numerosi sono infatti i film e opere letterarie realizzate dall'inizio del nuovo millennio che hanno affrontato il tema delle migrazioni del passato per riflettere sul presente (Duncan 2007), proponendo l'idea che gli italiani avrebbero dovuto accogliere i nuovi immigrati poiché una volta eravamo emigrati 'noi'. A tal proposito, Avy Valladares ha criticato questo tipo di confronto nella rappresentazione dell'immigrazione nei film italiani, sostenendo che paragonare un evento presente a uno passato «traps the new immigrant in a historical bubble of Italy's past [...] pushing the immigrant to a fixed position in a conceptual orbit that can never occupy the center – or the present» (intrappola il nuovo immigrato in una bolla storica del passato dell'Italia [...] spingendo l'immigrato in una posizione fissa in un'orbita concettuale che non potrà mai occupare il centro – o il presente) (Valladares 2017, 21). Pertanto, Valladares ha affermato che «the analogy [between emigration to the United States, and immigration in Italy] is detrimental to both immigrants and to the memory of Italian emigration» (l'analogia [tra emigrazione negli Stati Uniti, e immigrazione in Italia] è dannosa sia per gli immigrati che per la memoria dell'emigrazione italiana) (2017, 2).

Similmente, Christian Raimo ha sostenuto che il revival delle

storie di vecchia immigrazione [...] hanno come esito il recupero di un'identità vittimistica invece che il confronto con il contesto politico contemporaneo per cui l'Italia sta diventando un Paese a forte immigrazione dopo essere stata in decenni non lontanissimi un Paese di emigranti. (Raimo 2019, 43)

In particolare, il fatto che le leggi restrittive sull'immigrazione siano andate di pari passo con l'aumento dei diritti degli italiani all'estero non è casuale: il confronto tra immigrazione ed emigrazione ha avuto l'effetto di omogeneizzare l'identità italiana e di 'naziona-

lizzare' un'emigrazione di persone che - specialmente tra la fine del diciannovesimo e l'inizio del ventesimo secolo - difficilmente si sentivano parte della stessa nazione a causa della sua formazione relativamente recente e del suo composito contesto storico, linguistico e sociale (Bartocci, Cotesta 1999). La vittimizzazione degli emigranti italiani è stata strategicamente impiegata in epoca recente per legittimare gli accordi sociali e le decisioni politiche volte a discriminare e sfruttare gli immigrati in Italia.

Raimo ha affermato che il dibattito sul diritto di voto degli italiani residenti all'estero ha dominato l'agenda politica dei primi anni 2000, quando una legge restrittiva sulla cittadinanza - la legge Bossi-Fini (o legge 189), approvata il 30 luglio 2002, che presentava l'immigrazione come un reato latente (Artoni 2005; Calavita 2005, 22-47) - ha reso più difficile l'acquisizione della cittadinanza e del diritto di voto in Italia per il crescente numero di residenti italiani di origine straniera. Egli ha sostenuto che il diritto della cittadinanza sulla base della discendenza fu usato per giustificare misure restrittive contro il diritto alla cittadinanza in base al luogo di nascita non solo in termini simbolici, ma anche in termini legislativi. I diritti degli emigranti furono contrapposti a quelli degli immigrati nel discorso pubblico creando una sorta di 'scambio simbolico': «La Turco-Napolitano è del 1998, la legge dell'ex missino Tremaglia - quella sul voto degli italiani all'estero - è del 2001. La legge sull'immigrazione Bossi-Fini [...] è del 2002» (Raimo 2019, 47). Inaugurato nel 2009, il MEI iscriveva un'esperienza di mobilità all'interno di una narrazione nazionalista. Tale racconto delle migrazioni aveva già trovato un riscontro nel dibattito pubblico e in quello legislativo, ed era stato utilizzato in modo strumentale dalle istituzioni, dai media e dalla stampa.

Ma se è necessario riconoscere i limiti del problematico racconto dell'emigrazione in chiave identitaria, è altrettanto importante presentare modalità alternative di raccontare la migrazione in forma espositiva, vale a dire in una prospettiva plurale, trans-nazionale, translingue e trans-storica. Un esempio di materializzazione di una riflessione critica sul trans-nazionalismo è *Beyond Borders: Transnational Italy*, a cura di Viviana Gravano e Giulia Grechi, allestita una prima volta alla British School in Rome nel 2016, e poi al Calandra Institute di New York, al Museo Italiano di Melbourne, e agli istituti italiani di cultura di Addis Abeba e Tunisi.³ Questa mostra è parte di un progetto di ricerca più ampio, *Transnationalizing Modern Languages*, che si è svolto tra Argentina, Australia, Brasi-

3 Nonostante abbia assistito anche all'esposizione di New York al Calandra Institute, in questo testo mi concentrerò solo sulla mostra di Roma. Su questa esposizione, si vedano Gravano, Grechi 2021 e gli articoli della sezione speciale di *Italian Studies* dedicata a questo progetto (*Beyond Borders: Transnational Italies*): Duncan 2019, 381-6; Grechi 2019, 386-91; Gravano 2019, 392-6.

le, Cile, Etiopia, Galles, Germania, Inghilterra, Italia, Scozia, Stati Uniti, e Uruguay, e che ha previsto l'utilizzo di numerose lingue come l'amarico, l'arabo, l'inglese, il portoghese, lo scozzese e lo spagnolo e il tedesco. Ciascun ricercatore coinvolto in questo progetto ha incontrato persone che, per diversi motivi, si sentono 'italiane' e ha raccolto numerosi documenti - tra cui interviste, registrazioni audio, video, fotografie di oggetti, incontri, luoghi, eventi, persone, archivi digitali, ed estratti da archivi istituzionali e privati (album di famiglia, lettere, oggetti quotidiani) - che illustrano il rapporto di quei soggetti con degli oggetti che loro associano con l'Italia. Questi documenti sono stati quindi analizzati dai ricercatori i quali a loro volta hanno descritto la loro relazione concettuale e affettiva con le storie legate a quegli oggetti. Le curatrici poi hanno rielaborato gli oggetti e le storie che evocavano per presentarle all'interno di un percorso museale.

Invece di presentare un modello di italianità statica, monolitica e unitaria, la mostra identificava le molteplici sfaccettature e significati dell'idea di appartenenza nazionale e di italianità. L'identità culturale veniva quindi presentata come un concetto polifonico, in cambiamento e in traduzione. Le storie private e personali racchiuse all'interno di uno spazio museale ispirato ad una dimensione domestica diventavano parte di una storia collettiva che oltrepassava i confini territoriali e linguistici. Ma la mostra era stata concepita soprattutto come un'esperienza partecipativa e interattiva, in cui al pubblico era richiesto di rileggere gli oggetti presentati alla luce delle loro esperienze personali. Il contrasto tra questi due progetti espositivi segnala anche un più profondo cambiamento da uno studio dell'emigrazione o delle diaspore italiane da una prospettiva italo-centrica ad una più radicale riconsiderazione degli Italian Studies in una prospettiva trans-nazionale a cui si ispira questo volume.

2 Un approccio trans-nazionale allo studio delle migrazioni italiane

Emigrazione e immigrazione sono processi intrecciati che possono essere compresi solo in una dimensione globale e l'Italia è ancora un paese sia di emigrazione che di immigrazione (Pugliese 2008, 209-21; Bouchard 2010, 110). Tuttavia, il confronto tra le migrazioni di ieri e di oggi si è rivelato non solo fuorviante, ma anche discriminatorio, perché è stato talvolta usato per rafforzare l'idea di identità nazionale, invece di metterla in discussione.

Ma ciò vuol forse dire che il confronto tra la rappresentazione di diverse esperienze di migrazione sia *sempre* riduttivo? Se è vero che esistono dei *topoi* - intesi sia come elementi tematici e stilistici, sia come elementi spaziali ricorrenti - nel racconto della migrazione, è

anche vero che il termine ‘migrazione’ include esperienze molto diverse tra loro. Il confronto tra i racconti di diverse esperienze di migrazione e mobilità può aiutarci a comprendere fenomeni complessi e trans-nazionali nella loro specificità.

Gli strumenti dell’analisi letteraria permettono di identificare una costellazione di elementi in comune - e insieme di riconoscere importanti differenze - tra diverse opere tra i cui argomenti principali figura il tema della migrazione. Ma è importante notare che le opere ‘sulla migrazione’ non appartengono ad un genere letterario e affrontano direttamente temi di grande urgenza nel mondo in cui viviamo come l’ineguaglianza, il razzismo, il multiculturalismo e l’identità culturale, spesso offrendo una prospettiva personale che è utile a leggere il contesto globale in cui ci troviamo a vivere ed operare. Queste storie spesso rappresentano nuove forme di soggettività difficilmente situabili all’interno di un contesto nazionale, inteso come uno spazio culturale e geografico definito e auto-evidente.

L’Italia presentata in questo volume è vista come «a hybrid, dynamic and fluid signifier» (un significante ibrido, dinamico e fluido) il cui «meaning takes shape at the crossroads of transnational phenomena like colonialism, migration and translation» (significato prende forma dell’intersezione di fenomeni trans-nazionali come il colonialismo, la migrazione e la traduzione) (Bassi, Riccò 2022). A tal proposito, Serena Bassi e Giulia Riccò hanno affermato che, da una prospettiva trans-nazionale,

Italy constitutes less as a specific geographic space or coherent national tradition than a cognitive and affective object in the minds of both Italians and non-Italians, a sign that takes shape via its relentless global circulation. Because of the affective and rhetorical qualities we recognize as foundational to Italy’s ontology, what the adjective Italian means actually depends on who invokes it. And it is precisely in this multitude of meanings, which makes Italy a site of contested ideas, that we see the value of Italian Studies within academia and beyond. (Bassi, Riccò 2022)

L’Italia non costituisce tanto uno specifico spazio geografico o una coerente tradizione nazionale quanto un oggetto cognitivo e affettivo nella mente di italiani e non italiani, un segno che prende forma attraverso la sua incessante circolazione globale. A causa delle qualità affettive e retoriche che riconosciamo come fondanti l’ontologia dell’Italia, ciò che l’aggettivo italiano significa in realtà dipende da chi lo invoca. Ed è proprio in questa moltitudine di significati, che rende l’Italia un luogo di idee contestate, che vediamo il valore degli Italian Studies nel mondo accademico e non solo.

In altre parole, questo volume considera l'«Italia» e le «migrazioni» collocandosi entro quella che Emma Bond ha chiamato una «svolta trans-nazionale» negli *Italian Studies* (2014), vale a dire un approccio che ha restituito la complessità di uno spazio «nazionale» e delle sue continue ridefinizioni invece di darlo per scontato.

L'attenzione di *L'Italia, l'altrove* è rivolta a come i luoghi sono praticati e gli spazi sono immaginati da persone che si spostano rispetto al luogo in cui sono nati o a cui sentono in qualche modo di appartenere. Privilegiando questa prospettiva, il volume si propone di mettere in discussione il legame tra territorio e appartenenza, per guardare all'Italia in una dimensione trans-nazionale, considerando cioè la nazione non in opposizione ma come strettamente collegata e interdipendente rispetto a ciò che ne travalica i confini. Infatti, come hanno notato Charles Burdett e Loredana Polezzi (2020, 14), «these two dimensions, national and transnational, are not mutually exclusive, or antithetical» (queste due dimensioni, nazionale e trans-nazionale, non si escludono a vicenda né sono antitetiche). Trans-nazionali sono infatti i legami duraturi che gli immigrati intrattengono non solo con i paesi di partenza ma anche con un movimento diasporico di cui essi stessi fanno parte. E spesso la loro presenza e il loro lavoro vuole dare un nuovo significato a quelle comunità trans-nazionali di cui sentono di far parte. Se Stephen Daniels ha ragione ad affermare nella citazione in esergo che l'unità nazionale è anche il risultato di una omogeneizzazione dello sguardo sullo spazio, spero che questa monografia offra spunti per modificare il modo in cui i lettori si pongono in relazione alla geografia sociale, affettiva e territoriale della nazione che a tutt'oggi esclude dai suoi confini quanti cercano di esercitare un diritto fondamentale degli esseri umani, vale a dire quello sancito dall'articolo 13 della Dichiarazione universale dei diritti dell'uomo: «Ogni individuo ha il diritto alla libertà di movimento e di residenza».

La percezione dei luoghi e degli spazi non esiste in forma pura, ed è costruita non solo dal modo in cui luoghi e spazi sono visti e vissuti, ma anche da come sono rappresentati. Come scrive Jeff Hopkins riguardo al cinema:

The cinematic landscape is not [...] a neutral place of entertainment or an objective documentation or mirror of the 'real', but an ideologically charged cultural creation whereby meanings of place and society are made, legitimized, contested and obscured. Intervening in the [...] cinematic landscape will [...] contribute to the more expansive task of mapping the social, spatial, and political geography of film. (Hopkins 1994, 47)

Il paesaggio cinematografico non è [...] un luogo neutrale di intrattenimento o una documentazione oggettiva o uno specchio del 'reale', ma una creazione culturale carica ideologicamente in base

alla quale i significati di luogo e società vengono fatti, legittimati, contestati e oscurati. Intervenire nel [...] paesaggio cinematografico [...] contribuirà al compito più espansivo di mappare la geografia sociale, spaziale e politica del film.

Se l'esperienza dello spazio è inscindibile dalla sua produzione e dalla sua rappresentazione, essa non è pensabile al di fuori di specifici rapporti di potere. A tal proposito, Gearoid Tuathail ha notato che

Although often assumed to be innocent, the geography of the world is not a product of nature but a product of histories of struggle between competing authorities over the power to organize, occupy, and administer space. (Tuathail 1996, 9)

Sebbene spesso si pensi che sia innocente, la geografia del mondo non è un prodotto della natura ma un prodotto di storie di lotta tra autorità che si contendono il potere di organizzare, occupare e amministrare lo spazio.

L'irrigidimento dello spazio e la sua disciplina è al centro della politica contemporanea, e come David Sibley (1995, ix) ha affermato: «The human landscape can be read as a landscape of exclusion» (il paesaggio umano può essere letto come un paesaggio di esclusione).

Tali rapporti di potere si creano spesso in forma oppositiva. Come nota Ann McClintock, un conflitto tra diverse narrazioni sta alla base del concetto di nazione:

there is no single narrative of the nation. Different groups (genders, classes, ethnicities, generations and so on) do not experience the myriad national formations in the same way. Nationalisms are invented, performed and consumed in ways that do not follow a universal blueprint. (McClintock 2013, 360)

non c'è una singola narrazione della nazione. Diversi gruppi (generi, classi, etnicità, generazioni e così via) non esperiscono le miriadi di formazioni nazionali allo stesso modo. I nazionalismi sono inventati, performati e consumati senza seguire uno schema universale.

L'«Italia» è anche un concetto creatosi in opposizione ad un altrove che dovrebbe possedere una diversa identità e una diversa cultura, un altrove inassimilabile e irrimediabilmente diverso, con un'essenza naturale e immutabile. «The nation state, above all in its most highly developed form, has founded its internal inclusion on its external exclusiveness» (Lo stato nazionale, soprattutto nella sua forma più altamente sviluppata, ha fondato la sua inclusione interna sulla

sua esclusività esterna), ha eloquentemente scritto Rogers Brubaker (1992, 21-34) a tal proposito. L'obiettivo di questo volume è quello di mostrare che l' 'Italia' e l' 'altrove' vivono in una relazione simbiotica e non solo oppositiva, e che la letteratura e il cinema sulla migrazione può permetterci di mettere in discussione il modo in cui definiamo questi termini.

3 Migrazione e spazialità in Italia: lo stato degli studi

Se Edward Said (2001, 174) ha ragione a dire che stiamo vivendo «the age of the refugees, the displaced person, mass immigration» (l'era dei rifugiati, delle persone fuori dal loro posto, dell'immigrazione di massa), non sorprende che la recente teoria culturale si sia concentrata su come le migrazioni abbiano modificato gli spazi - e viceversa su come lo spazio abbia modificato i migranti stessi - nonché sulla rappresentazione di tale rapporto dialettico al cinema e in letteratura.⁴ In particolare, tre sono stati gli approcci teorici che hanno offerto un contributo importante a quest'area di ricerca interdisciplinare: gli studi sulla migrazione, l'ecocritica, e gli studi sugli spazi di marginalizzazione, con una particolare enfasi agli spazi di esclusione creati dal razzismo.⁵

Tra i testi che hanno affrontato le complesse geografie descritte nella letteratura e nel cinema sulla migrazione in Italia è possibile includere *Migrant Writers and Urban Space in Italy: Proximities and Affect in Literature and Film* (Scrittori immigrati e spazi urbani in Italia. Prossimità e affettività nel cinema e nella letteratura) di Graziella Parati (2017). Questo saggio utilizza la teoria degli affetti per discutere come l'immigrazione nelle città di Roma e Milano è stata rappresentata. Di Roma, Parati ricostruisce in particolare gli spazi dell'Esquilino attraverso l'analisi di *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio* di Amara Lakhous (2006) e *La mia casa è dove sono* di Igiaba Scego (2010). Le aree nei pressi di Porta Venezia, Via Padova, Via Paolo Sarpi (la cosiddetta 'Chinatown'), Viale Monza, e il quartiere Mazzini di Milano sono raccontati in relazione al docu-

⁴ Tale attenzione per gli spazi delle migrazioni va ascritto in un più ampio interesse per gli elementi dello spazio nella cultura italiana moderna. Per esempio, recenti articoli si sono occupati di simulacri turistici, monumenti, statue, costruzioni ornamentali e il concetto di passeggiata (Del Negro 2004; Foot, Lumley 2004; Hom 2010; O'Connor 2012; Seger 2015; Krist 2016; Bartoloni, Ricatti 2017).

⁵ La mia attenzione si concentra su spazi e migrazione, ma numerosi recenti saggi hanno invece ripensato la letteratura italiana da una prospettiva geografica (Luzzato, Pedullà 2010-12) e in una dimensione mondiale (Giardina 2017). Va inoltre notato che le riflessioni sullo spazio e la letteratura sono costitutive degli studi letterari, anche se forse in maniera meno sistematica di quanto sia accaduto dall'inizio del nuovo millennio. Per un importante esempio di tale approccio, si veda Dionisotti 1967.

film *Giallo a Milano* di Sergio Basso (2009) e a diversi racconti di Gabriella Kuruvilla. L'analisi non riguarda semplicemente la costruzione narrativa e visuale dello spazio, ma le modalità utilizzate per attraversare gli spazi, come per esempio la pratica del camminare. Alcune sezioni di *Migrant Writers and Urban Space in Italy* si concentrano inoltre sulla rappresentazione degli strumenti che delineano e delimitano traiettorie nello spazio come le mappe. Parati prende anche in considerazione altri elementi che compongono uno spazio - come, ad esempio, i marciapiedi - o lo identificano, come la stele in onore dei cinquecento caduti durante la battaglia di Dogali che si trova poco distante dalla stazione di Roma Termini in via delle Terme di Diocleziano, ma che era stata inizialmente posta davanti al suo ingresso principale. La sua analisi ha soprattutto il merito di mostrare come la produzione dello spazio sia il risultato di un conflitto che si svolge anche sul piano dell'immaginario, e di farlo in un periodo in cui è ancora accesa la lotta per far riconoscere gli stessi diritti a tutte le persone che sono nate in Italia, indipendentemente dall'origine dei loro genitori. Anche Jennifer Burns ha sottolineato in diversi capitoli della monografia *Migrant Imaginaries: Figures in Italian Migration Literature* (Immaginari migranti: Figure della letteratura italiana sull'immigrazione) (2013) l'importanza dell'esperienza sensoriale ed affettiva per la costruzione dei luoghi in cui gli immigrati si spostano nelle sue analisi della letteratura sulla migrazione in italiano.

Home, Memory and Belonging in Italian Postcolonial Literature (Casa, memoria e appartenenza nella letteratura italiana sull'immigrazione) di Chiara Giuliani (2021) si è concentrato invece su come gli immigrati rendano intimi e domestici degli spazi che non sono generalmente considerati come tali, interrogando il ruolo che la memoria svolge in tale trasformazione. Gli spazi che Giuliani prende in considerazione sono la stazione Termini a Roma, i phone centers e gli internet caffè presenti in Italia specialmente nella prima decade degli anni Duemila, lo spazio semi-pubblico delle palazzine abitative e di alcuni spazi privati come la cucina, la camera da letto e il bagno. Altri articoli sulla letteratura italiana scritta da immigrati hanno sottolineato che proprio negli spazi domestici sono spesso ambientate storie che parlano di diritti negati (Benchouiha 2004; Pezzarossa 2010; Brioni 2014a; Burns 2020). Importanti contributi hanno riguardato anche la dimensione domestica nell'emigrazione italiana (Baldassar, Gabaccia 2010) e il ruolo che la propria abitazione occupa nella rappresentazione delle vite degli emigranti (Boccagni 2017).

Spingendo l'attenzione al di fuori della dimensione domestica, un grande impulso alla riconsiderazione degli spazi sociali è stato dato dall'ecocritica, ovvero lo studio di come la letteratura, il cinema e le arti visive hanno rappresentato e concepito l'ambiente. Mentre negli Stati Uniti questo ambito disciplinare si è diffuso dalla fine degli anni Settanta con il saggio *Literature and Ecology. An Experiment in Eco-*

criticism (Letteratura ed ecologia. Un esperimento di ecocritica) di William Rueckert (1978), in Italia si è sviluppata in tempi più recenti (Bevilacqua 1995; Armiero, Hall 2010; Salabè 2012; Armiero 2013; Seger 2015; Tarpino 2016; Iovino 2016; Verdicchio 2016; Iovino, Cesaretti, Past 2018). Ciò non significa che geografi culturali come Eugenio Turri in opere come *Antropologia del paesaggio* (1974) e *Semiologia del paesaggio italiano* (1979) non si siano occupati di spazi, luoghi e ambiente e della nostra interazione con esso da una prospettiva vicina a quella che oggi chiamiamo ecocritica. La riflessione letteraria sull'ambiente e il suo studio in epoca contemporanea - o in una fase avanzata dell'antropocene, l'epoca geologica attuale in cui le principali modifiche all'ambiente e al clima sono dovute all'azione umana - si interseca talvolta con le lotte per i diritti delle minoranze (Mirzoeff 2014).

Un altro ambito di ricerca a cui questo studio si è ispirato sono gli studi critici sul legame tra razzismo e geografia della discriminazione (Giglioli, Hawthorne, Tiberio 2017; Hawthorne 2019) e sugli spazi della diaspora africana in Italia (Merrill 2018).⁶ Per esempio Heather Merrill ha coniato la definizione di spazi 'neri' per parlare di spazi e luoghi razzializzati:

Black spaces is a concept and an argument that Black people occupy space and place in the modern Western world. They do not merely vie for a place in it. For hundreds of years, Africans and African diasporic people have inhabited and been present in the West [...] My idea of Black spaces names a foundational modern epistemology and ontology - a way of knowing and being in the world. (Merrill 2018, 172)

Gli spazi neri sono un concetto e un argomento secondo cui i neri occupano uno spazio e dei luoghi nel moderno mondo occidentale. Non si limitano a cercare un posto in esso. Per centinaia di anni, gli africani e gli uomini e le donne della diaspora africana hanno abitato e sono stati presenti in Occidente [...] La mia idea di spazi neri denomina un'epistemologia e un'ontologia moderne fondamentali: un modo di conoscere ed essere nel mondo.

Le produzioni letterarie e filmiche sulle diaspore che coinvolgono l'Italia ci portano a riflettere su come la bianchezza costruisca la nostra percezione dei luoghi (Watt 1998; Dwyer, Jones 2000), o più in generale incoraggiano un ribaltamento dello sguardo rispetto ai rapporti di potere che sono iscritti nello sguardo occidentale (Mirzoeff 2011). La bianchezza - una caratteristica che non è necessariamente

⁶ Per una riflessione sul razzismo in Italia si vedano Burgio 1999; Greene 2012b; Petrovich Njegosh, Scacchi 2012; Giuliani, Lombardi-Diop 2014; Giuliani 2015; Bordin, Bosco 2017; Giuliani 2018.

te dipendente dal colore della pelle essendo costruita culturalmente (Elias, Scotson 1965) - contribuisce a regolare e produrre gli spazi della normalità. Se il razzismo è un'epistemologia che condiziona il modo in cui sia i neri che i bianchi non solo occupano ma anche concepiscono lo spazio, è importante discutere il modo in cui il razzismo organizza ingiustamente lo spazio per decostruirne le logiche. Tra gli spazi in cui i corpi razzializzati degli immigrati sono reclusi, particolare attenzione è stata dedicata all'isola di Lampedusa, uno dei principali ingressi nell'Unione Europea dall'Africa (Cuttitta 2012; Mazzara 2018b; Proglia, Odasso 2018; Colombini 2019; Hom 2019).

Altro testo fondamentale sulla rappresentazione degli spazi di marginalizzazione in Italia è *Margini d'Italia: L'esclusione sociale dall'Unità a oggi* di David Forgacs (2015). Questo testo è suddiviso in cinque capitoli (Periferie urbane, Colonie, Sud, Manicomio, Campi nomadi), e si interroga su come alcune «formazioni discorsive» disciplinanti creino delle periferie fisiche e simboliche della nazione (2015, s.p.). Forgacs non analizza esplicitamente le migrazioni, ma riportando al centro del dibattito culturale il tema dell'esclusione sociale e interrogando la relazione tra periferie e centro, ha fornito suggestioni fondamentali per la stesura di questo testo. La segregazione spaziale di alcuni gruppi corrisponde spesso ad un'estromissione discorsiva; il margine è prodotto non solo «da particolari modi di organizzare e vedere lo spazio sociale» (Forgacs 2015, s.p.), ma anche di raccontarlo. *L'Italia, l'altrove* immagina gli spazi di marginalizzazione come spazi di resistenza, che attraverso il linguaggio filmico o letterario possono contestare una condizione di subalternità. Per dirla con Bell Hooks:

Marginality [is] much more than a site of deprivation... it is also the site of radical possibility, a space of resistance. It was this marginality that I was naming as a central location for the production of counter-hegemonic discourse that is not just found in works but in habits of being and the way one lives. As such, I was not speaking of a marginality which one wants to lose, to give up or surrender as part of moving into the center, but rather a site one stays in [...] It offers the possibility of radical perspective from which to see and create, to imagine alternatives, new worlds (Hooks 1990, 149-50).

La marginalità [è] molto più di un luogo di privazione [...] è anche il luogo di possibilità radicali, uno spazio di resistenza. È stata questa marginalità a nominare un luogo centrale per la produzione di discorsi contro-egemonici che non si trova solo nelle opere, ma nelle abitudini e nel modo in cui si vive. In quanto tale, non stavo parlando di una marginalità che si vuole perdere, rinunciare o eliminare per muoversi verso il centro, ma piuttosto un luogo in cui si rimane... Offre a uno la possibilità di una prospettiva radicale da cui vedere e creare, per immaginare alternative, nuovi mondi.

Questo passaggio sottolinea come le relazioni tra centro e margini sono tutt'altro che definite e incontestabili, e che questi due termini vivono in un rapporto dialettico. Tale relazione, condizionata da un'iniqua distribuzione di potere, è al centro di *L'Italia, l'altrove*.

4 Gli obiettivi e la struttura di questo saggio

Cercando di contribuire al dibattito delineato in precedenza, l'analisi di *L'Italia, l'altrove* mostra che esistono tattiche discorsive capaci di trasformare i luoghi in cui si esercita l'ordine del discorso dominante e di sovvertire le pratiche di marginalizzazione sociale, creando spazi di inclusione per soggetti che sono stati descritti come «atopos» (senza luogo) o «displaced» (fuori luogo) (Bourdieu, Sapiro, McHale 1991), «space invaders» (invasori di uno spazio) (Puwar 2004), o «strangers within» (stranieri interni ad) un contesto nazionale (Ahmed 2000), interrogando la nozione stessa di «persona» e i diritti che ad essa vengono attribuiti (Dal Lago 1999). In altre parole, questo testo esplora film e opere letterarie che si interrogano sulla relazione tra migrazione ed ineguaglianza, un tema che ha animato alcune delle ricerche più interessanti nell'ambito della sociologia dello spazio (Urry 2007).

L'Italia, l'altrove si concentra su come la letteratura e il cinema sulle migrazioni da, verso, e all'interno dell'Italia hanno rappresentato gli spazi. Infatti, come ha affermato John Dickie (1996, 19-33), «diasporic subjects in contemporary Italy [...] challenge [...] the link between territory and identity, which is pivotal to the idea of national identity» (i soggetti diasporici nell'Italia contemporanea sfidano anche il legame tra territorio e identità, che è fondamentale per l'idea di identità nazionale). Coloro che emigrano o si spostano portano con sé anche idee, pratiche e modi di vivere che possono essere diverse rispetto a quelli dei luoghi in cui arrivano, e contribuiscono quindi a modificarli. Inoltre, queste persone sono in contatto a distanza con altri soggetti che appartengono alla stessa comunità linguistica o etnica, travalicando le frontiere nazionali. In particolare, il mio obiettivo è di analizzare il ruolo giocato dalle migrazioni nella risignificazione degli spazi nazionali.

In altre parole, questo libro guarda all'Italia da una dimensione policentrica, disomogenea e globale, che pone al suo centro non la fisicità del luogo, ma una prospettiva di mobilità (Ben-Ghiat, Hom 2019; Burns, Keen 2020). L'Italia è un caso di studi interessante per diverse ragioni. In primo luogo, questo paese occupava un luogo centrale nel Mediterraneo (Burns, Keen 2020, 141; Fogu 2020), ma in epoca moderna è spesso visto come un luogo periferico e marginale rispetto al resto dell'Europa proprio per via della sua vicinanza all'Africa (Dainotto 2007; Luzzi 2008). Inoltre, l'Italia è sia un paese europeo la cui

storia coloniale può essere ascritta all'interno della spartizione dell'Africa (Lombardi-Diop, Romeo 2012; Fiore 2017), sia un paese segnato da quella che Anne McClintock (1992, 89) ha chiamato la «colonizzazione culturale» statunitense nel secondo dopoguerra. L'Italia è infine è un luogo in cui è presente una profonda disuguaglianza economica tra Nord e Sud (Gramsci 1966; Schneider 1998; Dickie 1999; Lumley, Morris 1999; Moe 2002; Wong 2006; Brunetti, Derobertis 2009; Teti 2011; Forgacs 2015), ma anche da una importante dimensione di mobilità interna e di migrazioni dal sud verso il nord (Arrù, Ramella 2003; Gallo 2012). Le migrazioni interne sono solo uno dei tanti movimenti di persone che hanno caratterizzato questo paese (Bevilacqua, De Clementi, Franzina 2001-02; Gabaccia 2003; Choate 2008; Fiore 2017), e che in questo testo occupano una dimensione centrale.

In questo libro, dunque, il termine migrazione identifica tipi di mobilità molto diversi tra di loro. Così facendo, non voglio affatto negare la specificità delle esperienze personali e collettive raccontate in questo volume, ma suggerire che un'analisi comparata di queste esperienze può forse permettere di identificare meglio somiglianze e importanti differenze tra movimenti di persone così variegati. In altre parole, spero che questo testo possa sollevare domande sul significato del termine stesso 'migrazione'. Chi emigra? Da dove emigra? Quando emigra? Quali sono gli effetti di una migrazione su chi emigra, sul paese di destinazione e di origine? Quali sono gli effetti di una migrazione nel tempo?

Questo saggio è diviso in tre sezioni - «Luoghi», «Spazi», «Attraversamenti» - che sono strettamente collegate. *L'Italia, l'altrove* prende in considerazione principalmente opere letterarie e film che rappresentano un contesto storico-sociale verosimile; eppure i testi qui considerati sono molto diversi tra loro come stile, genere, tematiche e ispirazione ideologica. Va notato inoltre che talvolta l'analisi si riferisce a fonti giornalistiche e dipinti. Il mio interesse non è esclusivamente quello di scrivere di letteratura o di cinema, quanto quello di mostrare come gli spazi siano costruiti non sono architettonicamente ma anche culturalmente e socialmente.

La prima parte del libro - «Luoghi» - si concentra su una parte dello spazio idealmente o materialmente circoscritta. La definizione di 'luogo' e 'spazio' di Thomas Gieryn può essere utile a tracciare una distinzione iniziale - che verrà problematizzata poi nel resto di questo testo - tra questi due termini e a chiarirne l'uso in questo saggio. Secondo Gieryn (2000, 464-5), il luogo ha tre caratteristiche fondamentali: una localizzazione geografica, una forma materiale e un investimento umano in termini di significato. Un luogo può essere un paese, una città, un edificio o una stanza: potremmo immaginarlo come un punto nello spazio che è rintracciabile attraverso l'uso di un navigatore satellitare. Secondo Gieryn, lo spazio invece non ha una localizzazione geografica definita o una forma materiale.

In particolare, la sezione si concentra sulla rappresentazione dei ponti in opere che parlano della presenza di immigrati italiani negli Stati Uniti, e della stazione Termini a Roma: uno dei ritrovi più significativi per gli immigrati e per i migranti dal sud Italia. Entrambi questi luoghi sono situati in uno spazio di frontiera fisica o simbolica all'interno di un contesto urbano. Il luogo è qui inteso nell'accezione datane da Tim Cresswell (2004, 7) come «a meaningful location» (una ubicazione significativa), un elemento particolare dello spazio che ci permette di comprendere il mondo in cui è ubicato (2004, 11).⁷ I luoghi hanno una funzione riconosciuta, ma assumono delle connotazioni diverse a seconda di come vengono praticati, vissuti ed esperiti. L'obiettivo di questa sezione è quello di mostrare che la percezione dello stesso luogo cambia nel corso del tempo o a seconda di chi li osserva.

Il primo capitolo si concentra sulla rappresentazione dei ponti nelle opere letterarie, nei film e nei dipinti che hanno raccontato l'esperienza degli italiani americani e dei loro discendenti. In particolare, la città di New York, e il ponte di Brooklyn sono luoghi spesso al centro delle opere analizzate. Il ponte è rappresentato sia come il simbolo dell'incontro tra le culture e della mobilità sociale, sia come il suo opposto. I ponti sono costituiti da un insieme non omogeneo di elementi e possiedono caratteristiche estremamente diversificate nel corso del tempo nella loro narrazione. L'analisi di questo capitolo mostra che «places do not have single, unique 'identities'; they are full of internal conflicts» (i luoghi non hanno 'identità' singole e uniche; sono pieni di conflitti interni) (Massey 1994, 155), e che non possono essere concepiti come distinti rispetto alla società globale in cui viviamo e ai «porous networks of social relations» (rete porosa di relazioni sociali) che la contraddistingue (121). In particolare, un approccio cronologico alla rappresentazione degli italiani americani mostra come questo gruppo sia progressivamente passato ad occupare una posizione dominante nella società statunitense dopo essere stato a lungo marginalizzato.

Il secondo capitolo esplora la relazione tra modernità, movimento e identità nazionale presenti nella rappresentazione della stazione Termini a Roma. Ho scelto di concentrare la mia ricerca su questo luogo perché è senz'altro uno dei simboli delle migrazioni di ieri di oggi, nonché la stazione più rappresentata nelle opere sulle migrazioni scritte in italiano. Questo capitolo descrive la stazione Termini come un palinsesto temporale - o, per usare un termine introdotto da Michel Foucault che verrà discusso nel dettaglio in questo capitolo, una 'eterotopia' -, in cui la presenza di immigrati si inscri-

⁷ Per una ulteriore discussione riguardo all'idea di spazio e luogo, si veda Giesecking, Mangold 2014; Johnson, Schein, Winders 2016; Mehta, Palazzo 2020.

ve in una più ampia storia di incontro tra diverse culture e classi sociali. Per usare le parole di Massey riguardo al rapporto tra spazio e scontro sociale, l'analisi della storia di Termini mostra «a conflict over what its past has been (the nature of its 'heritage'), conflict over what should be its present development, conflict over what could be its future» (un conflitto su ciò che è stato il suo passato [la natura del suo 'patrimonio'], un conflitto su quello che dovrebbe essere il suo sviluppo attuale, un conflitto su quello che potrebbe essere il suo futuro) (Massey 1994, 8). Alla luce dell'analisi di diversi testi e film, il capitolo sostiene che chi ha il privilegio di utilizzare una stazione per transitare ha una diversa esperienza di esso rispetto a chi lo vede come un luogo di incontro e di relazione o come un possibile spazio abitativo. Lunghi dall'essere un 'non-luogo', una contingenza spaziale non sembrerebbe adatta a costruire una relazione tra diverse persone - secondo la definizione di questo concetto datane da Marc Augé-, la letteratura e il cinema sulla migrazione rappresentano spesso Termini come un centro affettivo e sociale.

La seconda parte del libro è intitolata «Spazi» e si concentra sulla rappresentazione dell'«America» e dell'«Italia». I capitoli dedicati a ciascuno di questi argomenti esplorano due diverse modalità di interpretare il mondo trans-nazionale e globalizzato in cui viviamo. Questa sezione analizza la rappresentazione di spazi nazionali, concettuali e immaginari, presentati in una dimensione immateriale. L'analisi si concentra sulla tensione tra quello spazio culturale sterminato e poroso che è associato ai termini Italia e America, e le limitazioni che a tale spazio i nazionalismi vogliono imporre.

Lo spazio preso in considerazione nel terzo capitolo è l'America rappresentata nei film che compongono la 'Trilogia dell'America' di Gianfranco Pannone: *Piccola America* (1991), *Lettere dall'America* (1995) e *L'America a Roma* (1998). In questi film, l'America è uno spazio desiderato che si può trovare emigrando all'interno dell'Italia, immaginare al di là dall'oceano grazie alle lettere degli emigranti, o ricreare al cinema adattando immaginari western ispirati ai film hollywoodiani in Italia. Il racconto della costruzione dell'America in Italia mette in luce le aspirazioni e i bisogni degli italiani e mostra come questi si siano modificati nel tempo. L'analisi sottolinea la presenza di una forte vena nostalgica in questi documentari alla luce di alcuni studi sul rapporto tra nostalgia e narrazione della storia (Davis 1979; Boym 2001; Cook 2004). Nella 'Trilogia dell'America', la nostalgia è presentata come uno strumento per ripensare la storia 'italiana' in una dimensione trans-nazionale e per rimodellare il presente e il futuro, in un'era in cui l'Italia è diventata meta di immigrazione (Colucci 2018).

Il quarto capitolo - «Italia» - analizza il modo in cui Juhmpa Lahiri ha rappresentato questo paese nel suo testo *In altre parole*. Il resoconto della permanenza a Roma di Lahiri si materializza come espe-

rienza letteraria e linguistica, di fatto estrinseca al contesto sociale. Pur discutendo il suo spaesamento linguistico, l'italiano è presentato esclusivamente come una lingua che esprime un'affascinante tradizione letteraria e, pertanto, una lingua del desiderio, estromessa dai rapporti di potere che regolano i rapporti coloniali tra le altre lingue parlate dall'autrice. Lahiri sembra definire una geografia della giustizia e dell'ingiustizia che è trans-nazionale, ma mantenendosi su una dimensione incorporea e astratta, vale a dire una prospettiva opposta a quella che Emma Bond (2018) sembra riconoscere come centrale in numerosi testi scritti da autori e autrici immigrati in Italia. L'esperienza dell'Italia presentata da Lahiri può essere quindi vista, pur con le dovute differenze, all'interno di una tradizione che ha visto questo paese in relazione al suo patrimonio culturale.

La terza parte del libro è intitolata «Attraversamenti». Include due capitoli - «Camminare» e «Guidare» - che esplorano due diverse modalità di praticare uno spazio e di costruirlo attraverso il movimento, come due attività che danno un significato a luoghi e spazi (de Certeau 2001, 176). La pratica sovverte e trasforma il modo in cui luoghi e spazi sono concepiti, dandogli un diverso significato. Praticare lo spazio permette di comprendere quei sistemi egemonici di conoscenza che vorrebbero irreggimentarlo. Secondo Michel de Certeau, le pratiche spaziali sono plurali: movimenti improvvisati, tattiche di appropriazione performativa, e l'immaginazione e la creatività di ciascun individuo modificano un luogo originariamente concepito per avere solo una natura specifica e omogenea. In particolare, de Certeau vede il camminare come una pratica discorsiva che è in grado di ripensare lo spazio.

I testi presi in considerazione nel quinto capitolo - *Su due piedi* di Giuliano Santoro (2012) e *Il sentiero luminoso* di Wu Ming 2 (2016) - prendono spunto da de Certeau e sono il risultato di un lavoro che ha cercato di unire la conoscenza diretta del luogo attraverso il camminare a quella che se ne può ricavare dallo studio. Osservare uno spazio mentre si cammina e rendere il cammino un metodo conoscitivo, può essere un modo per unire una prospettiva teorica con quella della strada. Questa prospettiva permette di interrogarsi sulla creazione dei confini e su come essi regolino diverse esperienze di mobilità. *Il sentiero luminoso* è il secondo capitolo di una quadrilogia di testi che comprende *Il sentiero degli dei* (2010) e altri due libri di prossima pubblicazione. Ciascun testo racconta del percorso dell'autore a piedi lungo una tratta della linea di un treno ad alta velocità, rispettivamente tra Firenze e Bologna, Bologna e Milano, Milano e Torino, e da questa città al confine con la Francia. L'obiettivo di questi testi è quello di mostrare l'impatto di questa infrastruttura altamente contestata sin dagli anni Novanta sul territorio. Ispirato a *Il sentiero degli dei*, Santoro si avventura dalla periferia di Roma verso un luogo periferico culturalmente e geograficamente in Italia: la Cala-

bria. Come il testo di Wu Ming 2, quello di Santoro è un testo ibrido, che vuole essere allo stesso tempo saggio, racconto e possibilmente guida turistica. Ciò che *Su due piedi* propone vuole essere un modo diverso di guardare al sud, e alle storie che legano migrazioni interne, emigrazione ed immigrazione. Wu Ming 2 e Santoro descrivono il camminare come una pratica decoloniale ed ecocritica, che permette una conoscenza più approfondita del territorio e del suo sfruttamento.

Nel capitolo «Guidare» si analizza il film *Talien* (2018) di Elia Moutamid, un road movie i cui protagonisti identificano il loro essere a casa in molti luoghi, mostrando un'identità multipla che può essere sintetizzata con le parole di Stuart Hall (1995, 207):

From the diaspora perspective, identity has many imagined 'homes' (and therefore no one single homeland); it has many different ways of 'being at home' - since it conceives of individuals as capable of drawing in different maps of meaning and locating them in different geographies at one and the same time - but it is not tied to one, particular place.

Dal punto di vista della diaspora, l'identità ha molti 'luoghi familiari' immaginati (e quindi nessuna singola patria); ha molti modi diversi di 'sentirsi a casa', dal momento che concepisce gli individui come capaci di disegnare diverse mappe di significato e di localizzarle in diverse aree geografiche allo stesso tempo, ma non è legata a un unico luogo particolare.

Guidare è un'esperienza comune nella modernità, solitamente associata ai concetti di libertà e indipendenza. *Talien* identifica il guidare come una pratica sociale e culturale capace di mettere a nudo le contraddizioni della società italiana e le sue frontiere. Questo atto è riconfigurato nel film di Moutamid come una critica culturale al concetto di monolinguisimo e di appartenenza nazionale.

Andando oltre l'analisi della letteratura e del cinema sulla rappresentazione degli spazi della migrazione, l'appendice si concentra sui monumenti e le tracce urbane che celebrano il colonialismo, vale a dire un evento che ha portato numerosi italiani a spostarsi in Africa. In particolare, mi concentrerò su una piazza di Brescia inaugurata nel 1932, Piazza Vittoria, come caso di studi per presentare diverse esperienze che hanno mostrato un'insofferenza per ciò che questa piazza rappresenta e hanno ripensato i suoi spazi in modo più inclusivo. Tali pratiche includono la rimozione delle statue, la guerriglia onomastica e l'attivismo digitale, la pratica filmica, la risignificazione artistica, le manifestazioni di piazza. L'appendice sostiene che la rivisitazione dei simboli storici facilita la comprensione del passato nel presente, senza la quale esso sarebbe cancellato, dimenticato o privo di significato.

5 Luoghi, spazi, intersezioni

La divisione dei capitoli ha una natura pratica e non vuole negare né che i luoghi abbiano anche una dimensione astratta e simbolica, né che gli spazi immaginari siano legati ad alcuni aspetti concreti. È infatti difficile tracciare una netta distinzione tra le definizioni di luoghi e spazi (Knowles 2014, 4). Come ha sostenuto Doreen Massey (1994, 154), i luoghi non sono fissi: «what gives a place its specificity is not some long internalized history but the fact that it is constructed out of a particular constellation of social relations, meeting and weaving together at a particular locus» (ciò che dà a un luogo la sua specificità non è una lunga storia interiorizzata, ma il fatto che è costruito da una particolare costellazione di relazioni sociali, che si incontrano e si intrecciano in un particolare luogo). Lungi dall'essere predeterminati, i luoghi sono intrinsecamente soggettivi perché vengono «shaped by experience and memories of meanings of those experiences» (plasmati dalle esperienze e dai ricordi dei significati di quelle esperienze) (1994, 154).

Come discuterò nella seconda sezione di questa monografia, sugli spazi possono essere proiettate delle qualità concrete, e conseguentemente essi possono essere associati ad un senso di appartenenza. A tal proposito, Edward Soja (1989, 79-80) ha affermato che è possibile delimitare gli spazi, benché essi siano concetti astratti. Gli spazi, in altre parole, esistono come il risultato di una trasformazione e di un'esperienza concreta e materiale, e non sono solamente il territorio immateriale entro cui sono situati diversi luoghi. Sulla stessa linea di pensiero si colloca anche de Certeau che ne *L'invenzione del quotidiano* (2001, 176) definisce luoghi e spazi in questi termini: «È spazio l'effetto prodotto dalle operazioni che l'orientano, lo circoscrivono, lo temporalizzano e lo fanno funzionare come unità polivalente di programmi conflittuali o di prossimità contrattuali. [...] In breve, lo spazio è un luogo praticato». Si pensa che gli spazi abbiano delle qualità immutabili, ma tali qualità immaginarie derivano dal fatto che certi luoghi sono utilizzati frequentemente in modi specifici che ne determinano anche la loro costruzione astratta. Secondo de Certeau, i luoghi possono quindi essere trasformati in spazi dalle persone che li praticano, per esempio camminandovi. Luoghi e spazi vivono quindi in una relazione dialettica.

Esistono pertanto numerosi elementi che si ritrovano in diversi capitoli. Tali sovrapposizioni mettono in rilievo come le tre dimensioni costitutive di questo saggio siano in realtà in stretto legame tra di loro. Del resto, come nota Henri Lefebvre (1974), lo spazio non è naturalmente dato, ma è un processo dinamico e va concepito come multiplo, costantemente ridefinito dalla sua relazione con l'ambiente e con la contingenza storica. Lo spazio sociale è un *prodotto* di forze sociali, politiche ed economiche, ed è il risultato di

come viene vissuto, concepito e percepito. Al tempo stesso lo spazio è *produttivo*, nel senso che può generare cambiamenti, e costruire esperienze.

Per esempio, gli attraversamenti descritti in questo testo non si possono incontrare esclusivamente nella terza parte del volume. Inoltre, essi non sono solo spaziali, ma anche temporali. Come Timothy Cresswell (2006, 4) ha affermato:

Movement is made up of time and space. It is the spatialization of time and temporalization of space. Any consideration of movement (and mobility) that does not take time *and* space into account is missing an important facet. Time and space [...] are the fundamental axes around which life revolves - the most basic forms of classification.

Il movimento è fatto di tempo e spazio. È la spazializzazione del tempo e la temporalizzazione dello spazio. Qualsiasi considerazione relativa al movimento (e alla mobilità) che non tiene conto del tempo e dello spazio manca di un aspetto importante. Il tempo e lo spazio [...] sono gli assi fondamentali attorno ai quali ruota la vita, le forme più elementari di classificazione.

In *L'Italia, l'altrove*, la presenza di immigrati eritrei e somali in una piazza dedicata ai cinquecento caduti della battaglia di Dogali (1887) e combattuta dall'Italia per conquistare colonie nel Corno d'Africa crea un corto circuito spaziale e temporale, che nel primo capitolo è investigato in relazione al concetto di eterotopia descritto da Michel Foucault. Come Charles Burdett (2020, 249-66) ha notato, la dimensione trans-nazionale dell'«Italia» non può prescindere dal passato coloniale italiano e dal modo in cui tale passato continua ad avere effetti sul presente. Anche l'analisi contenuta nel secondo capitolo si concentra sugli spazi seguendo una prospettiva cronologica: i ponti che collegano diverse parti della città di New York ci raccontano una dimensione di classe e di razza che si è andata modificando nel corso del tempo. La pratica del camminare riporta alla memoria anche le storie di quanti non hanno potuto solcare quelle strade con l'ausilio di un'automobile. La descrizione del viaggio in Italia di un'acclamata scrittrice statunitense come Lahiri può essere letta accanto e in contrapposizione con illustri predecessori letterari che hanno scelto l'Italia come meta dei loro viaggi. Similmente è possibile pensare alle città come palinsesti spaziali in cui le tracce del passato rivivono in un presente segnato dai processi di gentrificazione, securitizzazione, crescenti disuguaglianze, instabilità dei mercati e migrazioni (Huysen 2003, 7). L'analisi dei luoghi e degli spazi è inscindibile dalla considerazione della dimensione storica attraverso cui essi si sono venuti a formare.

Queste riflessioni sui luoghi, sugli spazi e sul contesto da cui la mia ricerca è emersa, mi hanno portato inevitabilmente a posizionarmi rispetto alla materia che vado ad analizzare. Come ha notato Roberto Derobertis, tale attività non ha un intento autobiografico, ma piuttosto quello di situare la propria ricerca:⁸

quando parliamo di postcoloniale, da dove parliamo 'noi', che con il postcoloniale in Italia ci stiamo confrontando? [...] Questo 'partire da me' è per sottolineare la necessità di interrogarci, prima ancora che approntare risposte, sui 'luoghi' dai quali facciamo il postcoloniale (italiano), tenendo sempre nel quadro storie, lingue, mappe, territori, posizionamenti di genere, razza e classe. (2014)

Sono nato in Italia e ho vissuto per un periodo esteso di tempo in diverse città in Italia (Brescia, Roma, Bologna e Trento) e in altri paesi (Leicester e Coventry nel Regno Unito, e Kassel in Germania). Negli ultimi sette anni mi sono stabilito a Long Island, negli Stati Uniti, ma ho passato quasi tre anni in Italia, vivendo a Roma e a Brescia. Non guardo dunque agli spazi dell'Italia da una prospettiva interna, né di stasi. Ho studiato le migrazioni che hanno interessato l'Italia dalla mia prospettiva di soggetto che gode del privilegio della mobilità per ragioni professionali, ma che spesso si è trovato di fronte alle incongruenze burocratiche e culturali che accadono alle persone che non vivono nel loro paese di origine. Questa condizione mi ha fatto acquisire familiarità con una serie di spaesamenti difficili da definire e spesso intangibili per natura che sono associati allo spostamento. A tal proposito, Ceserani (2002, 358) ha sottolineato la complessità che spesso caratterizza esperienze di mobilità: «Il passaggio da una a un'altra percezione della realtà, la sottrazione di questa agli abituali parametri conoscitivi e la sua rilettura in una chiave inedita, straniante, che ne mette a nudo l'effettiva fisionomia normalmente occultata dalla patina dell'abitudine». Questo saggio è quindi il risultato sia delle letture che ho fatto sia della mia esperienza personale di mobilità e migrazione, seppur limitata ad un ambito geografico eminentemente occidentale e caratterizzata da una condizione di privilegio rispetto a quella di alcuni dei protagonisti delle opere che ho preso in considerazione. Localizzare la posizione da cui scrivo vuole anche definire il mio sguardo come parziale, senza pretesa di essere esaustivo. E vuole anche dire interrogarsi su chi è stato immaginato come il fruitore ideale dei luoghi e degli spazi che prenderò in analisi. Se tali fruitori ideali sono coloro che occupano una maggiore posizione di potere - ma-

⁸ Per ulteriori riflessioni riguardo al posizionamento come pratica necessaria per affrontare lo studio dell'Italia postcoloniale, si veda anche Brioni, Fazel 2020.

schi, bianchi, adulti, abili, eterosessuali, benestanti –, come si relazionano a questi spazi coloro che ne sono esclusi o che non godono degli stessi privilegi? Come è possibile immaginare gli spazi come più inclusivi? Con l'approssimazione che offrono i casi di studio presi in esame, questo testo cercherà di suggerire alcune riflessioni riguardo a queste importanti questioni.

Luoghi

1 I ponti

Sommario 1.1 Il ponte come simbolo. – 1.2 Tra integrazione e discriminazione. – 1.3 Classe e appartenenza: una lettura contrappuntistica di *Saturday Night Fever* (1977) di John Badham e *Summer of Sam* (1999) di Spike Lee. – 1.4 Verso la classe media: il ponte come simbolo astratto. – 1.5 Oltre il 'ponte'.

1.1 Il ponte come simbolo

Il ponte è una struttura che consente l'attraversamento di un luogo. Mettendo per un attimo da parte una definizione 'strumentale' di quest'opera architettonica, il ponte può anche essere visto come un luogo stesso, anzi come uno dei luoghi narrativi più affascinanti e complessi nella storia del cinema e della letteratura, visti i diversi significati simbolici e metaforici a cui è stato associato (Harrison 2021). Infatti, spesso il ponte viene utilizzato come simbolo per narrare l'incontro interculturale, vale a dire un'interazione umana con un grande livello di complessità. Per esempio, Erminia Dell'Oro (2004) utilizza la metafora del ponte per parlare dell'opera di scrittori immigrati in Italia. L'idea alla base di tale simbologia è che le culture nazionali sono universi separati e non comunicanti, e che il compito di fare da tramite tra di esse spetta a coloro che ne stanno in mezzo o travalicano le frontiere, come i migranti. Tuttavia, Aurelie Hetzel (2007, 197) nota a ragione che la facilità con cui i ponti permettono di attraversare un ostacolo è pari alla loro fragilità, dato che pos-

sono essere distrutti con relativa semplicità: «the difficulties regarding the building and the crossing of bridges stand in sharp contrast with the easy way bridges are referred to in languages» (le difficoltà relative alla costruzione e all'attraversamento di ponti sono in netto contrasto con la frequenza con cui ci si riferisce ai ponti in diverse lingue). Come scrive Mona Baker (2005) utilizzando la metafora del ponte per parlare di traduzione, i ponti permettono di comunicare, ma possono essere usati anche dai nemici.

L'obiettivo di questo capitolo è analizzare la presenza di questo elemento spaziale ricorrente nei film, nei romanzi e nei dipinti che hanno rappresentato gli emigranti italiani negli Stati Uniti o che sono stati realizzati da artisti statunitensi di origini italiane per parlare della propria identità personale o storia familiare. Seguendo un approccio cronologico, l'analisi della rappresentazione degli italiani americani in relazione allo spazio mostra bene come «the bridge can be actual or abstract; it can be a *voyage* between two words, a sentimental *link* between two communities, a *passage* between life and death» (il ponte può essere reale o astratto; può essere un viaggio tra due parole, un legame sentimentale tra due comunità, un passaggio tra vita e morte) (Badescu 2007, 1). Il mio scopo è mostrare che il ponte non è visto solo come elemento di congiunzione, ma anche di contrasto e separazione tra la cultura italiana e quella americana in termini di classe, sistema di valori (e in particolare riguardo all'idea di giustizia) e costruzione dell'identità razziale. Basandomi sulla descrizione di ibridismo culturale presentata da Homi Bhabha (2001), le conclusioni cui perverrò contestano l'idea che la metafora del ponte possa essere utile a comprendere la posizione degli immigrati, visto che nessuna cultura è conclusa in sé stessa ed è piuttosto in costante e mutua interazione con diversi contesti linguistici, religiosi, sociali e storici.

1.2 Tra integrazione e discriminazione

Tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo, nell'era della grande migrazione, il ponte di Brooklyn era un simbolo più rappresentativo della Statua della Libertà per identificare le speranze degli immigrati, essendo quest'ultima - la rappresentazione di una vergine illibata - utilizzata come simbolo dell'aggressione (anche in termini sessuali) che i nuovi arrivati rappresentavano per gli Stati Uniti agli occhi dei suprematisti bianchi (Ferraro 2005, 64).¹ Oltre ad essere spesso visto

¹ Come ho notato altrove (Brioni 2013), il finale del film *Zombi 2* di Lucio Fulci attinge a questo immaginario e rappresenta l'invasione di soggetti 'altri' a New York attraverso il ponte di Brooklyn, facendo leva proprio sulla minaccia che essi rappresentano. L'immagine del ponte come centrale nell'esperienza della migrazione è ancora pre-

come una metafora dell'incontro tra le culture, il ponte era infatti uno dei principali luoghi d'incontro per gli immigrati (Ferraro 2005, 39).

Per questa ragione, è pertinente dare una lettura in chiave etnica della fascinazione di Joseph Stella - artista nato a Muro Lucano nel 1877 ed emigrato a New York nel 1896 - per «one of the most iconic landmarks of New York and the United States as a whole» (uno dei punti di riferimento più iconici di New York e degli Stati Uniti nel loro insieme) (Nadell 2010, 109). Stella rappresentò il ponte in almeno tre opere: *Brooklyn Bridge* (1920), *The Bridge (Brooklyn Bridge)* (1922) - l'ultimo pannello dell'opera *New York Interpreted (The Voice of the City)* (New York interpretata [la voce della città]) - e *American Landscape* (Paesaggio Americano) (1929). Pur avendolo descritto nel saggio «Brooklyn Bridge (A Page of My Life)» (1928) come «The luminous dawn of the new era» (l'alba luminosa di una nuova era) (Stella in Haw 2005, 79), Stella rappresenta il ponte di Brooklyn in questi quadri come un'infrastruttura inaccessibile. Secondo Richard Haw, la vivacità di *Brooklyn Bridge* (1919-20) [fig. 1.1]

verges on chaos and lawlessness. [...] His appropriation of futurism's 'lines of force' suggest pain, not strength. Modeled on the bridge's cables, these lines are tapered to acute angles and resemble sharpened implements of torture: needles, skewers, and knives. (Haw 2005, 75)

si spinge al limite del caos e dell'illegalità. [...] La sua appropriazione delle 'linee di forza' del futurismo suggerisce dolore, non forza. Modellato sui cavi del ponte, queste linee formano angoli acuti e assomigliano a strumenti affilati di tortura: aghi, punteruoli e coltelli.

Similmente, la più importante curatrice dell'opera di Stella, Barbara Haskell, lo descrive come «una metafora della moderna sofferenza nel mondo moderno» (in Ferraro 2005, 41). Se Thomas Ferraro (2005, 44) ha ragione a lodare Stella per aver saputo catturare «the cathedral-esque aspect of the city herself[,] recast[ing] classic Christian icons into modern form and recompos[ing] contemporary cityscapes into sacred tableaux» (la somiglianza della città ad una cattedrale ha rielaborato le classiche icone cristiane in forma moderna e ha ricomposto i paesaggi urbani contemporanei in tableaux sacri), il ponte di

sente nell'immaginario statunitense, anche se il ponte Brooklyn non occupa più il ruolo che aveva all'inizio del secolo. Per esempio, nella serie televisiva *The Bridge* (Il ponte) (2013-14), un giudice contrario all'immigrazione viene trovato morto sul ponte che connette El Paso in Texas con Juarez in Messico. Questa serie, sviluppata da Meredith Stiehm e Elwood Reid, è ambientata alla frontiera con il Messico, da cui arriva oggi uno dei più importanti flussi di immigrati negli Stati Uniti.



Figura 1.1 Joseph Stella, *Brooklyn Bridge* (1919-20). Olio su tela, 215,3 × 194,6 cm. Public domain, via Wikimedia Commons

Brooklyn rappresentato in queste opere potrebbe essere visto non solo come un dipinto capace di cogliere «the spiritual dimensions of urban industrial experience inhered in its visual materiality» (le dimensioni spirituali dell'esperienza industriale urbana ereditate dalla sua materialità visiva) (Ferraro 2005, 44), ma anche di assurgere ad una delle funzioni principali delle cattedrali: quella di ricordare e pregare per i defunti, in questo caso le numerose vite spese per la sua costruzione. Secondo questa lettura, le tonalità scure nel dipinto sarebbero state utilizzate per mostrare la continua minaccia di morte a cui i lavoratori sarebbero sottoposti, nonché per dipingere il ponte come un simbolo del passaggio tra la vita e la morte.

Un'altra lettura di queste opere - proposta in questo caso da Ernest Goldstein e Robert J. Saunders - suggerisce che Stella avesse

voluto rappresentare sentimenti che egli stesso poteva aver percepito nei confronti della società statunitense e condivideva con molti immigrati dal sud dell'Europa, seppur appartenendo ad una classe più privilegiata:

It took Stella twenty years from the first time he saw a bridge to paint it. During this time, he completed two educations: one as an artist, the other as an immigrant in New York City. From one he learned how to paint. From the other he learned what to see in the land of opportunity. He needed both educations to paint his bridge. (Goldstein, Saunders 1984, 19)

Stella ha impiegato venti anni dalla prima volta che ha visto un ponte per dipingerlo. Durante questo periodo, ha completato due studi: uno come artista, l'altro come immigrato a New York City. Da uno ha imparato a dipingere. Dall'altro ha imparato cosa vedere nella terra delle opportunità. Aveva bisogno di entrambe le educazioni per dipingere il suo ponte.

Da un lato, il ponte può essere visto come un simbolo dell'ibridazione culturale, visto che

Integral to the bridge was its hybridity - of material and use, form and function - the coordination of masonry and steel. Sculptured Gothic arches and wire cross-hatching, thundering steel trolley tracks with grated roadway and the thump-thump of leather and rubber soles echoing off planking from the wooden walkway suspended above. (Ferraro 2005, 37)

Integrale al ponte era la sua ibridità - di materiale e uso, forma e funzione - il coordinamento di muratura e acciaio. Archi gotici scolpiti e filari di tratteggio incrociati, fragorosi binari in acciaio con strade con protezioni in rete e il tonfo di suole in cuoio e gomma che echeggiano sul tavolato dalla passerella in legno sospesa sopra.

Dall'altro, Goldstein e Saunders hanno analizzato *American Landscape* affermando che l'America ivi rappresentata «is no longer an open door, it is a closed gate» (non è più una porta aperta ma un cancello chiuso) e «an immense prison where the ambitions of Europe sicken and languish» (un'immensa prigione in cui le ambizioni dell'Europa sono malate e languiscono) (1984, 36-8). In altre parole, in quest'ultima opera di Stella il ponte non sembra parlare più di un incontro tra le culture, ma di una separazione (fisica e metaforica) tra Brooklyn e Manhattan. Per Saunders e Goldstein le ragioni di tale rappresentazione vanno ricercate nella storia di emigrazione della famiglia di Stella:

although Stella glorified New York City in his painting, he was never at home here. As an immigrant, he felt an outsider. This bridge is a barrier to the city. He was outside looking in. Yet, when he was inside, the walls of the city seemed like a prison. (1984, 38)

sebbene Stella abbia glorificato New York City nella sua pittura, non è mai stato a casa qui. Come immigrato, si sentiva un estraneo. Questo ponte è una barriera per la città. Stava guardando fuori. Eppure, quando era dentro, le mura della città sembravano una prigione.

Se sono concorde con Sauders e Goldstein nell'affermare che *American Landscape* presenta un ponte inaccessibile, non condivido con loro l'idea che l'inaccessibilità del ponte nell'opera di Stella sia il risultato di un percorso cronologico di graduale disillusione rispetto al sogno americano. Infatti, è possibile affermare che *Brooklyn Bridge* (1919-20) non sia un ponte accessibile, ma possa piuttosto essere visto come una rappresentazione convincente della difficoltà di molti immigrati italiani di sentirsi a casa negli Stati Uniti. Mi sembra piuttosto che Stella catturi la natura ambigua del ponte - inteso come passaggio ma anche come barriera - in tutta la sua carriera. Pur essendo inaccessibile, *Brooklyn Bridge* sembra comunque celebrare la grandezza architettonica e la modernità di New York. Quando il ponte è accessibile, come in *Bridge* (1936), questo elemento architettonico emerge dall'oscurità e la sua rappresentazione è coperta da un velo di inquietudine. *American Landscape* sembra accentuare una tensione tra unione e separazione già presente in tutte le variazioni sul tema del ponte di Stella.

Una simile rappresentazione del ponte di Brooklyn - seppure realizzata utilizzando un'estetica surrealista assai lontana da quella simbolista di Stella - è presente in *Mental Geography* (Geografia mentale) (1938), opera di un altro pittore statunitense di origine italiana, Osvaldo Louis Guglielmi, nato nel 1906 al Cairo ed emigrato negli Stati Uniti ad otto anni. Guglielmi rappresenta il ponte di Brooklyn come interrotto e fluttuante, creando un'atmosfera ispirata al realismo magico. L'opera è dedicata alla resistenza contro il franchismo in Spagna, eppure rappresenta al tempo stesso la paura per una svolta autoritaria negli Stati Uniti dopo l'introduzione di sistemi di quote con le leggi sull'immigrazione del 1921 e del 1924, che penalizzarono specialmente gli immigrati europei non protestanti e provenienti dal sud dell'Europa (Lee 2006, 5-35). Secondo Richard Haw (2005, 88):

Undoubtedly, Guglielmi feared that nationalism would pollute the waters of American democracy. And for an immigrant, this fear was natural. The painter was eighteen years of age when President Calvin Coolidge signed the Johnson-Reed Immigration Act,

legislation that fundamentally challenged America's image as a tolerant, safe haven. Fearing for the future of melting pot, Guglielmi saw a trans-Atlantic trend, with xenophobic nationalism outpacing the ideal of ethnic pluralism. Indeed, for Guglielmi and other immigrants, 'an era had ended'. [...] Guglielmi articulated his social and ethnic fears through the visualisation of a coming apocalypse.

Indubbiamente, Guglielmi temeva che il nazionalismo avrebbe inquinato le acque della democrazia americana. E per un immigrato, questa paura era naturale. Il pittore aveva diciotto anni quando il presidente Calvin Coolidge firmò il Johnson-Reed Immigration Act, una legge che fondamentalmente metteva in discussione l'immagine dell'America come un rifugio tollerante e sicuro. Temendo per il futuro del crogiuolo culturale, Guglielmi aveva visto una tendenza transatlantica, in cui il nazionalismo xenofobo oscurava l'ideale del pluralismo etnico. In effetti per Guglielmi e altri immigrati 'un'era era finita'. [e] Guglielmi articola[va] le sue paure sociali ed etniche attraverso la visualizzazione di un'apocalisse in arrivo.

È interessante notare come il ponte sia rappresentato nuovamente come il simbolo di un'intesa interrotta e non di un incontro di culture.

L'uso del ponte per segnalare la non accettazione degli immigrati italiani nella società statunitense è presente anche nella pièce teatrale *Winterset* (Sotto i ponti di New York) (1935) di Maxwell Anderson e nell'omonimo film per la regia di Alfred Santell (1936).² L'opera di Anderson è stata ispirata all'ingiusta condanna a morte di Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti nel 1927, dopo sette anni di prigionia (Haw 2005, 72). Come i due immigrati italiani, Bartolomeo Romagna (John Carradine) in *Winterset* è stato incriminato senza prove effettive di omicidio e rapina. Suo figlio Mio (Burgess Meredith) cerca di provare l'innocenza del genitore. La ricerca di un testimone chiave per scagionarlo porta Mio a New York. Secondo Haw (2005, 73), il ponte di Brooklyn nell'opera di Anderson «symbolizes progress, attainment, and a passageway out of the cruel confines below. Throughout, the bridge extends a measure of hope, the means by which to escape the play's dispiriting locale. Yet from the beginning to the end, the bridge is out of reach» (simboleggia il progresso, il conseguimento e un passaggio fuori dai crudeli confini sottostanti. Il pon-

² Va notato che questo film fu finanziato dal ministero dell'istruzione statunitense, e che la rappresentazione degli italiani americani presenti in questo film non rientra all'interno delle categorie del 'Dagos, Palookas, Romeos, Wise Guys, and Sopranos' (Criminali, pugili, latin lover, padrini e soprani) attraverso cui Bondanella 2004 sintetizza la rappresentazione di questo gruppo etnico nel cinema di Hollywood.

te estende una misura di speranza, i mezzi con cui sfuggire all'ambientazione scoraggiante dell'opera teatrale. Eppure il ponte è fuori portata dall'inizio alla fine). Il ponte di Brooklyn diventa per Mio un passaggio attraverso cui trovare scampo dai gangsters che hanno commesso i crimini di cui è accusato suo padre, e che ora sono sulle sue tracce. Il ponte tuttavia si rivela essere fisicamente scivoloso (Anderson 1935, 5), e tale caratteristica sembra simbolizzare il rapporto conflittuale che questa famiglia di immigrati italiani ha con la giustizia. Per Carr, il fratello di Mio, la giustizia può essere comprata ed è spesso condizionata dalla pubblica opinione (Anderson 1935, 21-2). Nella tragedia viene più volte ripetuto che «everybody knew Romagna wasn't guilty! But they weren't listening to evidence in his favor» (tutti sapevano che Romagna non era colpevole! Ma non stavano ascoltando le prove a suo favore) (Anderson 1935, 9). Nel film di Santell, Mio conversa con un amico il quale accusa Bartolomeo di essere stato un radicale, seppur innocente. Mio gli risponde che volere la giustizia sociale non significa essere estremisti. Questo dialogo dimostra che la cattiva reputazione degli italiani nell'opinione pubblica aveva enorme rilevanza nelle decisioni prese dai tribunali. La differenza sociale ed economica sottolineata in *Winterset* non è tuttavia solo quella tra Manhattan e Brooklyn, ma anche tra chi sta sotto e chi sta sopra il ponte stesso. Mio dice che il giudice sta «deciding who's to walk above the earth and who's to lie beneath» (decidendo chi deve camminare sopra la terra e chi deve giacere sotto) (Anderson 1935, 55). Per dirla con Haw (2005, 74), in *Winterset* «the judge is involved in legal, but also social and economic, segregation» (il giudice è coinvolto nella segregazione legale, ma anche sociale ed economica), e il ponte segna appunto tale segregazione sociale tra stati alti e bassi della società. Il ponte in *Winterset* è visto come un elemento inavvicinabile, che separa le classi sociali ubicate in diversi luoghi della città. Tale rappresentazione si può commentare con le parole di Aurélie Hetzel (2007, 199):

It has been said that bridges were a necessary element of civilization and certainly, destroying them or clocking their access is an offence to a value fundamental to humanity, namely the liberty of movement. But not being able to take them and having to face obstacle they made it possible to overcome, is also the sign of collapse of social relations and of a regression of civilization.

È stato detto che i ponti erano un elemento necessario della civiltà e certamente, distruggerli o controllarne l'accesso è un'offesa a un valore fondamentale per l'umanità, vale a dire la libertà di movimento. Ma non riuscire a superarli e dover affrontare gli ostacoli che hanno permesso di superare, è anche il segno del collasso delle relazioni sociali e della regressione della civiltà.

Il ponte come metafora della mobilità economica e sociale è anche presente nel film *Give Us This Day* (Cristo tra i muratori) (1949) di Edward Dmytryk, ispirato al primo capitolo di *Christ in Concrete* di Pietro Di Donato (1939). Questo film affronta il tema delle morti bianche, dell'assenza di diritti per gli operai edili stranieri e della necessità di organizzarsi per resistere a queste pericolose condizioni lavorative. Dmytryk era persona non grata ad Hollywood negli anni del maccartismo e *Give Us This Day* venne quindi girato in Inghilterra. Geremio (Sam Wanamaker), l'immigrato italiano protagonista della vicenda, sposa Annunziata (Lea Padovani), dopo averle fatto credere di aver fatto fortuna negli Stati Uniti. A seguito del matrimonio, organizza per lei un viaggio di nozze in quella che nelle sue lettere le aveva promesso essere la loro nuova casa. Per arrivare a destinazione i due sposi attraversano il ponte, uscendo da Manhattan. Va notato che il ponte assomiglia a quello di Brooklyn, ma in realtà Di Donato viveva a Hoboken, nel New Jersey. A differenza dei casi presentati finora - in cui arrivare a Manhattan voleva dire raggiungere il cuore pulsante della città di New York - lasciare un quartiere ghettizzato come Little Italy vuol dire migliorare le proprie condizioni di vita. Il sogno più grande di Geremio è quello di prendere casa, e ciò è possibile solo al di fuori di Manhattan. Dopo aver speso alcuni giorni in quella che Annunziata crede essere la loro dimora, arriva il vero padrone di casa a chiedere il pagamento dei pernottamenti e i due sono costretti a ritornare a Manhattan e a vivere in un condominio sovraffollato a Little Italy abitato da altri immigrati. In questo caso, Brooklyn rappresenta il luogo in cui Geremio potrebbe avere una casa per sé e la sua famiglia, mentre la situazione abitativa nei palazzi di Manhattan è presentata come un incubo riservato alla classe operaia. Se Sándor Ferenczi (1974) ha ragione nell'affermare che il ponte trasmette un'idea di potere e stabilità che sono tradizionalmente viste come qualità maschili per eccellenza, la rappresentazione del ponte inteso come barriera di classe mostra anche la mascolinità sminuita del protagonista della vicenda di *Give Us This Day*.

In *A View From The Bridge* (Uno sguardo dal ponte) (1955), tragedia di Arthur Miller da cui è stato tratto il film *Vue du Pont* di Sidney Lumet (1962) [fig. 1.2], Manhattan non è che una realtà evocata ma mai davvero accessibile per gli immigrati italiani di Red Hook a Brooklyn. Confrontando questa rappresentazione di Manhattan e Brooklyn con quella presente in *Give Us This Day*, è interessante notare come ai due quartieri vengano associate connotazioni molto diverse, e non abbiano una rappresentazione standardizzata. Il ponte in *A View From The Bridge* separa l'immigrato protagonista della vicenda, Eddie Carbone (Raf Vallone), da Manhattan e da tutto ciò che rappresenta. Secondo Haw (2005, 144),

In *A View from the Bridge* (1956) – significantly not *the* view but *a* view – Miller gazed toward Brooklyn, not Manhattan. In effect, he turned his back on the “splendors” of the now “vast metropolis” and focused in the struggles of poor American immigrants. [...] he saw poverty where others saw progress.

In *Uno sguardo dal ponte* (1956) – significativamente non *la* vista ma *una* vista – Miller guarda verso Brooklyn, non Manhattan. In effetti, volta le spalle agli “splendori” dell’ormai “vasta metropoli” e si concentra nelle lotte dei poveri immigrati americani. [...] Vede la povertà dove altri vedevano il progresso.

Il ponte è un elemento che potrebbe mettere in comunicazione Eddie con una società di cui vorrebbe far parte, nonostante le sue origini. Significativamente, Miller (2018, 12) descrive il ponte nella pièce in questi termini: «Ma questa non è la Sicilia, è Red Hook; quella specie di bassoporto di Brooklyn, che dal ponte va verso l’Atlantico: ed è la gola di New York, che inghiotte tutto il tonnellaggio del mondo. Ormai siamo tutti americanizzati, tutti civili».

Ad ostacolare il sogno di Eddie di passare all’altra sponda è l’arrivo di due immigrati arrivati illegalmente dall’Italia, Rodolpho (Jean Sorel) e suo fratello Marco (Rudolph Pellegrin). Dopo aver nascosto i due alle autorità per qualche tempo, Eddie denuncia la presenza dei due clandestini, e morirà per mano di Marco. Secondo Martha Nadell (2010, 117), «Eddie and Marco represent two competing systems of justice. Despite his complex motives, Eddie turns to the governmental and civic authority of the New World. Marco, instead, roots himself in retribution and vengeance, associated with an Old World system of justice» (Eddie e Marco rappresentano due sistemi di giustizia in competizione. Nonostante i suoi complessi motivi, Eddie si rivolge all’autorità governativa e civile del Nuovo Mondo. Marco, invece, si radica nella punizione e nella vendetta, associata a un sistema di giustizia del Vecchio Mondo).³

Talvolta i ponti non segnalano solo una differenza tra due protagonisti che appartengono a due classi e a due gruppi etnici diversi, ma anche una separazione tra legalità e illegalità. *The Sweet Smell of Success* (Piombo Rovente) (1957) di Alexander Mackendrick presenta un meschino personaggio italiano americano di nome Sidney Falco (Tony Curtis) che fa da tirapiedi per un giornalista di New York, J.J. Hunsecker (Burt Lancaster). J.J. è molto temuto in città poiché i suoi articoli

3 Va notato che le opere di alcuni autori italiani americani hanno descritto la classe operaia presente a Brooklyn nei pressi del ponte, come le poesie «#89» di Lawrence Ferlinghetti e «The Last Warmth of Arnold» di Gregory Corso. Guy Talese in *The Bridge. The Building of the Verrazano – Narrows Bridge* (1964) ricorda e racconta le storie dei costruttori del ponte di Verrazano tra il 1959 e il completamento nel 1964.



Figura 1.2 Inquadratura tratta da *Vue du Pont* di Sidney Lumet (1962). Il ponte di Brooklyn visto da Red Hook

possono iniziare o stroncare carriere. Sua sorella Susan (Susan Harrison) ha un rapporto morboso con il giornalista, e quando ella accenna all'idea di sposarsi con un giovane musicista, Steve Dallas (Martin Milner), J.J. incarica Falco di costruire uno scandalo che distrugga il musicista. J.J. si rende conto ben presto che così facendo potrebbe perdere per sempre la sorella e vuole incastrare Falco, cercando di farlo arrestare da un poliziotto che lavora per lui. Falco riesce a sfuggirgli proprio salendo sul Queensboro Bridge. In questo caso, salire su un ponte vuol dire uscire allo scoperto. Il movimento dal basso verso l'alto di questo personaggio italiano americano segnala che le sue losche attività sono invisibili solo nella misura in cui non sono esposte dalla stampa. J.J. non fa un 'lavoro sporco' come Falco; ciononostante è capace di costringere le sue vittime a comportarsi come egli desidera.

Non è mia intenzione accomunare film molto diversi tra loro. Tuttavia credo che sia possibile riscontrare la presenza di un elemento spaziale come un ponte per enfatizzare la differenza degli italiani americani rispetto al gruppo dominante bianco anglosassone protestante in termini economici e di status sociale. Mentre le opere sull'esperienza degli italiani americani realizzata nella prima parte del Novecento li rappresentano spesso come una minoranza etnica bianca all'interno degli Stati Uniti - e spesso la loro differenza è vista sia in termini culturali sia economici - è interessante notare come gli italiani americani sono progressivamente diventati parte della borghesia bianca.

A tal proposito è importante notare che l'anno seguente l'uscita di *The Sweet Smell of Success* verrà pubblicato il famoso testo divulgativo del senatore (e futuro presidente) John Fitzgerald Kennedy, *A Nation of Immigrants* (Una nazione di immigrati) (1958), in cui si riconosce il contributo di tutti gli immigrati europei alla costruzione del paese. Questo testo sembra testimoniare una diversa attitudine, anche a livello istituzionale, verso gli immigrati europei negli anni Sessanta.

1.3 Classe e appartenenza: una lettura contrappuntistica di *Saturday Night Fever* (1977) di John Badham e *Summer of Sam* (1999) di Spike Lee

Proseguendo l'escursione cronologica in un periodo in cui gli italiani americani hanno ottenuto un avanzamento sociale ed economico, tale ascesa è stata rappresentata in modo diametralmente opposto in due film che presentano un'importante scena ambientata su un ponte: *Saturday Night Fever* (La febbre del sabato sera) (1977) di John Badham e *Summer of Sam* (S.O.S. Summer of Sam - Panico a New York) (1999) di Spike Lee. Mentre il film di Badham racconta l'avanzata sociale del protagonista italiano americano, *Summer of Sam* rappresenta tale avanzata sociale - riferendosi esplicitamente a *Saturday Night Fever* - come l'ingresso degli italiani americani nel gruppo degli oppressori delle minoranze.

Il passaggio tra due realtà sociali, economiche e geografiche - Brooklyn e Manhattan - si consuma nel finale di *Saturday Night Fever* (1977): il protagonista del film, Tony Manero (John Travolta), è figlio di italiani americani della classe operaia, ma sogna di lasciarsi alle spalle questa appartenenza etnica e di classe attraverso il ballo. A tal proposito Martha Nadell (2010, 111) scrive che Tony si muove «literally from Brooklyn to Manhattan and figuratively from an ethnic, working-class community to a sophisticated life of art» (letteralmente da Brooklyn a Manhattan e figurativamente da una comunità etnica di classe operaia a una sofisticata vita artistica). Secondo Donald Tricarico (2010, 169), la volontà di volersi emancipare dalla propria classe attraverso la musica da discoteca è parte essenziale della cultura dei Guido - un termine che potrebbe essere tradotto come 'tamarrì' -, il gruppo di giovani di cui Tony è l'emblema:

Dance club culture shifted Italian-American youth identity beyond the provincial confines of the ethnic community. Clubbing creates a consciousness and practice that is fundamentally incompatible with the neighborhood bars and lounges, social clubs, Italian cafés and other 'third places' characterized by provincial forms of solidarity and 'adult surveillance'.

La cultura della discoteca ha spostato l'identità giovanile italiana americana oltre i confini provinciali della comunità etnica. Andare in discoteca crea una coscienza e una pratica fondamentalmente incompatibili con i bar e i locali del quartiere, i social club, i caffè italiani e altri 'terzi luoghi' caratterizzati da forme provinciali di solidarietà e 'sorveglianza degli adulti'.

Il passaggio finale di Tony sul ponte di Brooklyn da Brooklyn verso Manhattan - ma la Manhattan dei grattacieli e delle nuove opportunità lavorative, non quella della Little Italy che Geremio in *Give us This Day* voleva lasciare - presuppone anche il suo movimento verso una terra promessa del tutto sconosciuta. Parafrasando le considerazioni di Jean-Pierre Vernant (1999, 154) circa l'uso della metafora del ponte in letteratura, tale sequenza sembra mostrare il personaggio protagonista «quitter l'espace intime et familier où l'on est à sa place pour pénétrer dans un horizon différent, un espace étranger, inconnu, où l'on risque, confronté à ce qui est autre, de se découvrir sans lieu propre, sans identité» (lasciarsi alle spalle ciò che gli è familiare, personale e comodo ed entrare nell'ignoto, un mondo diverso e strano dove, di fronte a un'altra realtà, [egli] potrebbe benissimo trovarsi privo di casa e identità). Va notato però che è un altro ponte, il Verrazzano-Narrows Bridge ad essere il luogo d'incontro per Tony e i suoi amici, e a simboleggiare la speranza di un passaggio ad una vita migliore. È su questo ponte che si svolge una delle scene più drammatiche del film. Il gruppo di giovani al centro di *Saturday Night Fever* è solito andare sul ponte di notte e dilettarsi a camminare sulle sue travi, sospesi nel vuoto. Bobby (Barry Miller) non è solito prendere parte a queste pratiche, ma si unisce al gruppo una sera. Egli è molto ubriaco e muore cadendo dal ponte. Il ponte di Verrazzano diventa qui il simbolo di un passaggio dalla vita alla morte per Bobby e dalla giovinezza alla maturità per Tony, che vede l'amico morire.⁴

In aperto contrasto con *Saturday Night Fever*, la 'bianchezza' e il privilegio di alcuni italiani sono bene rappresentati in *Summer of Sam* (1999), terzo film di Spike Lee dopo *Do the Right Thing* (Fa' la cosa giusta) (1989) e *Jungle Fever* (1991) a concentrarsi sui rapporti tra italiani americani e africani americani. *Summer of Sam* è ispirato alla storia vera di un serial killer, David Richard Berkowitz, che ferì sette persone e ne uccise sei nel luglio del 1977 nel Bronx. In *Summer of Sam*, la polizia chiede l'aiuto di alcuni mafiosi italiani americani locali per risolvere il caso, e questi se la prendono in partico-

⁴ Anche il film *Rocky* (1976) di John G. Avildsen si apre con il protagonista della vicenda, un mediocre pugile italiano americano di nome Rocky Balboa, ripreso in mezzo ad un ponte ferroviario. L'inizio del film mostra efficacemente uno dei temi principali del film: Rocky potrebbe restare un misero tirapiedi della malavita locale oppure potrebbe diventare - come poi accadrà - vice-campione dei pesi massimi.

lare con Ritchie (Adrien Brody), un punk che lavora in un locale gay di Manhattan. Il suo migliore amico è Vinny (John Leguizamo), un 'Guido' in tutto e per tutto simile a Tony Manero, solo che in questo caso egli è rappresentato in modo ridicolo: è un adultero impenitente, un assiduo frequentatore di discoteche, e consegnerà Richie ai mafiosi, i quali lo picchieranno a sangue nonostante la polizia abbia arrestato Berkowitz. La scena più interessante per la nostra disanima è girata sul Layton Bridge nel Bronx. I mafiosi italiani americani bloccano il passaggio del ponte e spaventano un ragazzo portoricano intimandogli di non farsi vedere nel loro quartiere. In *Summer of Sam*, i mafiosi italiani americani stanno sul ponte come guardiani della loro bianchezza e del loro privilegio di classe in relazione ad altri gruppi etnici. Nel film di Lee, vengono intervistati per un servizio televisivo sulla vicenda del serial killer alcuni africani americani, i quali affermano che questo tipo di omicidi avviene ogni giorno nei luoghi in cui abitano e che il clamore suscitato esclusivamente in questa occasione è tale solo perché le vittime sono bianche.

L'avanzata sociale degli italiani americani descritta in *Saturday Night Fever* viene vista come inclusione nel gruppo sociale dominante bianco in *Summer of Sam*. Tale gruppo viene inequivocabilmente riconosciuto come coinvolto nell'oppressione degli africani americani e di altre minoranze. I ponti in questo caso sono visti rispettivamente come simboli di unione e di rottura, mostrando il diverso status sociale degli italiani americani. Ciò detto non è mia intenzione offrire una lettura semplicistica di opere così complesse. Non credo che i gruppi rappresentati in questi film - basti pensare alla presenza di un attore italiano africano americano come Giancarlo Esposito in *Do the Right Thing* (W.J.T. Mitchell 1991, 602), film che condivide con *Summer of Sam* numerose affinità tematiche - o i fenomeni culturali a cui questi film hanno dato inizio (Tricarico 2018) possano essere conclusi entro semplici schemi binari. Analizzare come un elemento dello spazio sia ricorrente - seppure in modi diversi e addirittura contrastanti - in diverse opere che rappresentano un gruppo etnico specifico può mostrare una diversa percezione di tale gruppo nella cultura popolare.

1.4 Verso la classe media: il ponte come simbolo astratto

Una dimensione più introspettiva e astratta nella rappresentazione dei ponti è riscontrabile anche nelle opere di altri narratori italiani americani contemporanei. Come nota Haw (2005, 114-16), sia *Americana* di Don De Lillo (1971) che il poema «To the Brooklyn Bridge» di Daniela Gioseffi (1972) celebrano il ponte di Brooklyn in una dimensione nostalgica. Gioseffi si riferisce al ponte di Brooklyn come un'entità antropomorfa, simbolo delle speranze del ventesimo secolo, da mettere in contrasto con ciò che gli Stati Uniti sono diventati in «our

age of anxiety and despair», mentre De Lillo (1971, 118-19) parla della costruzione del ponte a confronto per discutere della speculazione edilizia presente negli anni Settanta a New York.

Un romanzo in cui i ponti (ma questa volta non i ponti di New York) occupano un ruolo molto importante nella vicenda e in cui i protagonisti sono italiani americani è *Bridge of Sighs* (Il ponte dei Sospiri) di Richard Russo (2007). I protagonisti del romanzo sono Lou C. Lynch, soprannominato Lucy, sua moglie Sarah e Bobby Marconi. Quest'ultimo è un amico d'infanzia di Lucy e Sarah, segretamente innamorato e ricambiato da quest'ultima, e cambierà il suo nome in Robert Noonan in seguito ad un episodio di violenza e dopo essersi trasferito a Venezia. Lucy e Bobby sono entrambi italiani americani appartenenti a famiglie della classe operaia. Anche la vicenda di questo romanzo si snoda attorno a due ponti fisici e simbolici: il ponte dei Sospiri di Venezia evocato nel titolo e un ponte che Lucy e Bobby devono attraversare per andare a scuola, che connette il loro quartiere alla parte est di Thomaston, un paese immaginario nello stato di New York in cui si svolge la vicenda (Russo 2007, 19). La geografia di Thomaston viene riassunta da Kathleen Drowne (2007, 83) in questi termini:

Thomaston is divided geographically into three distinct areas, each of them corresponding directly to the socioeconomic class of its residents. The West End is where the poorest citizens reside, and one neighborhood in the West End, called the Hill, houses the town's small African American population. The East End is home to Thomaston's working-class, aspirational, somewhat economically mobile families. These two large neighborhoods, implausibly yet literally separated from one another by 'Division Street,' are economically eclipsed by the Borough, where the small moneyed class lives.

Thomaston è divisa geograficamente in tre aree distinte, ciascuna delle quali corrisponde direttamente alla classe socioeconomica dei suoi residenti. Il West End è dove risiedono i cittadini più poveri e un quartiere nel West End, chiamato Hill, ospita la piccola popolazione africana americana della città. L'East End ospita le famiglie della classe operaia, ambiziose e in qualche modo economicamente mobili di Thomaston. Questi due grandi quartieri, inverosimilmente ma letteralmente separati l'uno dall'altro dalla 'Strada della divisione', sono separati economicamente dal quartiere dove vive la classe più indigente.

Raccontando il passaggio in una diversa area geografica della città delle famiglie Lynch e Marconi, *Bridge of Sighs* segnala la loro ascesa sociale. Le famiglie di Lucy e di Bobby sono descritte da Lucy come «People [...] in the middle, [who] sometimes had the chance to climb up in the world, but they could also slip back down» (Persone [...] nel mez-

zo, [che] a volte avevano la possibilità di arrampicarsi nel mondo, ma potevano anche scivolare indietro) (Russo 2007, 84), perché «in America [...] the very luckiest were insulated against failure, just as it was the unavoidable destiny of the luckless to remain thwarted» (in America [...] i più fortunati erano isolati dai fallimenti, così come rimanere fregati era inevitabile destino dei meno fortunati) (Russo 2007, 65).

Il ponte dei Sospiri a Venezia, che Lucy e Sarah vedranno nella loro visita a Bobby, è il luogo in cui avviene una presa di coscienza dei protagonisti circa la loro situazione sentimentale. È significativo notare che mentre in un caso il ponte sottolinea l'allontanamento di Lucy e Bobby dalle loro origini proletarie, nel secondo caso il viaggio in Italia porta con sé la consapevolezza dei rapporti tra i protagonisti. Tale consapevolezza, accompagnata dalla volontà di volersi reinventare una vita, è presente in queste parole di Lucy: «On the other side of the bridge is profound darkness, but I'm not afraid. Whatever lies beyond the *Bridge of Sighs* will be my new life» (Dall'altra parte del ponte c'è un'oscurità profonda, ma non ho paura. Qualunque cosa si trovi oltre il ponte dei Sospiri sarà la mia nuova vita) (Russo 2007, 322). Benché i protagonisti del romanzo siano italiani americani, i ponti di *Bridge of Sighs* rimandano ad una dimensione introspettiva ed intimista, che è solo parzialmente segnata dalla necessità di solcare barriere di pregiudizio.

1.5 Oltre il 'ponte'

In conclusione, si può affermare che il ponte è un simbolo della modernità e come tale è spesso associato ad un'esperienza segnata dalle divisioni di classe e di appartenenza etnica. Questo capitolo ha mostrato come le diverse rappresentazioni dei ponti nel racconto dell'esperienza degli italiani americani mostrano il multiplo senso di appartenenza di chi vive in almeno due contesti linguistici e culturali, e che viene quindi chiamato a situarsi da una o dall'altra parte del ponte, perché «choosing neither one shore nor the other condemns one to a perpetual feeling of not belonging (or belonging partially to two worlds at the same time), to eternal suspension over a 'never-really-crossed bridge'» (scegliere né una sponda né l'altra condanna a un perpetuo sentimento di non appartenenza [o appartenenza parziale a due mondi contemporaneamente], alla sospensione eterna su un ponte 'mai veramente attraversato') (Badescu 2007, 4). In altre parole, «imagining bridges is a primary attempt to join what is separated, to connect A and B, binaries which otherwise remain irreconcilable» (immaginare ponti è un tentativo primario di unire ciò che è separato, collegare A e B, termini binari che altrimenti rimarrebbero incompatibili) (Badescu 2007, 1), anche se «bridges are means of separation; they exist to build up a barrier» (i ponti sono mezzi di separazione; esistono per costruire una barriera) (Badescu 2007, 2).

L'analisi dell'immaginario del ponte in opere che riguardano gli italiani americani ha identificato un progressivo cambiamento nel modo in cui questo gruppo è stato percepito in rapporto sia ai gruppi sociali dominanti sia ai gruppi minoritari.

Lungi dall'indicare una condizione transitoria, i ponti sembrano spesso essere immagini minacciose, che segnalano una separazione permanente tra diversi gruppi. L'analisi precedente ha inoltre mostrato che «as they dramatically alter geography, bridges also recreate identities» (mentre alterano drasticamente la geografia, i ponti ricreano anche le identità) (Hetzl 2007, 198): se gli italiani americani erano un gruppo oppresso e minoritario nella prima parte del Novecento, narrazioni successive mostrano un avanzamento sociale degli italiani americani e addirittura la loro volontà di creare nuovi ponti per distinguersi da altri gruppi etnici minoritari. La rappresentazione 'simbolica' dei ponti in *Bridge of Sighs* sembra offrire una forma letteraria all'idea di un progressivo tramonto dell'identità etnica degli italiani rispetto ad altri bianchi (Alba 1985).

Se Deleuze e Guattari (2010) hanno ragione indicando nell'opera di Kafka elementi utili a comprendere le culture 'minoritarie', credo sia possibile commentare queste rappresentazioni della cultura italiana americana rifacendosi ad un celebre racconto di questo scrittore, intitolato proprio «Die Brücke» (Il ponte) (1917).⁵ In questo racconto si narra di un ponte umanizzato e aggrappato mani e piedi a due rive. Un giorno passa un uomo sulla schiena del ponte, questo si gira per guardarlo e così facendo crolla. Come nel racconto di Kafka, l'analisi precedente ha dimostrato che, oltre ad essere un fragile elemento di unione tra le culture, il ponte è anche un elemento di divisione. In altre parole, quando si cerca di rivoltare o rivelare attraverso l'analisi il ruolo di ponte che spesso è stato attribuito agli immigrati - persone che peraltro questi ponti li hanno spesso costruiti - se ne esce vedendo che le due rive sono più lontane che mai e che tale distanza non sia colmabile.

Perché il ponte è stato utilizzato così frequentemente come elemento di discrasia e separazione oltre che come elemento di unione in molti film e opere letterarie riguardo agli italiani americani? Ritengo che l'immagine del 'ponte tra le culture' rappresenti le culture come entità chiuse in loro stesse, separate, omogenee e fisse piuttosto che coinvolte in un processo costante di traduzione e mutua ibridità (Bhabha 2001). Le opere che raccontano la migrazione e la presenza di immigrati italiani negli Stati Uniti sono utili per comprendere che le culture non sono immobili e monolitiche, ma sono costantemente coinvolte in un processo di rilettura, traduzione, e risignificazione.

⁵ Deleuze e Guattari si riferiscono a Kafka come modello per comprendere l'opera di autori 'minori'. L'operazione in atto in questo saggio al contrario è quella di analizzare come un gruppo di migranti europei sono stati rappresentati negli Stati Uniti, unendo le prospettive sia di scrittori e registi 'maggiori' che 'minori'.

2 Stazione Termini

Sommario 2.1 La stazione come simbolo. – 2.2 Termini come utopia nazionale: il progetto originario. – 2.3 Termini come eterotopia nazionale nel dopoguerra. – 2.4 Termini come spazio di marginalità nell'era dell'automobile. – 2.5 Termini e l'inconscio postcoloniale. – 2.6 Termini come non-luogo e come spazio di socializzazione. – 2.7 Termini come realtà insulare (e frammentata al suo interno) o come simbolo dell'Italia multiculturale. – 2.8 Una rappresentazione non univoca.

[Heterotopias] are meant to detonate, to deconstruct, not to be poured back comfortably in the old containers. (Soja 1996, 76)¹

2.1 La stazione come simbolo

Come i ponti, anche le stazioni possono essere definite in termini 'strumentali' come una fermata all'interno di un tragitto o come un luogo presso cui avviene l'arrivo o la partenza di mezzi di trasporto. Anche in questo caso questa definizione è limitante: le stazioni hanno spesso avuto dei significati simbolici nel racconto delle esperienze di immigrazione e la loro rappresentazione è spesso legata a processi globali più complessi. Questo capitolo analizza alcune rappresentazioni filmiche e letterarie della stazione Termini, la più grande stazione in Italia, al fine di mostrare come questo luogo abbia acquisito

1 '[Le eterotopie] hanno lo scopo di far esplodere, di decostruire, di non essere rispettati comodamente nelle vecchie categorie'.

diversi significati nel corso della sua storia, dalla sua originaria realizzazione ad oggi. Secondo Vittorio Roda (2003, 352), Termini è un luogo dove «il 'qui' si combina ossimoricamente con l'altrove': intendendosi per 'qui' la località di appartenenza e per 'altrove' i centri raggiungibili dalla stessa». Visto che la stazione è un luogo che è intrinsecamente legato all'esperienza della mobilità, considererò Termini come un luogo che «interrupt[s] the apparent continuity and normality of ordinary everyday space [and] inject[s] alterity into the sameness» (interrompe l'apparente continuità e normalità dello spazio quotidiano ordinario [e] inietta l'alterità nell'identità) (Dehaene, De Cauter 2008a, 4). Questa descrizione riecheggia quello che Michel Foucault (2006, 13) definisce eterotopia, o un «heterogeneous site» (sito eterogeneo) che «juxtaposes in a single real place several spaces, several emplacements that are in themselves incompatible» (giustappone in un unico luogo reale diversi spazi, diverse postazioni che sono di per sé incompatibili).

Senza alcuna pretesa di offrire uno sguardo esauriente attorno a questo spazio, il capitolo identifica tre differenti periodi e livelli di significato nella rappresentazione di Termini. In primo luogo, descriverò il progetto fascista della stazione e l'immagine fissa, immobile, anti-dialettica e utopica di italianità che trasmette.

Mi concentrerò quindi sulla rappresentazione di questo luogo nel secondo dopoguerra, che vede Termini come - per ricorrere alle parole di Benjamin Genocchio (1995, 38) - «a counter-site [...] in contestation of, or contrast or opposition to (but also within which and depending upon for [its] difference)» (un contro-luogo [...] in contestazione, contrasto o opposizione a (ma anche entro il quale e in relazione al quale, per la [sua] differenza)) rispetto all'originario progetto fascista, ricorrendo alla definizione di eterotopia di Foucault (2008, 17) come antitesi dell'utopia. La stazione Termini è considerata come un'immagine distorta del processo italiano di modernizzazione e delle sue ansie, e come un riflesso del rapporto del paese con la sua alterità (Foucault 2008, 17). Prendendo a prestito le parole di Marc Cenzatti (2008, 76) sulle eterotopie, la stazione è spesso vista come un luogo frequentato da «individuals and social groups who do not fit into the modern social order [...] people who are not expected to return to productive and accepted roles within dominant society» (individui e gruppi sociali che non rientrano nel moderno ordine sociale [...] persone che non dovrebbero ritornare a ruoli produttivi e accettati all'interno della società dominante).

Le rappresentazioni più recenti della stazione si concentrano sulla presenza di migranti trans-nazionali che hanno incominciato ad abitare in Italia da metà anni Settanta e divenire visibili negli anni Ottanta (King, Andall 1999, 136). L'analisi di opere realizzate da autori e autrici immigrati in Italia ha inoltre messo in discussione la rappresentazione della stazione come un non-luogo, come un luogo

di passaggio o come un luogo di degrado, rappresentandola invece come un luogo di incontro o come un nuovo centro della città. Tale rappresentazione contesta il progetto originario della stazione che celebrava l'Italia come potenza imperiale. Invece di rappresentare Termini e il quartiere Esquilino in cui la stazione è situata come un luogo separato dal resto della città, i film e i testi che parlano delle esperienze di immigrazione la rappresentano al centro delle complesse geografie trans-nazionali che interessano Roma.

2.2 Termini come utopia nazionale: il progetto originario

Borden W. Painter Jr. (2005, 123) sostiene che

the origins of the Termini Station go back to the papal Rome of Pius IX. Work began in 1867 and proceeded at a slow pace. It came to a halt in September 1870, with the seizure of Rome from Pius by the new Italian state. Work began again in 1871 and was finished in 1873.

le origini della Stazione Termini risalgono alla Roma papale di Pio IX. I lavori iniziarono nel 1867 e procedettero lentamente. Si fermarono nel settembre 1870, con la presa di Roma da parte del nuovo stato italiano. I lavori ripresero nel 1871 e terminano nel 1873.

La realizzazione di Termini dunque coincide con il trasferimento della capitale da Firenze a Roma nel 1871, mostrando come «l'introduzione delle ferrovie nella vita economica e sociale dei paesi europei ebbe anche, e particolarmente in paesi che stavano vivendo un processo di unificazione politica e costruzione di un'ideologia nazionale, una notevole valenza politica (e militare)» (Ceserani 2002, 19).

Fin dal suo progetto Termini è quindi stata concepita come un simbolo del nuovo stato unitario e della sua modernità. Il progetto della attuale stazione e la sua elezione a centro vitale di Roma risalgono al 1938, quando la proposta di Angiolo Mazzoni fu accolta. L'Esquilino fu probabilmente scelto come luogo di realizzazione perché è uno dei punti più alti della città, 59 metri sul livello del mare (Rossi 2000, 160). L'«imperial character» (carattere imperiale) dell'ingresso, «constructed with Carrara marble stretching more than two hundred meters in length and supported by columns of eighteen meters each» (costruito con marmo di Carrara che si estende per più di duecento metri di lunghezza e sostenuto da colonne di diciotto metri), risponde all'intenzione di Mussolini secondo cui Roma deve «to have large spaces, giving the impression of power and authority» (avere ampi spazi, dando l'impressione di potere e autorità) (Painter 2005, 124) **[fig. 2.1]**. Il progetto della stazione mirava a celebrare «the memory

of imperial Rome» (la memoria della Roma imperiale), che «echoed in the austere travertine arcade of the flanking wings» (echegia nell'austero porticato di travertino delle ali fiancheggianti) (Kirk 2005, 105). La mole della stazione - Termini occupa quasi 225mila metri quadri in superficie per 6 chilometri di diametro - riflette l'importante ruolo che i treni avevano nella propaganda nazionale: un ritornello ricorrente per celebrare l'efficienza di Mussolini e il suo obiettivo modernizzatore affermava che lui «made the trains run on time» (ha fatto arrivare i treni in orario) (Painter 2005, 123). La costruzione monumentale celebrava il mito della velocità ed era dedicata al trasporto ferroviario, che era un tema centrale nella produzione futurista (Ceserani 2002, 265-82).² Il nuovo progetto di Termini era incluso in un più ampio piano per «tie fascism to Italian nationalism and to articulate fascism's fulfilment of the Risorgimento and unification» (legare il fascismo al nazionalismo italiano e mostrare che il fascismo aveva attuato gli ideali del Risorgimento e dell'unificazione) attraverso la toponomastica (Painter 2005, 124). Le vie accanto alla stazione celebrano infatti l'esperienza dello sbarco dei mille in Sicilia e il Risorgimento. La piazza antistante la stazione celebra invece i cinquecento soldati italiani che morirono combattendo contro l'Etiopia nella battaglia di Dogali (1887). In altre parole, la costruzione di Termini e dell'area circostante è stata concepita come un'utopia, un esempio compatto e coeso di italianità, ideata come uno spazio moderno, grandioso e bianco - segnalato sia dal colore del marmo sia dalla celebrazione delle vittorie coloniali africane. Italo Insojera (1971, 190) riconosce chiaramente l'aspetto utopico del progetto e osserva che l'edificio è stato considerato sin dal principio «inutilmente prezioso e costosissimo». Termini «non rispondeva alle esigenze tecniche» (1971, 190), e «non riuscì mai a soddisfare pienamente le esigenze di un traffico in continuo sviluppo» (Rossi 2000, 160).

2.3 Termini come eterotopia nazionale nel dopoguerra

È importante sottolineare il carattere utopico del progetto fascista al fine di comprendere la natura eterotopica delle rappresentazioni che lo sfideranno all'indomani del crollo del regime. Dunque, le eterotopie non possono che essere definite in relazione ad altri spazi sia in senso geografico o - come illustrerò più tardi - temporale, e potrebbero essere intese «as the antipode of utopia, the latter being imaginary, heterotopias being real arrangements, i.e. the way in which

² Uno dei primi documentari italiani successivi alla Seconda Guerra Mondiale, *La stazione* di Valerio Zurlini (1952), celebra anche il dinamismo che si può cogliere alla stazione Termini. In ogni caso, dinamismo e velocità sono raccontati in questo film per simboleggiare la ricostruzione italiana all'indomani della guerra.



Figura 2.1 Stazione Termini nel 1956. Fotografia di H. Grobe. L'esterno della stazione nella sua configurazione attuale. CC BY 3.0, via Wikimedia Commons, <https://creativecommons.org/licenses/by/3.0>

utopias crystallize in realized form» (come agli antipodi dell'utopia, essendo quest'ultima immaginaria, mentre le eterotopie sono disposizioni reali, cioè il modo in cui le utopie si cristallizzano nella loro forma realizzata) (Foucault 2008, 25, commento dei traduttori).

Termini può essere vista come una eterotopia in quanto simbolo di modernità e luogo dove è possibile mostrare l'adattamento di diversi soggetti al progresso. Come ha sostenuto Remo Ceserani (2002, 30-89), le stazioni sono associate all'idea di progresso nella letteratura del diciannovesimo e del ventesimo secolo, e hanno rappresentato sia l'avanzamento tecnologico sia le inquietudini ad esso connesso. Essendo dei simboli di modernità, spesso le stazioni portano ad un cambiamento dell'identità del personaggio che vi si trova:

può accadere che il personaggio intraveda, nel breve giro del suo soggiorno in una stazione, il fantasma di un sé alternativo, di un diverso modo di amministrare la propria vita; come può accadere che, in un'improvvisa messa in mora dei propri codici abituali, quel medesimo personaggio aderisca a un nuovo modo di registrare la realtà, e alla propria tradizionale visione delle cose surroghi una visione diversa, dissacrante, contraddittoria e demolitoria dei precedenti stereotipi. (Ceserani 2002, 353)

Termini inoltre rappresenta una soglia che mette in relazione differenti culture e principi etici. All'indomani della Seconda guerra mondiale, la stazione Termini è stata utilizzata come un palcoscenico in cui esibire le ansie italiane nei confronti di varie alterità, di genere, razza, e classe. Tali multiple identità si collocano in contrasto con lo sfondo uniforme dell'edificio razionalista e con l'idea di magnificen-

za e omogeneità che esso racchiude. *Signori in carrozza* di Luigi Zampa (1951) descrive un facchino, Vincenzo Nardi (Aldo Fabrizi), che conduce una doppia vita: dedica tempo e attenzioni sia alla famiglia a Roma sia all'amante e alla figlia di quest'ultima a Parigi. Zampa descrive Termini come uno spazio di transizione tra due realtà descritte dicotomicamente: Parigi è simbolo di eleganza e modernità, mentre Roma è una città popolare e operaia; l'amante di Nardi è una donna indipendente, emancipata e bella, mentre sua moglie consente al fratello parassita di sfruttare le proprietà e il denaro di Nardi. Al pari dei viaggiatori che cambiano treno, Nardi ha la possibilità di cambiare la sua donna, il suo status sociale e la sua vita, ma alla fine decide di stare con la famiglia a Roma. Questo film sembra confermare le parole di Vittorio Roda (2003, 353), secondo cui Termini è spesso rappresentata come un luogo di esotiche avventure sessuali, dove i «propri codici abituali» sono sospesi.

Così come in *Signori in carrozza*, Termini è il luogo in cui il protagonista di *Un eroe dei nostri tempi* di Mario Monicelli (1955) si reca per celare la propria identità, dopo che è stato frainteso a causa della sua eccessiva mancanza di fiducia verso gli esseri umani. La rappresentazione di Termini come «un contenitore di serrati confronti tra il sé presente e il sé possibile, fra il personaggio qual è e quale può essere o sceglie di essere» (Roda 2003, 353) trova un suo precedente narrativo in *Il fu Mattia Pascal* (1904) di Pirandello, dove il personaggio principale si libera della sua presunta identità di Adriano Meis proprio a Termini.

Vittorio de Sica ricorre alla stazione Termini come a simbolo di doppiezza morale nel film eponimo, noto anche nei paesi anglofoni con il titolo *The Indiscretions of an American Wife* (1953). Al pari di Zampa, De Sica dipinge Termini come un posto dove si compie una trasgressiva storia d'amore. Il film si focalizza sul momento in cui una donna americana sposata, Mary (Jennifer Jones), e il suo amante italiano, Giovanni (Montgomery Clift), devono decidere se porre fine alla loro relazione clandestina. Secondo Anna Maria Torriglia (2002, 104), il titolo inglese cattura bene il «problematic encroachment between [...] the public and the personal» (commistione problematica tra [...] il pubblico e il personale) che è raccontato nel film:

the term 'wife' qualifies Mary's social persona, while the noun 'indiscretion' hints at the trespassing of some boundary and at her incapacity to appropriately discern and discriminate. These boundaries are of legal nature. (2002, 105-6)

il termine 'moglie' qualifica la persona di Maria nel contesto sociale, mentre il nome 'indiscrezione' suggerisce la violazione di alcuni confini e la sua incapacità di discernere e differenziare in modo appropriato. Questi confini sono di natura legale.

Torriglia sostiene inoltre che la mediazione tra queste due sfere è legata alla nazionalità dei due protagonisti: «Mary is the model of an emancipated though very gentle, American woman» (Mary è il modello di una donna americana emancipata ma molto gentile) (2002, 108), mentre «Giovanni is obviously proud of his Italian blood and the inherent virility it seems to guarantee» (Giovanni è ovviamente orgoglioso del suo sangue italiano e della virilità che implicitamente sembra garantirgli) (2002, 107) ed è «an extremely passionate man» (un uomo estremamente appassionato) (2002, 108). La sceneggiatura originale di Cesare Zavattini per il film non identificava l'alterità della principale protagonista femminile in termini di appartenenza nazionale, poiché una moglie americana poteva divorziare dal marito e andare a Roma con l'amante mentre ciò non era concesso a una moglie cattolica italiana (Marquez 1992, 266). In ogni caso, la scelta di De Sica - o, meglio, dei produttori del film (Marquez 1992, 266) - di sottolineare ulteriormente l'estraneità di Mary indica più chiaramente un conflitto tra la continuità dell'idea fascista di famiglia e dei ruoli di genere nel secondo dopoguerra in Italia e la grande influenza sociale, politica e culturale degli Stati Uniti in quegli anni. Nell'epilogo del film, Mary deve lasciare l'Italia per il timore di essere denunciata alla polizia per la sua relazione, e «the sphere of (female) sexuality [is] brought back within the reassuring, legally sanctioned, boundaries of the nuclear family» (la sfera della sessualità (femminile) [è] riportata all'interno dei confini rassicuranti, legalmente sanzionati, della famiglia nucleare) (Torriglia 2002, 109). L'analisi di Catherine O'Rawe sulla costruzione dello spazio e del genere in *Stazione Termini* mette in evidenza elementi visivi al fine di supportare questa affermazione. Infatti O'Rawe (2008, 192) sostiene che la «transformation of the interior into exterior in the characteristic deep-focus long shots of the station does not suggest a place for women, nor a resolution to the bourgeois triangle other than that of melodrama, the return of the woman to the home» (trasformazione degli interni in esterni nei caratteristici campi lunghi in panfocus della stazione non suggerisce un posto per le donne, né una risoluzione al triangolo borghese diversa da quella del melodramma, il ritorno della donna a casa).³

Va notato che il film di De Sica rappresenta Termini come luogo di incontri tra classi diverse. In una scena significativa, Mary trova occupata la sala d'attesa della prima classe, quindi è costretta a sedersi nella sala d'attesa per i passeggeri con biglietti di terza classe. Qui una donna che non si sente bene richiama l'attenzione di Mary, e questo contatto spaventa la protagonista del film [fig. 2.2]. La donna viaggia con suo marito, un minatore siciliano di ritorno in Italia

³ Per un'estesa analisi del film *Stazione Termini*, si veda anche O'Rawe 2020.



Figura 2.2 Inquadratura tratta da *Stazione Termini* di Vittorio de Sica (1953). Mary si siede accanto ad una donna che non si sente bene

dall'Inghilterra dove aveva cercato invano di trovare lavoro. La sala d'aspetto della terza classe è caratterizzata dalla presenza, sullo sfondo, di ombre gigantesche dei tram che passano fuori dalla stazione. Queste ombre inquietanti potrebbero suggerire un'intrusione del mondo esterno all'interno dell'ambiente chiuso della stazione, oppure potrebbero essere viste come il riflesso sia delle preoccupazioni di Mary per la sua vita sentimentale sia delle preoccupazioni della donna siciliana per la sua gravidanza. Mary aiuta la donna, sottolineando così che le sue azioni sono mosse dai suoi sentimenti piuttosto che dalle regole della società borghese, le quali scoraggerebbero l'interazione tra persone di classi diverse.

Il Ferroviere (Pietro Germi, 1965) mostra l'alterità del personaggio che ricopre il ruolo dell'operatore ferroviario Andrea Marcocci (Pietro Germi). La stazione ferroviaria è utilizzata in tal caso per descrivere il rapido mutamento sociale ed economico in Italia alla fine degli anni Cinquanta, al quale Andrea non riesce ad adattarsi. La storia di solitudine, alienazione e alcolismo di Andrea si riflette sulla sua vita personale, quando valuta di lasciare sua moglie per un'altra donna - evocando la trama di film precedenti che raccontavano la classe operaia quali *Give Us This Day* di Edward Dmytryk (1949) - e presentando l'ambiente della stazione come un luogo di relazioni extraconiugali. Come nel caso dei ponti discusso nel primo capitolo, la stazione potrebbe qui essere intesa come uno spazio in cui si può incappare nella divisione di classe, nel precariato e nella disperazione che la modernizzazione ha generato per alcune persone, anziché un luogo in cui si esaltano le opportunità offerte dalla modernità.



Figura 2.3 Inquadratura tratta da *Il cammino della speranza* di Pietro Germi (1953). Un fumo nero accoglie gli emigrati in viaggio per la Francia, a simboleggiare i contrattempi che incontreranno in questa tappa del loro viaggio

Tale immagine di Termini riflette quella di un precedente film di Germi, *Il cammino della speranza* (1950), che esibisce il disorientamento di alcuni emigranti siciliani che si sono ritrovati a Roma quando invece speravano di raggiungere la Francia. Poiché molti di questi emigranti lavoravano come minatori e non avevano mai lasciato il loro villaggio, Capodarso, l'inquadratura mostra le loro espressioni di gioia, speranza e meraviglia quando vedono la Basilica di San Pietro dal finestrino del treno. Il loro arrivo a Termini, tuttavia, è annunciato con il fumo nero di un treno [fig. 2.3], che anticipa i problemi che li attendono alla stazione. Il passaggio alla scena successiva sovrappone il fumo all'immagine di Ciccio (Saro Urzì), la persona che ha assunto lavoratori in Sicilia e che alla fine denuncerà alla polizia Vanni (Franco Navarra), un migrante che si rende conto che Ciccio non ha intenzione di portarli in Francia. *Il cammino della speranza* evidenzia visivamente che i migranti sono indifesi a Roma, creando un contrasto tra le loro figure insignificanti all'interno dell'architettura maestosa di Termini. Quando Vanni fugge dalla polizia, è inquadrato con un campo lungo come una piccola figura nell'enorme sala vuota di Termini, sottolineando la sua impotenza. Le scene successive si concentrano su Antonio (Angelo Grasso), che è detenuto dalla polizia perché è un immigrato clandestino e la sua fidanzata Lorenza (Mirella Ciotti), che lo segue e cerca di fermare il suo arresto. Vediamo Lorenza dal punto di vista di Antonio: ella corre verso la cinepresa urlando «Antonio», forse evocando la famosa corsa di Pina (Anna Magnani) verso il suo amante Francesco (Francesco Grandjacquet) in *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini. I tre scatti

seguenti mostrano rispettivamente un tram, un'auto e un camion che passano, segnalando la brusca separazione tra i due personaggi. La scena successiva mostra Lorenza rattristata, disorientata e scioccata, ma la cornice è dominata dal monumentale acquedotto della stazione Termini, che si trova in via Giolitti. La distanza tra i personaggi e la cinepresa in queste due scene è in netto contrasto con quella che raffigura i migranti che camminano sulla piattaforma ferroviaria mentre arrivano a Termini, dove la cinepresa si trova a una distanza ravvicinata dalla folla che transita all'interno la stazione. In entrambi i casi, l'inquadratura enfatizza la solitudine e la desolazione dei personaggi in questo ambiente.

2.4 Termini come spazio di marginalità nell'era dell'automobile

La rappresentazione di Termini come uno spazio 'altro' o singolare nel tessuto urbano di Roma si è mantenuta nelle opere degli anni Sessanta e Settanta, sebbene la stazione abbia perso il ruolo centrale che aveva negli anni Cinquanta. Quando il giovane protagonista di *Roma* (1975) di Federico Fellini - un film di ispirazione autobiografica⁴ - arriva a Termini, è avvicinato da un uomo che gli chiede se sia interessato a un incontro con una prostituta, confermando così la generale rappresentazione della stazione come un luogo di promiscuità sessuale. *Roma* offre inoltre spunti per comprendere le ragioni che illustrano la perdita della centralità della stazione nella geografia urbana, ponendo frequentemente l'accento sul traffico congestionato nella capitale italiana. Il film mostra come le auto e le moto siano diventate i nuovi mezzi di trasporto degli italiani negli anni Sessanta, e offre una rappresentazione romanzata e ironica del fatto che le motociclette abbiano dominato gli spazi urbani della città e Roma sia la città con più moto e automobili pro capite in Europa (Erbani 2013, 74-85).

La mia ricerca sul tema - che auspico verrà ripresa e arricchita da ulteriori approfondimenti - pare suggerire che negli anni Sessanta e Settanta Termini sia stata spesso citata genericamente come un luogo dove si compiono varie attività criminali, quali la vendita di merci rubate o illegali (Santoro et al. 1982) e la prostituzione, confermando in tal modo l'immagine di Termini come un luogo di incontri sessuali clandestini. Ad esempio, in *No. Il caso è felicemente risolto* di Vittorio Salerno (1973), un venditore di biglietti vede un professore universitario uccidere una prostituta a Termini, ma non lo denuncia in quanto teme le conseguenze del suo gesto. Andrea Pini (2011, 76-7), inoltre, sostiene che Termini in quegli anni sia percepita come un «luogo di promiscuità e prostituzione maschile nella stampa». Si

⁴ Riguardo alla struttura narrativa di questo film, si veda Trentin 2016.

gnificativamente, Termini è il luogo in cui Pier Paolo Pasolini ha incontrato il suo assassino, Pino Pelosi. Secondo Angelo Restivo (2002, 147-8) tale spazio ha un ruolo tanto importante quanto Ostia – il luogo dell’uccisione di Pasolini – nello sviluppo dell’omicidio:

Like the more ancient city gates but vastly more complex, Termini is a point of permeability in the city’s texture, the point of transition between inside and outside. But the liminal quality of Termini extends beyond the station itself and into the surrounding ‘zone’ or neighbourhood, where porn movie houses are the sites of transgressive sexual exchanges, where the ruins of the Baths of Diocletian are charged with the mystery and danger of desire.

Come le porte delle città più antiche ma enormemente più complessa, Termini è un punto di permeabilità negli spazi della città, il punto di transizione tra interno ed esterno. Ma la qualità liminale di Termini si estende oltre la stazione stessa e nella ‘zona’ o quartiere circostante, dove i cinema a luci rosse sono i luoghi degli scambi sessuali trasgressivi, dove le rovine delle Terme di Diocleziano sono piene di mistero e del pericolo del desiderio.

Fabio Giovannini (1980, 12) osserva che l’uccisione di Pasolini sollevò un dibattito all’interno del Partito Comunista Italiano attorno alla discriminazione degli omosessuali e alla loro concentrazione in precise zone urbane, e definisce Termini un «mostruoso monumento all’emarginazione».

2.5 Termini e l’inconscio postcoloniale

A partire dagli anni Ottanta, Termini ritorna ad occupare un ruolo simbolico centrale nella geografia urbana della capitale d’Italia, poiché il rione Esquilino è diventato il quartiere più multietnico di Roma, dove gli immigrati rappresentano il 15% della popolazione totale (Mudu 2006, 172). La centralità di Termini come destinazione di diverse traiettorie di migrazione internazionale a partire dagli anni Ottanta non dovrebbe però farci dimenticare che la rappresentazione della stazione come un luogo di incontro per gli immigrati è presente già nei primi del Novecento e persiste nello scenario artistico del secondo dopoguerra.

Per esempio, il romanzo di Renzo Paris *Il fenicottero. Vita segreta di Ignazio Silone*, che si basa su documenti inediti di Ignazio Silone e ricostruisce narrativamente la vita di tale scrittore italiano, descrive la stazione come un luogo che ospitava reietti ed emarginati già nel 1915. Paris (2014, 57) nota che un «mondo degli zingari» esiste a Termini, e la loro presenza gli ricorda la descrizione di Silone delle persone vittime del terremoto di Avezzano del 1915 che, sfollati, an-

darono in stazione. Il romanzo descrive un «centinaio di ragazze e ragazzi [...] che arrivavano nella capitale dalle zone terremotate [e] a Termini sciamavano soli e abbandonati sotto gli occhi dei delinquenti e dei corrotti facoltosi della capitale». Questi giovani erano costretti a prostituirsi o a unirsi a organizzazioni criminali. Sin da prima del progetto fascista, è possibile quindi delineare una dicotomia tra ciò che Termini avrebbe dovuto rappresentare e ciò che la stazione era, vale a dire il ritrovo di persone non stanziali, appartenenti a classi disagiate, e che spesso compivano attività illegali.

Similmente, in un articolo del 1958, Carlo Levi (2011, 84) sottolinea l'importanza di Termini come un luogo di ritrovo per immigrati e lavoratori stagionali: «la Stazione è il centro, il luogo di contatto e di ritrovo; è anche il posto dove si può tentare di dormire se non si ha casa, e cercare un lavoro; o semplicemente passare le ore in una folla anonima e fraterna, vicino ai treni che vengono di laggiù». Un documentario dello stesso anno, *Treni portano a Roma* di Gianfranco Tomei, evidenzia che i migranti appena arrivati dal sud d'Italia erano soliti incontrarsi alla stazione. È interessante notare che un recente programma televisivo su soggetti emarginati quali i senzatetto e gli immigrati che vivono a Termini, *Vite a Termini* (2013) di Matteo Minissi, sembra suggerire una continuità piuttosto che una differenza nel ruolo di Termini come un luogo di socializzazione per i migranti, riferendosi proprio al documentario di Tomei. La ricerca sociologica di Pierpaolo Mudu (2002, 657) conferma ulteriormente che l'arrivo di migranti al di fuori dei confini dell'Unione Europea non ha modificato la composizione dell'ambiente sociale di questo spazio: «la stazione Termini ha sempre costituito un polo di attrazione per la popolazione più marginalizzata italiana occupata in lavori saltuari e malpagati, in attività illegali o addirittura senza tetto. Nella seconda metà degli anni Settanta l'ambulantato costituiva una delle attività più diffuse nella zona della stazione». Come il seguito dell'analisi mosterrà, ci sono almeno due grandi differenze nella rappresentazione di Termini come luogo di socializzazione per migranti interni e immigrati. In primo luogo, le narrazioni egemoniche che parlano di immigrati spesso li criminalizzano o li rappresentano in termini esplicitamente razzializzati. In seconda luogo, gli scrittori che sono emigrati in Italia, diversamente dai migranti interni, hanno raccontato le loro storie dando così significati inediti all'esperienza di quel luogo.

L'altra donna (1981) di Peter Del Monte è forse uno dei primi film che rappresentano l'area vicino alla stazione come uno dei principali punti di ritrovo per gli immigrati. La storia parla di Olga, una donna italiana di classe media, che sta attraversando un momento di crisi esistenziale, e Regina, la sua domestica eritrea, che la aiuta a ridisegnare la sua vita. In una delle scene più significative del film, Regina lascia la casa di Olga per cercare suo fratello, e quando Olga comprende che Regina se ne è andata, d'istinto raggiunge Termini. Olga

incontra un mondo che ignorava: la stazione Termini di notte è cupa e popolata da africani che dormono a terra. La telecamera segue il viaggio di Olga nella stazione e mostra la sua paura nell'approccio a tale spazio ignoto. Olga presto si rende conto che quelli che la spaventano sono vittime di giovani italiani che prendono di mira gli immigrati solo per divertimento, e vede alcuni di loro picchiare il fratello di Regina senza motivo. Termini è rappresentata in questo film come una sorta di ghetto all'interno della città, dove la legge è sospesa e gli immigrati possono trovare un luogo temporaneo dove stare, al prezzo di vivere continuamente nel pericolo. La rappresentazione ambigua di Termini nel film rispecchia la predisposizione di Olga nei confronti di Regina: da una parte, il rapporto tra le due è squilibrato dal punto di vista del potere e Olga ha un carattere molto egoista; dall'altra, Olga si lega sempre più a Regina e inizia a diventare inseparabile da lei. Regina, comunque, non sembra essere un personaggio pienamente sviluppato e agisce solo come controparte alle azioni di Olga.

Oltre a descrivere Termini come uno spazio di ritrovo per gli immigrati, *L'altra donna* ci mostra anche questo luogo attraverso gli occhi intimoriti di una donna bianca, che cammina in uno spazio occupato da uomini neri. Questo sentimento di paura merita una riflessione ulteriore. I film presentati precedentemente associano il fatto di essere a Termini con il sentimento di preoccupazione e ansia: Marrocci ha paura di perdere il suo lavoro perché è un alcolizzato in *Il Ferroviere*, Mary teme il giudizio altrui riguardo alla sua relazione clandestina in *Stazione Termini*, gli immigrati siciliani al centro di *Il cammino della speranza* sono travolti dalla folla caotica nella grande città. Ma sembra che la descrizione di Termini come un luogo in cui la presenza degli stranieri può essere un pericolo - presente tanto in *L'altra donna* quanto in alcune descrizioni giornalistiche (Serloni 2014) - meriti delle riflessioni a parte.

Analizzare uno dei primi racconti che hanno esplorato questo tema - «Roma» di Goffredo Parise (1982) - può offrire delle indicazioni utili per comprenderlo. Il racconto ha per protagonista un uomo «che si sentiva straniero senza però esserlo» (Parise 2004, 327). Questa persona arriva a Roma in treno all'alba e trova una città del tutto africanizzata, dove non ci sono romani e «gente di colore [...] camminava e si muoveva come padrona della città» (2004, 329). Tale esperienza mostra che Piazza dei Cinquecento è diventata a partire dagli anni Ottanta «anticamera per la socializzazione di comunità etniche e stranieri che l'hanno eletta a luogo privilegiato d'incontro» (Attili 2008, 147). Di fronte alla stazione l'uomo nota «le sagome goffe di alcuni soldati italiani e di altri etiopi dai capelli crespi a criniera, in gruppi separati» e «gruppi continui di donne beduine nei loro costumi bianchi da cui uscivano delle gambette nere, nervose e anziane, e sulla fronte una crocetta tatuata» (Parise 2004, 328). In seguito incontra un altro «etiope, forse», che muove le mani «tra il mendico e

lo sbruffone», con una «grazia minacciosa», e ha una cornea «bianchissima, venata di pazzia» (2004, 329). La sequenza da incubo termina quando il personaggio principale incontra un secondo etiope che lo uccide con un coltello. Tale inquietante racconto aggiunge un altro livello all'esperienza eterotopica di Termini: Parise evidenzia come la presenza di immigrati in una piazza dedicata alle vittorie coloniali riporti alla memoria «a forgotten chapter of Italian history» (un capitolo dimenticato della storia italiana) (Ponzanesi 2004b, 105). In tal senso, Parise mostra un'altra importante caratteristica dell'eterotopia, ossia l'essere «more easily identified by its time than by its space» (più facilmente identificabile dal suo tempo che dal suo spazio) (De Caeter, Dehaene 2008, 92). Secondo Foucault (2008, 20), le eterotopie sono

linked to slices in time - which is to say that they open onto what might be termed, for the sake of symmetry, heterochronies. The heterotopia begins to function at full capacity when men arrive at a sort of absolute break with their traditional time.

legate alle sezioni nel tempo - vale a dire che si aprono su ciò che potrebbe avere una fine, definite eterocronie per motivi di simmetria. L'eterotopia inizia a funzionare a pieno regime quando gli uomini arrivano a una sorta di rottura assoluta con il loro tempo tradizionale.

Una stazione incarna pienamente tale qualità, essendo un luogo di compressione temporale: è un luogo in cui parte un viaggio che ci farà attraversare lo spazio in un tempo diverso a quello a cui siamo abituati. Tale viaggio nel tempo può essere declinato in tanti modi diversi, ma quello che Parise sceglie è interessante perché parla della paura degli stranieri nella stazione legandola alle ansie dell'Italia riguardo alla propria storia coloniale. L'Italia multiculturale che inizia ad essere visibile dagli anni Ottanta - e specialmente nei pressi delle stazioni - cozza con la celebrazione del passato coloniale iscritto nel progetto e nella realizzazione di Termini. Questo sembra essere il tema al centro del racconto «Roma».

La memoria coloniale che la presenza di immigrati africani in Piazza dei Cinquecento evoca non è solo al centro del racconto di Parise, ma è stata evidenziata in film e opere letterarie. Per quanto riguarda le opere cinematografiche sul tema, si considerino documentari quali *Good Morning Abissinia* (2005) di Chiara Ronchini e Lucia Sguiglia, e *Aulò. Roma Postcoloniale* (2012) che ho diretto con Graziano Chiscuzzu ed Ermanno Guida e scritto con Ribka Sibhatu.⁵ Piazza

⁵ Quando il giovane Fellini per la prima volta arriva a Termini all'inizio di *Roma*, passa accanto a una pubblicità di «La lotteria di Tripoli», che fa evidentemente riferimento alla propaganda coloniale in quel luogo. Al contrario, *Isole* (2005) di Marco Lodoli de-

dei Cinquecento è anche presente in un'importante scena di *Adwa: An African Victory* (Adua. Una vittoria africana) (1999) di Haile Gerima, un documentario incentrato sulla memoria e l'eredità di una battaglia chiave della guerra italo-etiope del 1895-96, la battaglia di Adwa (1896), che vide la vittoria dell'Etiopia. Shelleen Greene sostiene che questa sequenza funziona come un punto di transizione che collega l'Etiopia nel passato all'attuale Roma multicultural. Greene (2012a, 255) osserva che «Gerima forces a re-evaluation of Italian colonialism, shifting from the traditional narrative of Italians as *brava gente*, to one of Ethiopian resistance to Italian colonial aggression» (Gerima impone una rivalutazione del colonialismo italiano, passando dalla narrazione tradizionale degli italiani come 'brava gente' a una sulle resistenze etiopi all'aggressione coloniale italiana). Questi film mostrano che le contraddizioni legate all'alterità e all'altrove nell'Italia di oggi sono legate alla mancanza di una riconsiderazione della storia coloniale italiana e non solo alla presenza di immigrati. Inoltre, va notato che Termini occupa un ruolo centrale nelle scritte in lingua italiana di immigrati provenienti dalle ex colonie italiane, in particolare scrittori somali e di origine somala (Brioni 2015, 49). Tali scritte mostrano che la concentrazione spaziale o fisica di immigrati 'irregolari' in uno specifico luogo, quale una stazione, ricorda la situazione di discriminazione e di rigida separazione tra le razze nelle colonie (Balibar 1999).

2.6 Termini come non-luogo e come spazio di socializzazione

La sezione precedente ha letto in maniera contrappuntistica opere e discorsi che parlando di Termini come un luogo associate a un sentimento di paura e opere che vedono Termini come un luogo in cui le ansie coloniali si manifestano. L'analisi ha suggerito che nella rappresentazione dell'esperienza della stazione per i migranti di ieri e di oggi, essa è spesso rappresentata come uno spazio di socializzazione. Per esempio, *Madre piccola* di Ubah Cristina Ali Farah mostra che la stazione Termini è stata uno dei principali luoghi di ritrovo per la comunità somala a partire dagli anni Cinquanta (Balsamo 2013, 33) fino a quando sono subentrati i negozi di società quali Benetton, Nike, Intimissimi, Levi's e Sisley (Ali Farah 2007, 26). Tale passaggio evidenzia due immagini dicotomiche e tuttavia complementari che sono solitamente associate alla rappresentazione della stazione: Termini è sia un non-luogo (Augé 1992) sia uno «space of flows» (spazi di flusso) (Castells 1996) per chi la attraversa, e «a place of belon-

scrive l'Obelisco di Luce - un obelisco eretto in Piazza dei Cinquecento contro tutte le guerre - senza alcun riferimento alla guerra coloniale che questa stessa piazza celebra.

ging» (uno spazio di appartenenza) (Burns 2013, 128) e «the hub of the city» (il fulcro della città) per molti immigrati (Burns 2007, 147). Secondo Francesco Zardo (2004, 19), Termini è un «non-place» che ha lo stesso odore di qualsiasi altro Mc Donald's al mondo: «per cercare di respirare un'aria diversa a Roma sarete comunque costretti ad allontanarvi dalla stazione Termini di almeno mezzo chilometro». Verosimilmente, i nomi che sono stati dati in alternativa alla stazione metro nel 2013, Termini-Vodafone, e alla stazione ferroviaria nel 2006, Termini-Giovanni Paolo II, sottolineano la dimensione gentrificata della stazione (Riccardi 2015). La dedica al papa Giovanni Paolo II celebra una delle principali attività economiche di Roma, il turismo religioso, e ribadisce l'identità cattolica della città a dispetto del suo ambiente multiculturale e plurireligioso.

La rappresentazione di Termini come un «non-luogo» gentrificato, dove gli immigrati vengono marginalizzati (Ponzanesi 2004a, 158-9), e come uno spazio della loro socializzazione si sovrappone all'inizio di *Good Morning Aman* (2010) [fig. 2.4] di Claudio Noce. Il film si incentra sull'amicizia tra due emarginati: Aman (Said Sabrie) è un immigrato somalo che vive a Roma, e lavora come addetto alle pulizie in un negozio di auto di seconda mano, e Teodoro (Valerio Mastandrea) è un pugile in pensione. Il film si apre con Aman che sogna una vita migliore in un'auto messa in vendita alla stazione Termini. In seguito, incontra un amico di origini somale che sta lasciando l'Italia per andare a Londra a lavorare, presentando così il *topos* della stazione come il luogo in cui le persone possono cambiare il corso della loro vita. *Good Morning Aman* è un film sull'impossibilità dell'incontro tra due persone di culture diverse, che in questo caso è illustrato mediante una storia d'amore tra un cittadino italiano di origini somale e una donna italiana che sopravvive grazie alla propria arguzia. La stazione Termini è il luogo dove Aman incontra una donna (Anita Caprioli), anch'essa in lotta per guadagnarsi da vivere a Roma.

Come in *Good Morning Aman*, le narrazioni di Termini ad opera di scrittori immigrati la descrivono come un luogo di appartenenza piuttosto che come uno spazio di transizione o un «non-luogo». Ad esempio, Daouda Sanogo descrive Termini come «la mia prima casa a Roma» (Mordenti et. al. 2012, 111):

Per tutti gli immigrati Termini è una casa. Se è molto tempo che non vedi un amico, alla stazione sicuramente lo incontri. Se vuoi chiacchierare con qualcuno basta andare lì. È un luogo importantissimo per noi. [...] Qui abbiamo conosciuto le associazioni che ci hanno aiutato a mobilitarci per ottenere i documenti. (Mordenti et. al. 2012, 110)

In *La mia casa è dove sono*, Scego descrive Termini come intimamente legata al suo corpo (Benini 2014, 488):



Figura 2.4 Inquadratura tratta da *Good Morning Aman* (2010). In una delle prime scene del film, Aman (Said Sabrie) sogna di una vita migliore all'interno della stazione di Roma Termini

Ci misi un po' per capirla questa zona, per non odiarla più [...] Per anni mi sono sentita minacciata dal carico di dolore e speranza che Termini si portava addosso. Volevo essere altro da lei [...] Non sapevo ancora che una vita serena non poteva prescindere da lei. Perché lì c'era il principio. Lì era seppellito il mio cordone ombelicale. Allora forse la mia casa era la Stazione Termini. Il principio che non dovevo dimenticare. (Scego 2010, 103)

Questo memoir racconta Termini come «meta finale» o «fine del viaggio» [...] un messaggio dato a noi viandanti isterici, figli della modernità» (Scego 2010, 93). Una rappresentazione simile si può trovare in *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio* di Amara Lakhous. Questo romanzo è ambientato nella multiculturale Piazza Vittorio Emanuele II a Roma, un luogo che Paolo Bartoloni e Francesco Ricatti (2015, 539) hanno definito come «the apparent and often debated symbol of migrants' large presence in the city of Rome» (un evidente e frequentemente contestato simbolo della rilevante presenza di immigrati nella città di Roma). La stazione Termini è descritta come un luogo di incontro per gli immigrati peruviani, e come la meta finale di un lungo viaggio, anziché come un luogo di passaggio: «Termini vuol dire che il viaggio è finito. Questa città ha qualcosa di strano. È molto difficile andarsene» (Lakhous 2006, 166). Tale passaggio riflette l'esperienza di Amara Lakhous stesso della stazione, che descrive nei seguenti termini (2009, 135): «When I felt my soul awash with homesickness and melancholy, I would run like a shipwreck survivor to Stazione Termini for comfort. There I would see people on the move, in search of new destinations, new faces, and new experiences» (Quando sentivo la mia anima inonda-

ta di nostalgia di casa e malinconia, correvo come un naufrago sopravvissuto alla stazione Termini per conforto. Lì avrei visto persone in movimento, alla ricerca di nuove destinazioni, nuovi volti e nuove esperienze). Tali narrazioni sfidano la rappresentazione della stazione come un non-luogo: Termini è descritta come uno spazio di incontro carico di nostalgia o come un passaggio per raggiungere altre parti del mondo.

La lettura di questi testi, in altre parole, sembra mettere in discussione l'idea di non-luogo di Marc Augé, che ha teorizzato l'esistenza di contingenza spaziali che non hanno legami con l'identità e la storia di un territorio. Anzitutto, la nozione di non-luogo sembra non considerare le differenze sociali tra le diverse persone che usano un luogo. In secondo luogo, Augé non sembra prendere in considerazione l'idea che sentimenti di solitudine e distacco spazio-temporale non sono limitati ai non-luoghi, ma possono emergere in qualsiasi spazio, anche a casa o al lavoro. Le sensazioni di solitudine e noia sono sensazioni frequenti tra i viaggiatori, e non esclusivamente legata ai non-luoghi di consumo o di spostamento (Merriman 2007). In altre parole, Augé sembra essenzializzare i luoghi, mostrandoli come statici e immutabili. La letteratura sulla migrazione, e in particolare quella scritta da immigrati in lingua italiana, mette in discussione l'uso prettamente strumentale di alcuni luoghi e il significato che viene attribuito loro in un contesto nazionale.

2.7 Termini come realtà insulare (e frammentata al suo interno) o come simbolo dell'Italia multiculturale

Le rappresentazioni di Termini come un luogo carico di emozioni dove gli immigrati socializzano può alternativamente confermare oppure contestare «the widespread agreement that the Esquilino is an area with an identity separate from the rest of Rome's historical center» (l'opinione generalizzata che l'Esquilino sia un'area con un'identità separata dal resto del centro storico di Roma) (Mudu 2002, 172). Analizzando diverse opere che parlano della stazione è interessante evidenziare un altro tipo di contrasto, quello tra la rappresentazione di Termini come eccezione rispetto al resto di Roma o come simbolo dell'Italia multiculturale. Per esempio, il testo *Immigrato* di Mario Fortunato e Salah Methani (1990, 53-4) rappresenta Termini come il più importante luogo di incontro per gli immigrati a Roma. *Immigrato* dà anche conto di differenti gruppi etnici che si incontrano in strade e luoghi diversi intorno alla stazione, inclusi i libici in via Gioberti, i senegalesi a Colle Oppio, i filippini in Piazza Risorgimento, e i tunisini in Piazza dei Cinquecento (1990, 56). Tale immagine non solo «mette in evidenza come il processo immigratorio abbia alterato la geografia della città, creando una sorta di ge-

ografia parallela» (Horn 2013, 176), ma mostra anche la parcellizzazione della stazione.

Le narrazioni e le immagini che dipingono Termini come un ghetto urbano si possono riconoscere in *Bianco e nero* di Cristina Comencini (2008) [fig. 2.5]. In questo film, Carlo (Fabio Volo), il protagonista maschile, incontra la sua amante Nadine (Aïssa Maïga) nei pressi della stazione, dove vive la comunità senegalese, evocando così la frequente rappresentazione di Termini come un luogo di insoliti o illeciti incontri sessuali. Ci sono motivi anche legati al visuale che inducono a rappresentare Termini come - per ricorrere alla terminologia di Arjun Appadurai (2001, s.p.) - un «etnorama» separato dal resto della città.⁶ Ad esempio, Pierpaolo Mudu (2002, 172) sostiene che la separazione dell'area attorno a Termini dal resto della città è qualcosa di marcato linguisticamente da oltre «1,500 signs in languages other than Italian» (1.500 segni in lingue diverse dall'italiano), che «are intended for immigrants only (e.g. with painted ideograms on the walls), some are bilingual, and others still are only in Italian in accordance with the laws» (sono destinati solo agli immigrati (ad esempio con ideogrammi dipinti sulle pareti), alcuni sono bilingui e altri sono ancora solo in italiano in conformità con le leggi). In ogni caso, la rappresentazione del rione Esquilino in termini di enclave etnica o ghetto urbano negli articoli giornalistici è spesso usata per discriminare gli immigrati:

Chinatown, Bronx, kasbah, souk, and other comparable terms [...] clearly point to a conflation of immigration with dilapidation, reflecting the resolve to describe the Esquilino as a case of 'alien space' [...] a once-beautiful district now shed of its 'exquisitely Roman traits' as typical local products are threatened by the bric-a-brac imported by hundreds of illegal immigrants. (Mudu 2002, 173)

Chinatown, Bronx, Kasbah, Souk e altri termini comparabili [...] indicano chiaramente una confusione tra immigrazione e fatiscenza, riflettendo la determinazione a descrivere l'Esquilino come un caso di 'spazio alieno' [...] un quartiere un tempo bello ora spogliato dei suoi 'tratti squisitamente romani' in quanto i prodotti tipici locali sono minacciati dal bric-a-brac importato da centinaia di immigrati clandestini.

⁶ Arjun Appadurai (2001, s.p.) definisce etnorama «quel panorama di persone che costituisce il mondo mutevole in cui viviamo: turisti, immigrati, rifugiati, esiliati, lavoratori ospiti, e altri gruppi e individui in movimento costituiscono un tratto essenziale del mondo e sembrano in grado di influenzare la politica delle (e tra le) nazioni ad un livello mai raggiunto prima. Ciò non significa che non ci siano comunità relativamente stabili e reti di parentela, amicizia, lavoro e tempo libero, così come di nascita, residenza e altre forme di affiliazione».



Figura 2.5 Inquadratura tratta da *Bianco e nero* di Cristina Comencini (2008). L'incrocio tra via Giolitti e via Gioberti accanto alla stazione Termini è visto come il centro della comunità senegalese a cui appartiene Nadine (Aïssa Maïga), co-protagonista di questa commedia romantica

Figura 2.6 Inquadratura tratta da *Civico 0* di Francesco Maselli (2007). L'incrocio tra via Giolitti e via Gioberti accanto alla stazione Termini è il luogo d'incontro tra Stella (Letizia Sedrick), un'immigrata a Roma dall'Etiopia, e un amico africano, Joseph (il nome dell'attore non è specificato), con cui si sposerà

Se *Immigrato e Bianco e nero* mostrano la realtà di Termini come insulare e parcellizzato all'interno del contesto romano, altre rappresentazioni contemporanee dipingono Termini come integrato all'interno di una più ampia realtà sociale romana. Ad esempio, *A.C.A.B.* (2012) di Stefano Sollima si incentra sulla corruzione a Roma di un gruppo di poliziotti antisommossa, che abusa del proprio potere nei confronti dei tifosi di calcio, delle manifestazioni pubbliche di destra e sinistra, e dei migranti. *A.C.A.B.* colloca la casa di uno dei poliziotti nei pressi di Termini, mostrando la modesta classe sociale a cui appartiene la sua famiglia. Questo film invita a confrontare la classe sociale del poliziotto con quella degli immigrati, raccontando che lui e sua madre verranno in seguito sfrattati dalla loro casa in quanto il comune darà alloggio a una famiglia di cittadini italiani di origine straniera a basso reddito. Il film problematizza ulteriormente la questione di chi ha diritto ad abitare quella casa mostrando l'azione punitiva del poliziotto nei confronti della famiglia di immigrati. Nel film Sollima fa ricorso a Termini per parlare della povertà generalizzata e delle condizioni di vita disperate degli abitanti di Roma, siano essi nati in Italia o immigrati.

Un altro esempio dell'uso dell'area di Termini ai fini del racconto di un cambiamento più ampio avvenuto in Italia a seguito dell'immigrazione si trova in *Civico 0* (2007) [fig. 2.6] di Francesco Maselli. Questo film osserva da vicino tre storie di immigrazione in una Roma multiculturale, e descrive Termini come uno dei molti luoghi in cui le strade degli immigrati si incrociano e dove essi si incontrano. Il ruolo centrale di Piazza Vittorio nelle narrazioni sulla migrazione - come il romanzo di Amara Lakhous, *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, e il film omonimo di Isotta Toso (2009), e i film *Gente di Roma* di Ettore Scola (2003), *L'orchestra di Piazza Vittorio* di Agostino Ferrente (2006), e *L'assedio* di Bernardo Bertolucci (1998) [fig. 2.7] e *Piazza Vittorio* di Abel Ferrara (2018) -⁷ sottolineano l'estendersi dell'ambiente della stazione verso il centro della città nonché le sue caratteristiche eterotopiche. Secondo Giovanni Attili (2008, 139-40), Termini non si può separare dal quartiere in cui si trova, l'Esquilino:

I confini storici del rione Esquilino devono quindi pensarsi come frontiere disperse, *terrain vague*, spazi di attraversamento migrante, luoghi indeterminati di incontri, scontri e malintesi. Da questo punto di vista [...] l'area del mercato non è separabile dalla stazione Termini.

⁷ Su questo argomento, si veda Mazzara 2018a. Per un'analisi della scena de *L'assedio* ambientata a Piazza Vittorio Emanuele II mi permetto di rimandare a Brioni 2014b, 98-9.



Figura 2.7 Inquadratura tratta da *L'assedio* di Bernardo Bertolucci (1998). Shandurai (Thandie Newton) sfugge alle indesiderate attenzioni di Jason Kinski (David Thewlis) rifugiandosi a Piazza Vittorio Emanuele II, un luogo così diverso nella sua composizione sociale dai pressi di Piazza di Spagna in cui è ambientata la maggior parte del film

Esquilino deriva dall'espressione latina *ex-colere*, che indica un luogo fuori dal centro cittadino, e confina con «Piazza di Porta S. Giovanni, Mura Aureliane fino a Porta S. Lorenzo, Via di porta S. Lorenzo, Via Marsala, Piazza dei 500, Via Giolitti, Via Gioberti, Piazza di Santa Maria Maggiore, Via Merulana, Piazza S. Giovanni» (Attili 2008, 139). Attili suggerisce di intendere l'intera zona

non come un'unità territoriale chiusa e omogenea, piuttosto come un insieme di luoghi dinamici dove soggettività fluide si sfiorano e interagiscono attraverso interfacce porose: uno spazio disperso dove gli attraversamenti migranti portano in primo piano coaguli di compresenza, esplosioni di conflitti e tensioni tra zone di frontiera [...] Si tratta di un'immagine territoriale fluttuante e indeterminata che sfugge al congelamento topografico dello spazio e all'ansia del controllo tipica della pianificazione moderna. (2008, 140)

Tale definizione risulta certamente imprecisa: estendere il perimetro immaginario della stazione all'intera area circostante potrebbe complicare maggiormente anziché risolvere il problema della definizione dei confini di Termini. In ogni caso, il punto di vista di Attili potrebbe risultare utile per intendere la stazione entro un contesto geografico, urbano, sociale e culturale più ampio in cui essa è collocata e per meglio comprendere queste narrazioni contemporanee

che l'hanno intelligentemente rappresentata come un simbolo della realtà multiculturale italiana.

La presenza degli immigrati non solo ha riplasmato la rappresentazione della stazione Termini e la sua posizione entro la geografia affettiva della città, ma anche la percezione dell'intera Roma. Termini è uno snodo urbano che incarna la tensione tra il centro e le periferie (o «nuovi centri»), quella tensione intrinseca tra una Roma al centro di uno dei primi progetti imperiali nonché di una religione monoteista, e le sue periferie multiculturali; o, mutando prospettiva, tra i suoi nuovi centri, che rappresentano delle alternative e convivono con i luoghi storici, politici e turistici. Collocare Termini al centro della geografia urbana ci permette di osservare la dimensione multiculturale della capitale italiana, che non si limita all'Esquilino. In tal senso, Termini potrebbe essere intesa come uno spazio eterotopico e 'aporetico' che «reveal[s] or represent[s] something about the society in which [it] reside[s] through the way in which [it] incorporate[s] and stage[s] the very contradictions that this society produces but is unable to resolve» (rivela o rappresenta qualcosa sulla società in cui si trova attraverso il modo in cui [incorpora] e mette in scena le stesse contraddizioni che questa società produce ma non è in grado di risolvere) (Foucault 2008, 25, commento dei traduttori).

2.8 Una rappresentazione non univoca

Praticando gli spazi della stazione, i personaggi di ciascun film e romanzo presentati in questo capitolo trasformano un luogo che è stato geometricamente definito da una pianificazione urbana nonché modificano l'idea di italianità ad esso collegato. Le rappresentazioni di Termini dopo la Seconda Guerra Mondiale sono arrivate a «suspend, neutralise or invert the set of relations designated, mirrored or reflected by [it]» (sospendere, neutralizzare o invertire l'insieme delle relazioni designate, rispecchiate o riflesse da [questo luogo]) durante il fascismo (Foucault 2008, 17). Tali narrazioni hanno evidenziato le contraddizioni e la pluralità culturale di questo luogo, in cui i sistemi simbolici e morali e le pratiche possono cambiare, e la gente di differenti classi sociali e origini può incontrarsi. Negli ultimi trent'anni la percezione di ansia morale e sociale e la paura dell'alterità associata all'immagine della stazione sono state spesso messe in relazione ai migranti a fini discriminatori. Le narrazioni di cui sono soggetti e oggetti mostrano che

Rome is a globalized city. Its shape, its urban policies, and its everyday life are constantly affected by flows and streams of people and images making up its own peculiar global-local, or glocal, cityscape. (Thomassen, Vereni 2014, 32)

Roma è una città globalizzata. La sua forma, le sue politiche urbane e la sua vita quotidiana sono costantemente influenzate da flussi e movimenti di persone e immagini che compongono il suo peculiare paesaggio urbano globale-locale o glocale.

In particolare, alcune opere letterarie e cinematografiche analizzate in precedenza mostrano come le pratiche di fruizione dello spazio da parte di alcuni immigrati sembrano basate su una capacità di interpretare in maniera innovativa e strategica i rapporti tra zone che si sono sviluppate al di fuori del modello sociopolitico di spazio urbano definito dal fascismo, la cui eredità è riscontrabile anche nel dopoguerra (Cervelli 2014, 48). La rappresentazione di Termini come un luogo di ritrovo per immigrati in alcune delle opere analizzate contesta la rappresentazione della città come un non-luogo, che è il modo in cui la stazione è spesso percepita dai suoi fruitori. In tal senso, l'immagine di Termini ad opera degli immigrati esibisce un'altra caratteristica degli spazi eterotopici - il loro ruolo nel definire gruppi interni e esterni - che Edward Soja (1996, 16) indica nei seguenti termini:

Heterotopias always presuppose a system of opening and closing that simultaneously makes them both isolated and penetrable [...] Here the heterotopia takes on the qualities of human territoriality, with its surveillance of presence and absence, its demarcation behaviors, its protective definition of the inside and the out. Implicit in this regulation of opening and closing are the workings of power, of disciplinary technologies.

Le eterotopie presuppongono sempre un sistema di apertura e chiusura che le rende simultaneamente isolate e penetrabili [...] Qui l'eterotopia assume le qualità della territorialità umana, con la sua sorveglianza della presenza e dell'assenza, i suoi comportamenti di demarcazione, la sua definizione protettiva dell'interno e dell'esterno. In questo regolamento implicito di apertura e chiusura sono i meccanismi del potere, delle tecnologie disciplinari.

Per usare un'espressione coniata da Murat Aydemir e Alex Rotas (2008, 7), Termini può essere vista come un palinsesto, una complessa costruzione politica e sociale, un luogo «thickened» (addensato), pieno di «memories, imaginations, dreams, fantasies, nightmares, anticipations, and idealizations that experiences of migration, of both migrants and native inhabitants, bring into contact with each other» (ricordi, immaginazioni, sogni, fantasie, incubi, anticipazioni e idealizzazioni che le esperienze di migrazione, sia dei migranti che degli abitanti nativi, mettono in contatto tra loro). La rappresentazione di Termini come un luogo di ritrovo per emarginati è collegata all'ambiguità, difficilmente risolvibile, di attribuirle qualità «eutopiche» o

«distopiche». Se si confronta il progetto monumentale della stazione con la risignificazione di questo spazio messa in atto dagli immigrati di ieri e di oggi - ma lo stesso discorso si potrebbe fare con l'uso strumentale della stazione rispetto ad una visione affettiva e intimista della stazione intesa come luogo di incontro - si può pensare a questo luogo come il risultato di narrazioni molto diverse tra di loro e spesso contrastanti. Per esempio, definire Termini come un non-luogo è un privilegio che non sembra essere condiviso dagli immigrati che vivono gli spazi della stazione dando loro nuovi significati. Analizzare queste diverse descrizioni della stazione è interessante non tanto per determinare se questo luogo sia un simbolo di degrado, della mercificazione di Roma, o di meticcio culturale e di resistenza all'assimilazione, quanto per comprendere quali gruppi sono stati storicamente considerati integrati o estranei alla società italiana nel corso del tempo, e per consentirci di ripensare luoghi e spazi in un modo più inclusivo.

In conclusione, i luoghi presi in considerazione in questa prima sezione sono elementi spaziali definiti che hanno una funzione precisa all'interno del contesto architettonico e infrastrutturale. Il primo capitolo ha evidenziato che quello che per un gruppo sociale è visto come un elemento di mobilità sociale può rivelarsi una barriera per un altro. Similmente, il secondo capitolo ha mostrato come la stazione sia un luogo in cui si può incappare nella divisione di classe, nel precariato e nella disperazione che la modernizzazione ha generato per alcune persone, anziché un luogo in cui si esaltano le opportunità offerte dalla modernità. Questa sezione ha considerato i luoghi in una dimensione verticale (la costruzione di gerarchie all'interno di uno spazio) ed orizzontale (i cambiamenti intervenuti in un luogo nel corso del tempo o la ricorrenza di precise caratteristiche in un periodo specifico). Mentre il capitolo sui ponti si è concentra su diverse generazioni di italiani americani - persone cioè che si identificano con il medesimo gruppo etnico -, questo capitolo si è concentra su movimenti migratori avvenuti in diversi periodi e diverse esperienze di emarginazione presenti nel medesimo luogo. Sia i ponti sia le stazioni travalicano frontiere, essendo luoghi di contatto e collegamento tra nazioni, lingue e identità. Nel contesto cinematografico e letterario, essi assumono dei significati simbolici e metaforici ambivalenti. I ponti e le stazioni sono simboli della modernità, ma tale progresso sembra essere animato da un costante conflitto tra diversi gruppi sociali.

Spazi

3 America

Sommario 3.1 Il mito dell'America. – 3.2 Utopie Fasciste: L'America a sud di Roma in *Piccola America* (1991). – 3.3 La costruzione epistolare dell'America: *Lettere dall'America* (1995). – 3.4 La costruzione cinematografica dell'America: *Piccola America* (1998). – 3.5 Una nostalgia propositiva: gli spazi immaginari dell'America e il presente dell'Italia.

3.1 Il mito dell'America

Muovendoci dalla rappresentazione dei luoghi all'analisi dell'immaginazione di alcuni spazi astratti, questo capitolo si concentra sulla 'Trilogia dell'America' di Gianfranco Pannone: *Piccola America* (1991), *Lettere dall'America* (1995) e *L'America a Roma* (1998). L'analisi sottolinea come la rappresentazione del mito dell'America in Italia nella trilogia è utilizzata per ripensare la storia 'italiana' in una dimensione trans-nazionale e per rimodellare il presente e il futuro, in un'era in cui l'Italia è diventata meta di immigrazione. I film di Pannone affrontano il mito dell'America rivisitandolo alla luce della sua esperienza personale e mettendo in discussione l'idea di 'oggettività' che spesso caratterizza il documentario. Il proposito di realizzare documentari che non si propongano di avere uno sguardo oggettivo ed esterno alla realtà raccontata è espresso dal regista in un saggio intitolato «Sono diverso ma sono uguale», in cui afferma che il documentario è un genere in cui sperimentare l'«invenzione linguistica», avvalendosi di strategie di montaggio e stili solitamen-

te utilizzati nei film che propongono di raccontare una storia fittizia (Pannone 2003, 34).¹ In un'intervista con Lucia Ricciardelli, Pannone rivela anche di aver voluto utilizzare nella trilogia un «'investigative human' approach» (approccio investigativo umano) per analizzare ciò che «America symbolizes - or I should say used to symbolize - the dream of a better world» (l'America simboleggia - o dovrei dire simboleggiava - il sogno di un mondo migliore), in un periodo in cui gli Italiani «have stopped believing in history and the opportunities for redemption it can offer, thus Italians have given up striving and working for a better world» (hanno smesso di credere nella storia e nelle opportunità di redenzione che può offrire, in cui gli italiani hanno smesso di lottare e lavorare per un mondo migliore) (Ricciardelli 2011). Mettendo in discussione il rapporto con la realtà che viene rappresentata nella forma documentaristica, Pannone vuole realizzare un ritratto sfaccettato e multiforme del mito dell'America in Italia. Le storie di mobilità presentate nella 'Trilogia dell'America' non sono viste in una dimensione nostalgica ma propositiva: i complessi rapporti di appartenenza e diversità culturale di queste storie possono permetterci di comprendere meglio l'Italia di oggi e le speranze di coloro che cercano di trovarvi l'America'.

3.2 Utopie Fasciste: L'America' a sud di Roma in *Piccola America* (1991)

Piccola America. Gente del nord a sud di Roma riguarda la costruzione idealizzata di uno spazio - di un'America' - e una storia di migrazione, vale a dire quella dal Nord-Est dell'Italia verso l'Agro Pontino negli anni Trenta del secolo scorso.² Per descrivere questo documentario vorrei rifarmi a un romanzo che intrattiene uno stretto rapporto tematico con il documentario, *Canale Mussolini* di Antonio Pennacchi (2010). Questa lettura comparata appare giustificata dal fatto che *Piccola America* si chiude riferendosi ad un fantomatico artista che un giorno saprà raccontare la storia di questi luoghi e che Pennacchi sarà al centro di *Latina/Littoria* (2001), un documentario di Pannone in cui si parla della tormentata approvazione del nuovo piano regolatore di Latina. Entrambe le opere raccontano questa migrazione interna attraverso le voci (reali o ricostruite grazie all'artificio letterario) dei protagonisti e caratterizzate da 'un impasto di rovigotto, ferrarese, trevigiano, friulano eccetera - contaminato da influenze laziali» (Pennacchi 2010, 457). Entrambe le opere spiegano come questa terra fosse diventata la nuova 'America' dopo l'approvazione

1 Sul documentario italiano, si vedano Bertozzi 2008; Spagnoletti 2008.

2 Riguardo a questa migrazione interna, si vedano Franzina, Parisella 1986.

del Johnson-Reed Act nel 1924, un sistema di quote che limitava gli ingressi negli Stati Uniti degli immigrati dal sud e dall'est dell'Europa (Pennacchi 2010, 185).

L'Agro Pontino in *Piccola America* non rappresenta solo l'America, la terra dove si emigra per trovare fortuna, ma anche l'Africa, la terra da colonizzare e conquistare ben prima che iniziasse l'espansione italiana in Libia. Pennacchi scrive che le «trentamila persone [che] nello spazio di tre anni - diecimila all'anno - [vennero] portat[e] quaggiù [...] Dal Veneto, dal Friuli, dal Ferrarese [...] in mezzo a gente straniera che parlava un'altra lingua» (Pennacchi 2010, 137) sono al tempo stesso «invasori» (263), che guardano con atteggiamento di superiorità i locali, chiamandoli «marocchini» (263), e insieme oggetto di soprusi da parte del «ceto dirigente» locale (304), che li chiama «polentoni» o peggio ancora «cispadani» (137). *Piccola America* descrive come molte delle promesse del fascismo non fossero state poi mantenute, e come i coloni fossero spesso espropriati del loro lavoro. Mentre *Canale Mussolini* contiene riferimenti ai coloni che dopo essere giunti nell'Agro Pontino andarono a combattere in Africa (Pennacchi 2010, 246), *Piccola America* mostra che queste terre furono il set dove celebrare le vittorie in Africa dell'Italia, come nel film *Scipione l'Africano* di Carmine Gallone (1937). Per il fascismo l'Agro Pontino non è solo una piccola Hollywood dove ambientare pellicole propagandistiche, ma anche un teatro per rappresentare al mondo i conseguimenti del regime come la realizzazione delle città di fondazione.³ «Sembrava che fosse il West» dice uno degli intervistati descrivendo queste terre come una frontiera, mentre un altro nota la somiglianza del territorio con quello africano. Rammentando che i soldi destinati all'Agro Pontino furono poi utilizzati per le guerre in Africa una volta iniziata la conquista dell'impero, *Piccola America* rende esplicito il legame tra due diverse terre di conquista coloniale per il regime e di migrazione per gli italiani.⁴

In *Canale Mussolini*, i migranti del nord a sud di Roma sono messi a confronto - in maniera spesso controversa - con gli immigrati in Italia o, come li chiama Pennacchi, «gli extracomunitari» (Pennacchi 2010, 242). Questo raffronto non è esplicito nella 'Trilogia dell'America', ma è difficile non riconoscere che Pannone ponga l'Italia in una prospettiva di mobilità a seguito del fatto che questo paese sia diventato meta di immigrazione dagli anni Settanta. Non è un caso che Pannone realizzi due cortometraggi sul tema dell'immigrazio-

³ Va notato inoltre che il film d'esordio di Alessandro Blasetti, *Sole* (1929), celebra proprio la bonifica delle paludi pontine da parte del regime.

⁴ Anche Pennacchi rende esplicito questo legame, non solo in *Canale Mussolini* ma anche nel saggio *Fascio e Martello*, parlando di come l'eucalipto fosse stato importato dalle colonie e trapiantato nell'Agro Pontino su larga scala «perché è un grande assorbitore d'acqua, allontana le zanzare» (Pennacchi 2010, 266).

ne - *La giostra* (1989) e *Kelibia/Mazara* (1998), diretto con Tarek Ben Abdallah - rispettivamente prima e dopo la realizzazione della trilogia. In questo senso, si potrebbe guardare ai documentari di Pannone come esempi di una riflessione condivisa da diversi intellettuali e registi italiani - di cui l'esempio più noto è forse *Lamerica* (1994) di Gianni Amelio - che hanno evocato l'emigrazione italiana come paradigma per meglio comprendere e raccontare l'immigrazione.⁵

Canale Mussolini cita inoltre altri due eventi in ragione dei quali l'Agro Pontino può essere considerato l'America e che possono offrire ulteriore materiale di analisi riguardo alla 'Trilogia dell'America'. In primo luogo Pennacchi parla di una colonizzazione dell'immaginario, e del modo in cui «i western americani [...] in bianco e nero», dove «i bianchi erano sempre i buoni che portavano la civiltà e il progresso, gli indiani pellerossa invece i cattivi che ostacolavano con le peggiori mostruosità il cammino sia del progresso che della civiltà», ispirano le gesta coloniali degli italiani.⁶ In secondo luogo, Pennacchi descrive la colonizzazione americana avvenuta al termine della seconda guerra mondiale, sottolineando che proprio nell'Agro Pontino gli americani avessero testato il DDT, sostanza ora «vietat[a] in tutto il mondo. Perché non è biodegradabile. Resta nel ciclo alimentare e non si dissolve più» (Pennacchi 2010, 211). Attraverso il racconto di questo episodio, *Canale Mussolini* descrive l'Italia come terra di conquista coloniale per gli Stati Uniti, un aspetto del rapporto tra questi due paesi che non è descritto in *Piccola America*, ma nel terzo film della trilogia, *L'America a Roma*.

5 Va segnalato inoltre che nello stesso anno in cui Pannone realizza *Piccola America*, Alina Marrazzi realizza un documentario sull'immigrazione italiana negli Stati Uniti, *L'America me l'immaginavo: storie di emigrazione dall'isola siciliana di Marettimo* (1991).

6 *Canale Mussolini* utilizza inoltre la metafora dell'America per mostrare come lo spostamento di popoli in Agro Pontino creasse situazioni di razzismo: «a Littoria [...] gli abitanti nei poderi del contado sono percepiti tutti indifferentemente 'veneti'. Anzi, quando vengono in città sono chiamati 'Bepi', 'Bèppi' o 'coloni'. 'Colono' è quasi peggio di 'negro' e indica una persona grezza, ingenua, ignorante ed arretrata, nella stessa accezione di 'cafone' a Napoli o 'burino' a Roma. Sic stant et stabant res - non c'è niente da fare - e se per noi i lepini sono tutti Apaches e i marchegiani Sioux, noi per quelli di Latina siamo wasp ma 'di campagna'. Noi Missouri, loro New York. (I sezzesi so' sezzesi e basta)» (Pennacchi 2010, 305).

3.3 La costruzione epistolare dell'«America»: *Lettere dall'America* (1995)

Lettere dall'America racconta la storia di un emigrante napoletano, Nicola Rainone, tramite le sue lettere destinate alla famiglia. Utilizzando la metafora del viaggio, elemento che secondo Stella Bruzzi ([2000] 2006, 118) è alla base di ogni documentario, l'opera si apre nei cunicoli sotterranei della città partenopea in cui gli sfollati si nascondevano dai bombardamenti statunitensi durante la Seconda Guerra Mondiale, mostrando la volontà di parlare di una realtà italiana profonda, nascosta, e sotterranea. Nel 1947, Nicola torna in Italia per tre mesi in visita alla famiglia che non vede da più di vent'anni mostrando grandi disponibilità economiche, affittando macchine costose, organizzando lauti pranzi e descrivendo comodità sconosciute ai parenti. Le lettere e il denaro che Nicola spedisce loro regolarmente da New York sembra testimoniare il successo del suo progetto migratorio. Questa generosità nasconde però anche un ricatto politico: Nicola aveva infatti aderito a un piano chiamato 'Lettere dall'America', volto ad influenzare il risultato delle elezioni italiane del 1948 e finanziato dal governo e dalla chiesa cattolica statunitensi. Il progetto consisteva in una serie di lettere preconfezionate attraverso cui dodici milioni di italiani negli Stati Uniti esortavano i connazionali rimasti in patria a non votare il partito comunista. Tale richiesta non deve sembrare inusuale visto che le lettere degli emigranti ricordavano spesso obblighi e doveri famigliari ai parenti lontani (Decker 1998, 5), e le associazioni degli espatriati scrivevano lettere al posto di molti emigranti (Elliott, Gerber, Sinke 2006, 3). Nell'epilogo del documentario la famiglia viene gradualmente a scoprire che Nicola non è per nulla diventato ricco oltreoceano, e che le spese del viaggio hanno ulteriormente gravato sulla sua situazione.

Lettere dall'America riflette sul fatto che le lettere degli emigranti non sono spesso espressione della «unmediated voice of the immigrant, the voice of pure experience» (voce dell'immigrato senza mediazioni, la voce dell'esperienza pura) (Elliott, Gerber, Sinke 2006, 7), come sono state a lungo considerate. *Lettere dall'America* rappresenta bene il fatto che «imagination played a crucial role in helping family members overcome and negotiate separation» (l'immaginazione ha svolto un ruolo cruciale nell'aiutare i familiari a superare e negoziare la separazione) (Cancian 2010, 113). Inizialmente Rainone si identifica con la comunità lasciata alle spalle, a cui dice di voler ritornare. Tuttavia, in una lettera del 1950 egli parla dei morti nella guerra in Corea come dei «nostri morti», identificando gli Stati Uniti come il suo paese di appartenenza. Va notato che le lettere creano

new 'imagined spaces' that translated into the construction of new subjectivities within both the social and cultural domains of Italy. [...] For Italians [...] being exposed to letter writing meant becoming part of a world much larger than the one they inhabited. (Romani 2013, 28)

nuovi 'spazi immaginati' che si sono tradotti nella costruzione di nuove soggettività in ambito sociale e culturale in Italia. [...] Per gli italiani [...] essere esposti alla scrittura di lettere significava far parte di un mondo molto più grande di quello in cui abitavano.

L'intersecarsi di una dimensione globale e locale nella comunicazione epistolare è sottolineata dal fatto che alcuni degli intervistati parlano in dialetto napoletano, senza sottotitoli, mentre le lettere sono scritte in italiano. *Lettere dall'America* mostra questo aspetto anche attraverso la sovrapposizione delle immagini di Napoli e di New York, che riproduce le complesse geografie affettive del protagonista.⁷ Parafrasando le parole di David Gerber sulle lettere degli emigranti, così facendo Pannone sottolinea che

immigrant personal correspondence was an early type of transnational social space [...] a social location for the staging of relationships, in which [...] through the medium of writing, immigrants and their correspondents surmounted conventional borders and organized their ongoing connections in order to solve the practical as well as existential problems associated with separation. (2006, 155)

la corrispondenza personale degli immigrati era un primo tipo di spazio sociale trans-nazionale [...] un luogo sociale per la messa in scena delle relazioni, in cui [...] attraverso la scrittura, gli immigrati e i loro corrispondenti superavano i confini convenzionali e organizzavano le loro connessioni al fine di risolvere sia i motivi pratici sia quelli esistenziali relativi alla separazione.

Questa sovrapposizione ha una funzione metonimica simile a quella che il francobollo aveva per le lettere che lo accompagnavano: come il francobollo identifica non solo il luogo di destinazione ma lo rappresenta iconograficamente diventando il simbolo della nazione (Elliott, Gerber, Sinke 2006, 3), *Lettere dall'America* mostra come quel mito costruito dal cinema di Hollywood, dalle promesse delle pubblicità e dalle lettere di Nicola e chiamato America «era tutto» per i parenti di Nicola, come una delle sue zie afferma nel documentario.

⁷ Sui legami tra Napoli e New York al cinema, si veda Muscio 2018.

Lettere dall'America accentua inoltre la compressione spazio-temporale già presente nelle lettere degli emigranti. Come nota Janet Altman, esiste in queste lettere una sorta di polivalenza temporale poiché il presente è costituito da un passato in cui si era riuniti con i cari e il futuro dalla speranza di rivederli (Altman 1982, 118). Queste lettere denotano un senso del tempo e dello spazio diverso da quello che noi, immersi nella telecomunicazione istantanea, siamo abituati a concepire (Decker 1998, 4). Le lettere parlano in assenza del destinatario o del mittente, ma utilizzano espressioni legate all'immediatezza, all'intimità: «epistolary time is defined by many moments: the actual time that a described event is performed, the moment when it is written down, the differing times that the letter is mailed, received and reread» (il tempo epistolare è definito da molti momenti: l'ora effettiva in cui viene eseguito un evento descritto, il momento in cui si scrive, i diversi tempi in cui la lettera viene spedita, ricevuta e riletta) (Cancian 2010, 107). *Lettere dall'America* enfatizza questa dimensione temporale, facendo diventare i destinatari e le destinatarie di quelle lettere gli spettatori e le spettatrici di oggi e dilazionando ulteriormente il tempo tra la spedizione e la ricezione delle missive.

Forse a causa di questa loro intrinseca ambiguità, le lettere degli emigranti sono un tema importante della filmografia relativa all'esperienza di emigrazione e vita degli italiani negli Stati Uniti. Per esempio, il primo episodio di *Kaos* (1984) di Paolo e Vittorio Taviani - tratto dalla commedia «L'altro figlio» di Luigi Pirandello (1923) - mostra bene l'effetto che le lettere avevano per «gli eventuali emigranti» che le ricevevano, vale a dire quello di rendere familiare «il paese sconosciuto» e arricchirlo di aspettative (Serra 1997, 169). Questo episodio presenta un'anziana signora analfabeta che vuole scrivere ai suoi figli emigrati in America con l'aiuto di una giovane donna, la quale però finge di scrivere. Scoperto l'inganno, la madre è dapprima amareggiata, poi si rallegra sapendo che i suoi figli non le hanno mai risposto non avendo mai ricevuto le lettere. L'ultima sua lettera viene distrutta dal padre di due giovani in procinto di emigrare, il quale chiede ai figli di non scrivergli mai perché le lettere degli emigranti contengono solo menzogne: «Ma perché i guaj che trovano laggiù non li dicono, nelle loro lettere? Solo il bene dicono, e ogni lettera è per questi ragazzacci ignoranti come la chioccia: - pìo pìo pìo - se li chiama e porta via tutti quanti! Dove son più le braccia per lavorare le nostre terre?» (Pirandello 1956, 928). Altro esempio della forza persuasiva delle lettere è contenuto in *Nuovomondo* (2006) di Emanuele Crialesse, i cui protagonisti analfabeti decidono di solcare l'oceano Atlantico dall'Italia dopo avere ricevuto alcune di queste missive dall'America, che includono fotografie falsificate che raffigurano ortaggi giganti. *Give Us This Day* (Cristo fra i muratori) (1950) di Edward Dmytryk, tratto dal primo capitolo di *Christ in Concrete* di Pietro di Donato (1939), e il film *Bello, onesto immigrato in Australia sposerèb-*

be compagna illibata (1971) di Luigi Zampa mostrano invece come le lettere fossero utilizzate per attrarre giovani donne dall'Italia attraverso il racconto di un paese favoloso e inventato. Come ricorda Ilaria Serra, la pratica di contrarre matrimonio per corrispondenza era frequente tra gli emigranti italiani (Serra 1997, 174).

Va notato che in tutti questi casi la lettera dell'emigrante non è un mezzo attraverso cui si racconta la realtà ma in cui la si modifica, la si mistifica, e se ne dà un'interpretazione.⁸ Tale aspetto è presente in *Lettere dall'America*, dove le lettere e le fotografie ad esse allegate contribuiscono a creare il mito dello 'zio d'America'. Secondo Peppino Ortoleva le fotografie spedite alla famiglia diventano un surrogato del migrante e lo rendono presente nell'assenza sottolineando «la stabilità di un'identità che è anche stabilità degli affetti al di là della distanza e dei mutamenti (se possibile i miglioramenti) conseguenti all'emigrazione» (Ortoleva 1991). *Lettere dall'America* svela il ruolo di queste fotografie nella costruzione immaginaria di Nicola per la famiglia rimasta a Napoli, offrendo un ritratto indefinito del parente emigrato. La presenza delle fotografie di Nicola nel documentario accentua la funzione che esse svolgevano quando venivano accluse alle lettere degli emigranti, vale a dire quella di materializzare una realtà non esistente per chi era rimasto in patria: «produrre immagini, allora, vuol dire nutrire la propria memoria, istituendo e perimetrando gli spazi e i luoghi della propria identità. In questo senso l'immagine ricrea, registra e infine produce la realtà stessa» (Ortoleva 1991, s.p.). Come le lettere degli emigranti sono il risultato di una complicata operazione di traduzione intersemiotica – essendo «l'espressione di una cultura orale [che segna] il passaggio dall'oralità alla scrittura per molti contadini» – (Franzina 1997, 27), *Lettere dall'America* traduce la lettera in linguaggio visivo creando un ritratto *in absentia* di un uomo la cui esperienza, come quella di molti emigranti che non hanno fatto successo, è relegata ai margini della storia.

In questo senso credo sia utile leggere il modo in cui Pannone interpreta la dissimulazione della verità sia nell'argomento trattato nel suo film – le lettere degli emigranti – sia il suo modo di intendere la forma documentaristica – come modalità di racconto di un fatto storico, ma filtrato attraverso una visione personale e autoriale – in relazione a *Il fattore della verità* di Jaques Derrida (2010). Questo saggio critica la lettura che Lacan dà de *La lettera rubata* ([1844] 2009), un racconto breve di Edgard Allan Poe, e considera la lettera come simbolo

⁸ Altro esempio, seppur meno evidente, di tale tendenza è riscontrabile nell'ultima lettera di Sacco al figlio in *Sacco e Vanzetti* di Giuliano Montaldo (1971), che in realtà è indirizzata agli spettatori, affinché non si dimentichino dell'uccisione dell'anarchico Giuseppe Pinelli nel 1969, spesso evocata nel film riferendosi alla morte dell'anarchico italiano Andrea Salsedo, che morì il 3 marzo del 1920 precipitando dal quattordicesimo piano degli uffici dell'FBI a New York.

della verità, nonostante essa sia spesso espressione mediata, non sincera. Anche nel racconto di Poe la verità non viene mai disvelata, ed essa diventa quindi un significativo vuoto attorno al quale viene materializzato un mondo fittizio. La verità, secondo come Derrida (2010, 31) la descrive in questo testo, sarebbe dunque legata a doppio filo alla finzione, in quanto si costituirebbe proprio a partire da una costruzione narrativa: «la verità abita la finzione» [...] La verità determina l'economia della finzione, essa dirige, organizza e rende possibile la finzione». Pertanto Derrida si chiede: «Abitare la finzione, per la verità, vuol dire rendere vera la finzione o fittizia la verità?» (2010, 23). La lettera sembra la destinataria della verità, ma al tempo stesso mostra la verità come vuota, come una costruzione narrativa che acquista senso nella relazione con ciascuno dei personaggi del racconto di Poe.

Similmente, la verità di cui discute il documentario di Pannone – il programma 'Lettere dall'America' – non viene presentata in forma oggettiva, ma mostrando costantemente l'artificio su cui quell'esperienza è basata, i mondi immaginari che crea, manipolando un materiale di per sé ingannatorio.⁹ Come nel racconto di Poe la lettera è «un buco, la mancanza a partire dalla quale si costituisce il soggetto» (Derrida 2010, 49), le lettere di Rainone creano più dubbi di quelli che risolvono riguardo all'identità di quest'uomo. Rainone descrive solo gli aspetti positivi della sua esperienza statunitense – conformandosi quindi a una tendenza generale delle lettere degli emigranti che eliminavano «gli elementi negativi [...] quasi sistematicamente» (Serra 1997, 168) – mentre la sua era una storia di insuccesso, che i parenti narrano con disappunto. È interessante dunque notare come Pannone utilizzi il documentario – un genere spesso considerato «always grounded in real life, and make a claim to tell us something worth knowing about it» (sempre radicato nella vita reale, che sostiene di dirci qualcosa che valga la pena conoscere) (Aufderheide 2007, 18) – per parlare di un'esperienza di migrazione – un'esperienza frequentemente analizzata da un punto di vista storico-sociologico piuttosto che artistico – attraverso un mezzo apparentemente onesto come la lettera.¹⁰ Questa scelta sembra in linea con la sua volontà di esplorare la costruzione immaginaria dell'«America», il luogo desiderato e idealizzato dagli emigranti.

⁹ In questo senso, la 'Trilogia dell'America' è molto diversa da altre opere documentaristiche con intento educativo sull'esperienza italiana americana come *Pane Amaro* (2011) o *Finding the Mother Lode: Italian Immigrants in California* (Alla ricerca dell'oro: Immigrati italiani in California) (2014) di Gianfranco Norelli.

¹⁰ Esempio di tale tendenza è la critica per mancanza di 'attendibilità sociologica' che *Il Morandini 2014. Dizionario dei film*, a cura di Laura, Luisa e Morando Morandini, offre del film *Permette? Rocco Papaleo* (1971) di Ettore Scola, incentrato su una storia di emigrazione negli Stati Uniti: «Nel mettere a confronto l'ingenuità 'barbara' di un mediterraneo con la società nordamericana, E. Scola tenta la corda del grottesco con più di una stonatura e scarsa attendibilità sociologica».

3.4 La costruzione cinematografica dell'«America»: *Piccola America* (1998)

Piccola America si apre con una divertente *voice over* del regista nel ruolo di narratore di un genere di film che lo ha appassionato durante la sua infanzia e adolescenza: i western all'italiana. *L'America a Roma* ripercorre l'esperienza cinematografica negli anni Sessanta di Guglielmo Spoletini, ex-stuntman e attore col nome di William Bogart, e di altri 'magnifici' sei attori di quelle pellicole attraverso le loro stesse parole [fig. 3.1]. Spoletini descrive il suo desiderio di realizzare un western ambientato tra i palazzi della Roma di oggi, e il film si chiude con le riprese di un'ipotetica scena di questo film di finzione, dando prova ulteriore della commistione di generi diversi nei documentari di Pannone. *L'America* nel terzo documentario della trilogia è vista come uno spazio che alcuni registi italiani hanno saputo raccontare in forma inedita e originale, «redefining the dominant 'codes' of Hollywood within an authentic Italian cultural context» (ridefinendo i 'codici' dominanti di Hollywood in un autentico contesto culturale italiano) (Frayling 1998, 67). I western all'italiana ne *L'America a Roma* sono letti in chiave anticoloniale in almeno tre sensi. In primo luogo, essi sono visti come forma di resistenza proveniente da un paese come l'Italia che, secondo Stanley Fisher, «from a military and political perspective (as well as an economic one in the case of the South), [...] had been colonised by the American sphere of influence» (da un punto di vista militare e politico (oltre che economico nel caso del Sud), [...] era stato colonizzato dalla sfera di influenza americana) (Fisher 2011, 19). *L'America a Roma* rappresenta bene come «even if Italy was an American colony, the natives appropriated, subverted and adapted 'America' as much as 'America' foisted itself upon them» (anche se l'Italia era una colonia, i nativi si appropriarono, sovvertirono e adattarono l'America tanto quanto essa si impose su di loro) (Fischer 2011, 19). L'americanizzazione, in altre parole, non è un processo acritico di adattamento o mera relocalizzazione culturale a senso unico, ma un'appropriazione attiva e un'ibridazione delle mitologie della cultura dominante, che vengono a loro volta esportate: «this was by no means a one-way process of displacement, in which Italians uncritically imitated Hollywood's motifs [...] I repudiate the era's widespread perceptions of a politically-engaged native cinema set against an anodyne, imitative genre cinema» (questo non era affatto un processo di spostamento unidirezionale, in cui gli italiani imitavano acriticamente i motivi di Hollywood [...] ripudio la percezione diffusa all'epoca di un cinema italiano impegnato politicamente da contrapporre ad un cinema di genere imitativo e anodino) (Fischer 2011, 3).¹¹

¹¹ Su questo argomento, si vedano anche Brioni, Comberciati 2020, 233-44.



Figura 3.1 Fotografia di scena di *L'America a Roma* di Gianfranco Pannone (1998). Gianfranco Pannone (in primo piano) e Guglielmo Spoletini (in secondo piano)

In secondo luogo, il documentario si concentra su *Requiescant* di Carlo Lizzani (1967), sottolineando come esso racconti la conquista del West dalla parte dei messicani espropriati dalle proprie terre. Come nel caso di *Lettere dall'America* e di *Piccola America*, lo spazio di *L'America a Roma* viene rappresentato come intrinsecamente trans-nazionale. Evidenziando questo aspetto, Pannone si concentra su una delle caratteristiche fondamentali dei western all'italiana, vale a dire la riflessione circa la mutua contaminazione culturale tra colonizzatori occidentali e i popoli che sono finiti sotto il loro controllo (Pineda Franco 2013, 76). *L'America a Roma* mostra in forma visuale ciò che Adela Pineda Franco ha analizzato in forma saggistica, vale a dire che i western all'italiana e in particolare *Requiescant* mettevano in discussione alcune categorie dicotomiche ben consolidate nel cinema statunitense, come quelle dello straniero e del nativo, del civilizzato e del barbaro che hanno accompagnato la retorica del colonialismo occidentale (Pineda Franco 2013, 77). Significativamente, Lizzani ha affermato di vedere il western come un genere per ribaltare le relazioni di potere, ispirato alle lotte terzomondiste (Lizzani 2007, 198-9). Va inoltre notato che l'interesse per i film western da parte di autori politicamente impegnati come Lizzani o Pier Paolo Pasolini, che in *Requiescant* interpreta il ruolo di un prete messicano rivoluzionario [fig. 3.2], mostra un'influenza reciproca tra prodotti artistici che per molto tempo - e la voce narrante di Pannone lo sottolinea a più riprese ne *L'America a Roma* - sono stati considerati come appartenenti a due categorie culturali diverse. Il riferimento a *Requiescant* è significativo in tal



Figura 3.2 Inquadratura tratta dal film *Requiescant* (1967) di Carlo Lizzani. Pier Paolo Pasolini nei panni di un prete messicano

senso poiché questo film è il risultato di una complessa operazione di ibridazione culturale. Secondo Raffaele Moro (2013, 151), questo è un film anomalo che convoglia un messaggio rivoluzionario ma pacifista nel contempo e commistiona scene di violenza ad elementi picareschi.

Il terzo riferimento anticoloniale ne *L'America a Roma* è quello agli attori che interpretavano i western all'italiana. Il documentario mostra che la storia dei messicani nei film non è dissimile da quella dei borgatari che vi recitavano, alcuni dei quali erano immigrati meridionali a Roma. In altre parole, la dicotomia coloniale tra americano civilizzatore e messicano civilizzato viene rivista da Pannone all'interno delle dinamiche coloniali già presenti in Italia, la cui unità nazionale – secondo Pasquale Verdicchio (1997, 191-212) – può essere vista come una colonizzazione del sud da parte del nord del paese. A tal proposito, Fisher (2011, 3) nota che la rappresentazione della questione dei confini tra Stati Uniti e Messico dei western all'italiana presenta affinità con la storia del Risorgimento italiano:

The Wild West's status as a contested terrain for American national identity was therefore equally a mythic space with resonance within the Italian popular imagination. The genre's appropriation by radical audiences, for whom issues of banditry and redemptive violence held by an additional fascination and urgency, is interpreted from within this pre-existing framework.

Il selvaggio West come terreno conteso per l'identità nazionale americana era quindi ugualmente uno spazio mitico con risonanza all'interno dell'immaginazione popolare italiana. L'appropriazione

zione del genere da parte di un pubblico radicale, sul quale il tema del banditismo e della violenza redentrice esercitano un ulteriore fascino e urgenza, va interpretato all'interno di questo quadro preesistente.

Il sogno americano nel terzo documentario della trilogia è anche rappresentato dall'inaspettato ruolo che gli attori dei film western, perlopiù appartenenti alla classe operaia o immigrati dal sud, hanno trovato nell'industria del cinema. In questo caso - utilizzando un'espressione presa a prestito dall'analisi di Leonardo De Franceschi circa il ruolo degli attori afrodiscendenti nel cinema italiano - si potrebbe parlare dell'attorialità di Spoletini e dei suoi colleghi come un luogo di lotta per il riconoscimento di diritti spesso negati in termini di classe e razza ai migranti meridionali a Roma. Lavorando secondo «precise tipologie di ruoli» (De Franceschi 2013a, 45) - il messicano, il fuorilegge - e «sistematicamente confinati a ruoli di servizio, in odore di marginalità sociale» (48), i corpi di questi attori rappresentavano un'altra frontiera interna alla storia d'Italia, quella del razzismo antimeridionale.

La scelta di parlare di un genere considerato di serie B come il western all'italiana, utilizzando il documentario che «in Italia è pensato e interpretato nelle strette maglie del solo prodotto televisivo e con la prevalente funzione 'educativa' [o la] divulgazione naturalistico-scientifica» (Barone 2003, 25), mostra bene l'intenzione della trilogia di occuparsi di realtà socio-storiche spesso considerate marginali. Al tempo stesso, la trilogia mostra che la rappresentazione del reale non può essere dissociata da una dimensione fittizia e personale. Evocando l'"America" come dimensione onirica e immaginaria, la trilogia di Pannone mette in discussione l'idea che il documentario sia una forma oggettiva di racconto, separata dalla dimensione intimistica. Pannone afferma infatti che il documentarista esprime un pensiero, una verità, dunque porta a sintesi un punto di vista personale sulla realtà, un'interpretazione che non potrà mai restituirci la realtà oggettiva (Barone 2003, 39). Tale aspetto è sottolineato in *Lettere dall'America* dalla dimensione familiare e privata piuttosto che oggettiva con cui viene delineato il profilo sfuggivo di Nicola Rainone.¹² Similmente *Piccola America* narra le storie e le speranze di coloro che hanno contribuito alla costruzione delle città di fondazione nell'Agro Pontino attraverso le loro stesse voci. Una vena autobiografica è presente invece in *L'America a Roma*, in cui il regista racconta la sua passione per i western mostrando filmini familiari della

¹² In questo senso, il documentario può essere visto accanto ad altre esperienze documentaristiche familiari, che hanno raccontato la storia di italiani americani, come *Italianamerican* (1974) di Martin Scorsese, *Fuori/Outside* di Kym Ragusa (1997), e *Immigrant Son: The Story of John D. Mezzogiorno* (Figlio Migrante: La storia di John D. Mezzogiorno) (2011) di Frank Cappiello.

sua infanzia. La trilogia ha una forte componente emotiva ottenuta attraverso la commistione di interviste, materiali d'archivio e video-registrazioni amatoriali private che rendono gli spettatori testimoni della realtà raccontata. Questa pratica si può commentare in relazione alle parole di Keith Beattie (2004, 107), secondo cui «the assertion of subjective and personal points of view and the representation of one's self, family and culture, forces a significant revision of an objective, externalizing, documentary practice» (l'affermazione di punti di vista soggettivi e personali e la rappresentazione di se stessi, della propria famiglia e cultura, impone una revisione significativa di una pratica oggettiva, esternalizzante e documentale). Così facendo la 'Trilogia dell'America' riflette circa la possibilità stessa che possa esistere una narrazione oggettiva, puramente riflessiva della realtà, che non sia – per parafrasare Bruzzi (2006, 13) – il risultato di una mediazione e di una negoziazione tra l'evento reale e la sua rappresentazione. Introducendo un elemento di soggettività nella narrazione degli eventi e riflettendo sui meccanismi dell'ingranaggio narrativo al centro dei documentari – vale a dire la tensione tra il reale e la sua rappresentazione – la trilogia contesta l'idea che il documentario dovrebbe raccontare una presunta realtà pura. In altre parole, la 'Trilogia dell'America' mostra che il documentario «can never simply represent the real» (non può mai semplicemente rappresentare il reale), ma è il risultato di «a dialectical conjunction of a real space and the filmmakers that invade it» (una congiunzione dialettica di uno spazio reale e dei cineasti che lo invadono) (Bruzzi 2006, 153).

Tale tensione è riconoscibile anche nell'uso di un narratore esterno in *Piccola America* e *Lettere dall'America*. Solitamente tale pratica è considerata in maniera negativa, vista come «inevitably and inherently didactic» (inevitabilmente e intrinsecamente didattica) (Bruzzi 2006, 47). Parafrasando Bruzzi (2006, 47), anche se è vero che la voce-off nella trilogia è una voce maschile, carica di autorevolezza e onniscente, si può dire che in queste opere essa «functions almost like a searchlight suddenly turned upon the character's thoughts; it makes audible what is ostensibly inaudible, transforming the private into the public» (funziona quasi come un proiettore improvvisamente acceso sui pensieri del personaggio; rende udibile ciò che è apparentemente impercettibile, trasformando il privato in pubblico). Presentando materiale primario e fonti ambigue come gli estratti da film o le lettere degli emigranti, la narrazione esterna provvede un'interpretazione della realtà, lasciando aperte altre possibilità ermeneutiche agli spettatori. Per usare di nuovo le parole di Bruzzi (2006, 72), sembra che nella trilogia «documentary becomes a negotiation between the film and its subject, of which the narration is a constituent part. Voice-over does not signal the obliteration of the 'purity' of the factual image, although it may offer an alternative and even contradictory view of it» (il documentario diventi una negoziazione

tra il film e il suo soggetto, di cui la narrazione è una parte costituentente. La voce fuori campo non segnala la cancellazione della 'purezza' dell'immagine fattuale, sebbene possa offrirne una visione alternativa e persino contraddittoria).

3.5 Una nostalgia propositiva: gli spazi immaginari dell'America e il presente dell'Italia

La dimensione non oggettiva nella trilogia è anche rappresentata dalla presenza di una sottile vena nostalgica. In *Piccola America*, una delle intervistate sembra rivelare un sentimento comune quando afferma di ricordare il momento della bonifica dell'Agro Pontino e del Fascismo «come un bel periodo, forse perché ero bambina». Le persone intervistate in *Piccola America* sembrano vivere ancora in quei «dreams of future prosperity» (sogni di prosperità futura) su cui, secondo lo storico Denis Mack Smith (1976, 107) era basata l'intera retorica fascista. In *Lettere dall'America*, la nostalgia è rivolta a quel periodo antecedente alla disponibilità massiccia di telecomunicazioni in cui si poteva ancora trepidare nell'attesa di ricevere notizie da chi scriveva e immaginare l'America come luogo della speranza e come mito. In un saggio sulle lettere degli emigranti italiani, Fabio Gibelli e Antonio Caffarena (2001, 570-1) notano inoltre che esse «si presentano per certi versi come un ininterrotto tentativo di ritorno e di presenza nei tessuti sociali e parentali di partenza: alla mobilità degli uomini in un senso si affianca e si sovrappone in senso contrario il viaggio delle loro parole che trasportano memorie, interrogativi, nostalgie». *L'America a Roma* si apre con il ricordo del boom economico e tratta del western all'italiana, un genere che, secondo Emiliano Morreale (2009, 31-2), vede gli Stati Uniti «come il luogo perduto del cinema» ed è «uno degli esempi più potenti e precoci di nostalgia di un luogo e un tempo puramente generato dai media».

Una visione vagamente nostalgica può essere riconosciuta anche nel riferimento a Pasolini nel terzo film della trilogia, anche se questa presenza si iscrive esattamente in quello sforzo che Pierpaolo Antonello (2013, 21) definisce come «dimenticare Pasolini», «la necessità di andare oltre la logica dell'intellettuale 'vate', che filtra la complessità del mondo attraverso la propria cultura letteraria o la propria esperienza corporale [...], come se fossero gli unici modi attraverso cui l'impegno intellettuale, etico e politico, potessero essere concepiti e attuati nella società contemporanea». Al contrario di coloro che hanno visto in Pasolini l'intellettuale impegnato del tutto estrinseco al cinema commerciale, Pannone restituisce l'immagine di un autore che non vedeva una contraddizione tra cultura 'alta' e 'popolare', e come un artista in grado di comprendere che «il cinema politico o d'impegno è stato tutt'altro che veicolato unilate-

ralmente da modalità rappresentative realiste, come la vulgata critica spesso intende. [...] il cinema politico [...] ha fatto del genere uno degli strumenti di veicolamento dell'impegno, più o meno didascalicamente rappresentato» (Antonello 2013, 159). Parafrasando Antonello (2013, 121), si può dire che la «disciplina per la ricerca» e «necessità di documentarsi», che animano *L'America a Roma*, avvicinano quest'opera ad «una nuova forma di impegno intellettuale che parte da una indicazione pasoliniana ma va oltre, cercando di superare qualsiasi impressionismo critico e storico». Più che celebrare una lontananza dall'impegno o una sua memoria, la trilogia di Pannone parla di un nuovo impegno, il cui sguardo al passato identifica possibili prospettive per guardare al presente e al futuro dell'Italia. In particolare, credo che lo scarto tra l'opera di Pannone e quella di Pasolini sia identificabile nel ruolo diverso che essi attribuiscono alla nostalgia. In un'intervista con Gideon Bachmann (1973, 21), Pasolini ha affermato: «I prefer to move in the past now because I believe the past to be the only force that can contest the present» (Preferisco spostarmi nel passato ora perché credo che il passato sia l'unica forza che può contestare il presente). Tuttavia, la nostalgia di Pasolini per il passato - e specificamente per una società non-industriale e per modelli non-borghesi di sessualità - si mantiene su una dimensione mitica o letteraria. Pannone al contrario privilegia un'attenzione documentaria e storica, seppur filtrata attraverso una lente autoriale e personale, per raccontare il passato.

L'effetto più evidente del corto circuito tra storia, memoria e nostalgia nella trilogia è quello di criticare la netta divisione che sembra spesso separare queste tre dimensioni, associate rispettivamente all'oggettività, alla soggettività e alla fantasia o all'inautenticità. In questo senso - e in maniera non dissimile da alcuni film analizzati da Pam Cook nel saggio *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema* (Rappresentare il passato: Memoria e nostalgia al cinema) - la trilogia sembra rappresentare bene la connessione tra queste dimensioni, in cui la memoria fa da ponte tra la nostalgia e la storia:

in the very act of addressing audiences as nostalgic spectators [...] the media invites exploration and interrogation of the limits of its engagement with history. [...] What has been lost [...] is the authority of history itself, and its ability to produce convincing and objectifiable accounts of the past which will achieve a consensus. (Cook 2004, 2)

nell'atto stesso di rivolgersi al pubblico come spettatori nostalgici [...] i media invitano a esplorare e interrogare i limiti del loro impegno con la storia. [...] Ciò che si è perso [...] è l'autorità stessa della storia e la sua capacità di produrre resoconti convincenti e oggettivabili del passato che raggiungeranno un consenso.

L'attenzione di Pannone per una prospettiva spesso considerata inautentica come quella della nostalgia attraverso il genere documentaristico sottolinea il ruolo della fantasia e dei ricordi nella rappresentazione del passato.

Tale riabilitazione della nostalgia appare funzionale e propositiva per ripensare il presente e il futuro dell'Italia, in linea con quello che Svetlana Boym (2001, xvi) chiama riflessione critica «off-modern» (fuori dalla modernità). Con questo aggettivo Boym indica una delle caratteristiche ufficiali della nostalgia, vale a dire la sua capacità di far esplorare aspetti spesso lasciati ai margini della narrazione deterministica della storia: «the past opens up a multitude of potentialities, non-teleological possibilities of historic development» (il passato apre una moltitudine di potenzialità, possibilità non teleologiche di sviluppo storico) (2001, 50). Boym sottolinea come la nostalgia al contrario della malinconia non sia situata a livello della coscienza individuale ma coinvolga il rapporto tra il personale e la memoria collettiva, tra la biografia individuale e quella della nazione. Inoltre, Boym (2001, xvi) afferma che la nostalgia non è sempre una forza reazionaria e sentimentale, un fallimento etico ed estetico, un elemento utile a celebrare la memoria del passato, ma può anche essere un modo per rifiutare la modernità e ripensare il presente: «fantasies of the past, determined by the needs of the present, have a direct impact on the realities of the future. Consideration of the future makes us take responsibility for our nostalgic tales» (le fantasie del passato, determinate dalle esigenze del presente, hanno un impatto diretto sulle realtà del futuro. La considerazione del futuro ci rende responsabili delle nostre storie nostalgiche). Se è vero che esiste una «restorative nostalgia» (nostalgia riparativa), che cerca di ricreare una patria o origine perduta, è vero anche che ad essa si oppone una «reflective nostalgia» (nostalgia riflessiva), una nostalgia frammentata e ironica, che mette in discussione le tradizioni e la loro invenzione:

Restorative nostalgia does not think of itself as nostalgia, but rather as truth and tradition. Reflective nostalgia dwells on the ambivalences of human longing and belonging and does not shy away from the contradictions of modernity. Restorative nostalgia protects the absolute truth, while reflective nostalgia calls it into doubt. (Boym 2001, xvi)

La nostalgia riparativa non si considera nostalgia, ma piuttosto verità e tradizione. La nostalgia riflessiva si sofferma sulle ambivalenze del desiderio umano e del senso di appartenenza, e non evita le contraddizioni della modernità. La nostalgia riparativa protegge la verità assoluta, mentre la nostalgia riflessiva la mette in dubbio.

Come esempio del secondo tipo di nostalgia, Boym analizza le storie di alcuni artisti immigrati come Vladimir Nabokov, Joseph Brodsky e Ilya Kabakov, dimostrando come spesso la sofferenza nostalgica dell'immigrato sappia mettere in discussione la nostalgia restaurativa che fonda le narrazioni identitarie.

Se Fred Davis (1979, 45) ha ragione ad affermare che la nostalgia serve a costituire l'identità nei momenti di maggiore insicurezza sociale, evocando il passato e la sua stabilità, credo che l'insicurezza sociale a cui la trilogia di Pannone implicitamente si riferisce parlando de l' 'America' sia legata all'avvento dell'immigrazione. Il passato a cui la trilogia si riferisce per rispondere a questo nuovo evento è caratterizzato da complessi rapporti di appartenenza e diversità culturale, e da immaginari ibridi e mutuamente permeabili con l'alterità, con l' 'America'. In altre parole, la trilogia mostra che le storie di mobilità e di migrazione sono costitutive dell'identità nazionale, invece di essere ad essa contrapposte. Lo sguardo offerto dalla trilogia può offrire elementi utili per riconsiderare l'identità del paese in una prospettiva trans-nazionale, definendo questo termine attraverso le parole di Donna Gabaccia (2000, 11) come «a way of life that connects family, work, and consciousness in more than one national territory [...] Family discipline, economic security, reproduction, inheritance, romance and dreams transcended national boundaries and bridged continents» (uno stile di vita che collega famiglia, lavoro e coscienza in più di un territorio nazionale [...] Disciplina familiare, sicurezza economica, riproduzione, eredità, romanticismo e sogni oltrepassano i confini nazionali e uniscono i continenti). Per questa ragione, la trilogia può essere vista come un esempio di ciò che John Hess e Patricia R. Zimmermann (2006, 102) chiamano «transnational documentary» (documentario trans-nazionale), vista la sua abilità di

tracing interactions between and around cultures; performing histories; imagining new subjectivities and alliances; mapping conflicts as multidimensional; traversing fantasies and material limits, cultures and political economies; formulating new analytics and locating new emancipatory places.

tracciare le interazioni tra e intorno alle culture; storie di spettacoli; immaginare nuove soggettività e alleanze; mappare i conflitti come multidimensionali; attraversare fantasie e limiti materiali, culture ed economie politiche; formulare nuove analisi e individuare nuovi luoghi di emancipazione.

Creando comunità immaginarie che si estendono ben oltre i confini della nazione, la trilogia «explores how cultures, nations and identities are constructed, how they evidence all sorts of contradictions, hybridities and combustions and how new social spaces are always in

volatile, contentious development» (esplora come sono costruite culture, nazioni e identità, come evidenziano ogni sorta di contraddizioni, ibridità e combustione, e come nuovi spazi sociali sono sempre in sviluppo volatile e controverso) (Hess, Zimmerman 2006, 104). Se la narrazione discutibilmente «oggettiva» dei documentari ha giocato un ruolo fondamentale nel consolidamento della nazione (Ben-Ghiat 2015, 62-77), la reinterpretazione intimista e nostalgica della forma documentario nella trilogia di Pannone mette in discussione il legame tra identità e territorio su cui il nazionalismo si basa, per rendere quello spazio aperto a coloro che vi arrivano cercando l'«America».

4 Italia

Sommario 4.1 Il mito dell'Italia. – 4.2 Decentramento e traduzione. – 4.3 Italiano, inglese, bengalese: lingue e potere. – 4.4 Lingua, razzismo e appartenenza. – 4.5 L'Italia: uno spazio immateriale.

Fin da ragazza appartengo solo alle mie parole.
Non ho un Paese, una cultura precisa. Se non
scrivessi, se non lavorassi alle parole, non mi
sentirei presente sulla terra.
(Lahiri 2016, 72)

4.1 Il mito dell'Italia

Se esiste un mito dell'America in Italia, anche l'Italia è spesso vista come un luogo mitico negli Stati Uniti. Questo capitolo esplora la rivisitazione di questo spazio immaginario in *In altre parole* (2015), il primo testo scritto in lingua italiana da Nilanjana Sudeshna 'Jhumpa' Lahiri, una scrittrice statunitense.¹ Lahiri è una delle più rinomate scrittrici contemporanee e si è trasferita in Italia dal 2010 al 2019, quando è ritornata negli Stati Uniti per lavorare come direttrice del programma di scrittura creativa all'Università di Princeton. *In altre*

1 Le mie citazioni si riferiscono all'edizione statunitense dell'opera, in versione bilingue.

parole è un'opera che ibrida diverse tipologie testuali, essendo sia un racconto ispirato alla propria biografia, un diario di viaggio e un resoconto non sistematico sull'apprendimento di una nuova lingua o, per usare un'espressione introdotta da Alice Kaplan (1994), un «language memoir». Siri Nergaard (2021, 172), ad esempio, descrive questo testo come «a self-reflexive, autobiographic, psychological metanarrative on Lahiri's own relation to language, or rather to languages». Questo capitolo esplora come l'«Italia» - un paese descritto in termini astratti e immaginari utilizzando metafore spaziali - è stata costruita in *In altre parole* concentrandosi su quattro temi principali, che sono al centro di ciascuna delle sezioni che lo costituiscono.

Il primo tema è l'invito che Lahiri sembra estendere ai suoi lettori ad imparare una nuova lingua e ad avvicinarsi alle gioie e alle difficoltà di sentirsi linguisticamente spaesati. Così facendo, *In altre parole* rende visibile il lavoro traduttivo che è molto spesso declassato o sottaciuto nella tradizione letteraria occidentale (Venuti 1995). Anche la seconda sezione affronta un tema linguistico, ed esplora la descrizione delle tre lingue che la scrittrice parla. Lahiri sembra rappresentare l'italiano come una lingua estromessa dai rapporti di potere che regolano invece la relazione tra inglese e bengalese, la lingua dei colonizzatori e quella dei colonizzati.

La terza sezione riguarda invece il modo in cui Lahiri racconta la sua esperienza di marginalizzazione. Lahiri racconta esperienze di discriminazione e razzismo vissute in prima persona. Una seconda accezione del «margine» in *In altre parole* è legata all'uso dell'italiano, una lingua che Lahiri descrive come situata in una posizione periferica rispetto alla centralità dell'inglese a livello globale. Mentre numerosi scrittori immigrati scelgono l'italiano per rendere le loro opere accessibili ad un numero maggiore di lettori nel paese in cui vivono, Lahiri descrive l'Italia come un margine linguistico e culturale rispetto agli Stati Uniti. Pur trattando alcuni temi che sono affrontati nelle opere di autori non bianchi che scrivono in italiano, Lahiri se ne distanzia quindi per il modo in cui espone la sua scelta di una lingua europea di prestigio anche se meno diffusa e parlata dell'inglese (Mackey 1989). E mentre la letteratura scritta da immigrati ripensa gli spazi urbani a partire da luoghi situati ai margini - penso per esempio al complesso industriale Pantanella in *Pantanella. Canto lungo la strada* di Mohsen Melliti (1991, tradotto in italiano da Monica Ruocco) e a Piazza Vittorio in *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio* di Lakhous - Lahiri viene ad occupare da subito una posizione centrale nella cultura italiana. Lahiri è l'unica scrittrice a scrivere in lingua italiana ad aver mai ricevuto un premio Pulitzer. La sua opera - anche grazie alla traduzione di una «star translator» (traduttrice star) (Maloney 2016, s.p.) come Ann Goldstein - può tornare a circolare al centro del discorso letterario statunitense e internazionale, ridefinendo al contempo la nozione di italianità nel mondo

anglofono. In effetti, dopo la pubblicazione di queste opere in italiano Lahiri curerà *The Penguin Book of Italian Short Stories* (2019), poi tradotto in lingua italiana, contribuendo a definire un nuovo canone del racconto breve in lingua italiana.

Il viaggio che Lahiri invita i suoi lettori e le sue lettrici ad intraprendere è presentato attraverso l'uso frequente di metafore spaziali, al punto che Emma Bond (2018, 18-19) sostiene che quest'opera delinea un vero e proprio paesaggio linguistico. Questo paesaggio linguistico, tuttavia, non è legato ad alcun luogo specifico di Roma. Per alcuni versi – e questo è il tema dell'ultima sezione del capitolo – *In altre parole* può essere letto come una rivisitazione di alcuni temi presenti nella narrativa del Grand Tour,² in cui l'Italia è presentata come un luogo di esilio estetico e uno spazio desiderato in una dimensione ideale e immateriale.

4.2 Decentramento e traduzione

In altre parole può essere visto come un testo narrativo sull'apprendimento di una nuova lingua, che si sofferma sulla difficoltà nell'«uso dell'articolo», delle «preposizioni», «dell'imperfetto, rispetto al passato prossimo», del «periodo ipotetico, il discorso indiretto, l'uso della forma passiva» (Lahiri 2016, 30). L'autrice crea «una specie di dizionario personale, un vocabolario privato» elencando nuovi termini italiani da imparare come «imbambolato, sbilenco, incrinatura, capezzale. Sgangerato, scorbutico, barcollare, bisticciare» (2016, 36). Lahiri non parla solo della difficoltà di imparare l'italiano, ma invita i suoi lettori e le sue lettrici a estendere i propri orizzonti linguistici.

Andare in Italia per Lahiri vuol dire imparare una lingua minoritaria rispetto alla lingua inglese. Il testo invita i lettori e le lettrici a compiere un simile movimento di decentramento, ad immaginarsi altri/altre ed altrove, a ricercare un «esilio linguistico» (2016, 139). Per esempio, in un passaggio del testo Lahiri invita un ipotetico «studente straniero» – ma sembra rivolgersi più verosimilmente ad un lettore italiano – a immaginare di essere un'altra persona: «Mettiti [...] miei panni e prova [...] vedere la situazione [...] i miei occhi» (2016, 102). Anche la protagonista del racconto «Lo scambio», incluso in *In altre parole*, ha per protagonista «una donna [...] che voleva essere un'altra persona» e «voleva generare un'altra versione di sé stessa» (2016, 66). In particolare, Lahiri sembra rifiutare l'ossessione del ritorno alle origini, la ricerca dell'appartenenza come intrinsecamente legata al sangue o al luogo di nascita: «chi non appartiene a nessun posto specifico non può tornare, in realtà, da nessuna parte. I

² Sul Grand Tour in Italia, si vedano Chard 1999; Black 2003; Luzzi 2008; Sweet 2012; Hom 2015; Tosi 2020.

concetti di esilio e di ritorno implicano un punto di origine, una patria» (2016, 67-8). Questo tema era già stato affrontato dall'autrice nel racconto «Dalla signora Sen», contenuto nella raccolta *L'interprete dei malanni* (1999), che parla dell'impossibilità da parte di un'immigrata indiana negli Stati Uniti di mantenere la sua cultura di origine. A tal proposito, Sima Farshid e Somayeh Taleie (2013, 5) hanno ragione ad affermare che nelle opere scritte in lingua inglese, «Lahiri urges her readers to give a second thought to the state of 'in-betweenness', to see whether immigrants can release themselves from the bondage of old values and traditions within the 'third space' of diasporic life or not» (Lahiri esorta i suoi lettori a ripensare allo stato di 'liminalità', per vedere se gli immigrati possono liberarsi dalla schiavitù di vecchi valori e tradizioni all'interno del 'terzo spazio' della loro vita diasporica o no).

Lo straniamento e l'appartenenza diventano quasi sinonimi in *In altre parole*. Gli Stati Uniti sono un posto in cui Lahiri prova «un senso di straniamento continuo» perché la lingua con cui ha imparato a parlare con i genitori «è considerata straniera» (2016, 82). In Italia, Lahiri si sente ugualmente «un'intrusa, un'impostora» (2016, 82). Il bengalese esprime una «cultura remota, sconosciuta, sospetta» (2016, 82). L'appartenenza a nessuna lingua è quella descritta dalla scrittrice quando definisce il suo rapporto con l'italiano: «Com'è possibile, sentirmi esiliata da una lingua che non è la mia? Che non conosco? Forse perché io sono una scrittrice che non appartiene del tutto a nessuna lingua» (2016, 86). L'appartenenza è legata alla lingua, ma i rapporti con le tre lingue che la scrittrice conosce sono complicati: «Fin da ragazza appartengo soltanto alle mie parole. Non ho un Paese, una cultura precisa» (2016, 86). In *altre parole* descrive l'appartenenza come legata all'idea di marginalità: «Scrivo ai margini, così come vivo da sempre ai margini dei Paesi, delle culture. Una zona periferica in cui non è possibile che io mi senta radicata, ma dove ormai mi trovo a mio agio. L'unica zona a cui credo, in qualche modo, di appartenere» (2016, 92). In *altre parole* descrive scrittura 'ai margini' come una condizione che porta Lahiri a sentirsi esclusa. Al tempo stesso, essa è presentata come un'esperienza talmente centrale nel mondo in cui viviamo da farla sentire parte di una comunità transnazionale di persone che non sono nate nel paese in cui risiedono.

In altre parole è inoltre un testo in cui la dimensione traduttiva ha un ruolo molto importante (Wilson 2020; Nergaard 2021). Lahiri (2002, 120) ha scritto: «Whether I write as an American or an Indian, about things American or Indian or otherwise, one thing remains constant: I translate, therefore I am» (Sia che scriva come un'americana o un'indiana, su cose americane o indiane o altro, una cosa rimane costante: traduco, quindi sono). Questa equiparazione tra traduzione e scrittura contribuisce a connotare l'opera di Lahiri come 'minore', visti i numerosi stereotipi riguardo alla figura dei traduttori che per-

mangono nella cultura europea e statunitense. Secondo la recensione di Tessa Hadley (2016, 20) della traduzione in inglese di *In Other Words*, «Lahiri has always written in rather short, abrupt sentences, packed with exact detail. Sometimes her English has the feel of itself being a translation [...] Sometimes its abruptness just feels blunt, like a writer bumping up against her limits short of breath» (Lahiri ha sempre scritto ricorrendo a frasi piuttosto brevi e improvvisate, ricche di dettagli precisi. A volte il suo inglese ha la sensazione di essere una traduzione [...] A volte i suoi arresti bruschi sono repentini, come se la scrittrice sbattesse contro i suoi limiti senza fiato). Se la recensione mostra forse uno stereotipo sulle traduzioni - vale a dire che il loro essere scritte derivate le faccia apparire come frammentarie - il testo di Hadley segnala a ragione come lo stile di Lahiri mostri la complessa rete di interazioni linguistiche da cui la sua scrittura emerge. Non è un caso che traduttori e interpreti siano al centro dell'opera di Lahiri, in particolare del già citato *L'interprete dei malanni*.³

Nobilizzare il lavoro della traduzione rendendolo visibile è importante visto che - come hanno rilevato Loredana Polezzi, Jo Anguri e Rita Wilson (2019, s.p.) - «monolingualism (speaking only one language) is still perceived as both the norm and the ideal for an allegedly well-functioning society. Linguistic diversity is seen as both suspicious and costly» (il monolinguismo (parlare solo una lingua) è ancora percepito come la norma e l'ideale di una società presumibilmente ben funzionante. La diversità linguistica è considerata sospettata e costosa). L'insicurezza riguardo alla lingua appresa è un tema importante della letteratura che racconta esperienze di migrazione poiché, come notano di nuovo Polezzi, Anguri e Wilson (2019, s.p.),

Speakers who inadvertently break societal rules of expected behaviour are assessed as 'not having enough language', which becomes a proxy for an inability to 'fit in'. That inability, in turn, is interpreted as a moral deficiency: lack of fluency becomes a sign of insufficient desire to become 'one of us' and marks the migrant as both a 'failed' and a 'bad' citizen.

Parlanti che inavvertitamente rompono le regole di comportamento previsto da una società sono visti come se non possedessero 'abbastanza linguaggio', il che diventa un sintomo dell'impossibilità di 'adattarsi'. Tale incapacità, a sua volta, viene interpretata come una deficienza morale: la mancanza di fluidità diventa un segno di desiderio insufficiente da diventare 'uno di noi' e contrassegna il migrante sia come un 'fallito' sia come un 'cattivo' cittadino.

³ I traduttori sono spesso al centro di opera che si occupano di immigrazione. Si veda, ad esempio, Khatibi 1992; Lamri 2006. Per una riflessione sulla rappresentazione dei traduttori ne *L'interprete dei malanni* di Juhmpa Lahiri, si veda Chiu 2015.

Mostrando di avere molte lingue a cui attingere, Lahiri sembra dissociare il legame tra lingua e nazione – un legame che è stato fondamentale per creare un senso di appartenenza nazionale (Gramling 2016) – suggerendo una sua «postnational membership» (appartenenza postnazionale) (Soysal 1994; Isin, Wood 1999). Per questa ragione, Veronica Frigeni (2020) ha definito l'uso della lingua italiana da parte di Lahiri come «perturbante».

A differenza di alcune opere scritte da immigrati o sull'immigrazione – come il famoso saggio di Oscar Handlin, *The Uprooted* (Gli sradicati) (1951), che rappresenta l'esperienza di mobilità come uno sradicamento – Lahiri parla della sua non appartenenza come un «processo sia violento che rigenerativo, sia una morte che una nascita» (2016, 946-7). Nel testo viene descritta inoltre l'«estasi» di scoprire «un modo diverso per esprimere[si]» e lo «stato perpetuo di crescita, di possibilità» che deriva dalla possibilità di «leggere in un'altra lingua» (2016, 946-7). Se lo scrittore nazionale si definisce proprio per la sua capacità di identificarsi con una lingua, Lahiri (2016, 70) definisce la sua scrittura come derivante da un'imperfezione:

Forse perché in italiano ho la libertà di essere imperfetta. Come mai mi attrae questa nuova voce, imperfetta, scarna? Come mai mi soddisfa la penuria? Cosa vuol dire rinunciare a un palazzo per abitare quasi per strada, sotto un riparo così fragile? Forse perché dal punto di vista creativo non c'è nulla di tanto pericoloso quanto la sicurezza.

La territorialità descritta nella sua opera è quella – per usare le parole di Homi Bhabha – di una «global 'citizen'» (cittadina 'globale') che è al tempo stesso «postnational, denational or transnational» (postnazionale, denazionale o trans-nazionale) (Bhabha 2003, 30).

4.3 Italiano, inglese, bengalese: lingue e potere

In altre parole parla del rapporto di Lahiri con la cultura dominante globale espressa in lingua inglese, «una cultura straniera alla quale [la mia famiglia] non voleva arrendersi» e con la cultura e la lingua bengalese dei genitori – «che non apparteneva all'America» – come una «contraddizione in termini» e descrive le sue due lingue come avversarie incompatibili, l'una insofferente all'altra» (Lahiri 2016, 148). L'inglese è descritto sia come «la base, il lato più stabile, fisso» della propria identità linguistica, sia come «un aspetto del mio passato pesante, ingombrante» (2016, 156). Il bengalese è visto invece come una lingua di cui «provare vergogna», parlata per «compiacere i miei genitori», e come una lingua «morta» da quando Lahiri è «diventata una lettrice» all'età di sei o sette anni (2016, 146). *In altre*

parole specifica il complicato rapporto della scrittrice con il bengalese: «non so leggerlo, neanche scriverlo. Parlo con un accento, senza autorità, per cui ho sempre percepito una sconnessione tra me ed esso. Di conseguenza ritengo che la mia lingua madre sia anche, paradossalmente, una lingua straniera» (2016, 26). Ciò nonostante, la percezione che Lahiri ha della sua conoscenza di questa lingua sembra ingenerosa rispetto al suo effettivo uso nella sua produzione artistica. Va notato infatti che nel 1995 Lahiri ha discusso una tesi di Master presso l'Università di Boston sulle sue traduzioni dal bengalese all'inglese di sei racconti di Ashapura Devi.

L'identità della scrittrice è dunque presentata come «divisa» a causa della «mancanza di una lingua con cui possa identificar[si]», ed è caratterizzata «da un senso di inadeguatezza, di essere una delusione» (Lahiri 2016, 110). Questa descrizione del rapporto con le due lingue mette in discussione l'idea degli Stati Uniti come di un luogo in cui le culture delle minoranze asiatiche sono rivalutate e rispettate nel periodo successivo alle lotte per i diritti civili e al conseguente *ethnic revival* dalla fine degli anni Sessanta. Lahiri parla esplicitamente di una non reciprocità nella conoscenza della cultura: «A differenza dei miei, che conoscevano bene l'inglese, gli americani erano del tutto inconsapevoli della lingua che parlavamo a casa. Per loro il bengalese era qualcosa che potevano tranquillamente ignorare» (2016, 150).

La volontà di estrarsi dalla logica binaria entro cui si snodano le scelte linguistiche e le appartenenze degli indiani americani di seconda generazione è espressa da Moushumi, un personaggio di un precedente romanzo di Lahiri, *L'omonimo* (2003, s.p.):

Immergersi in una terza lingua, una terza cultura, era stato il suo rifugio - contrariamente a quanto le accadeva con la cultura indiana o americana, poteva avvicinarsi al francese senza colpe, travisamenti, aspettative di alcun tipo. Era più facile per lei voltare le spalle ai due paesi che se la contendevano, in favore di un terzo che non avanzava alcuna rivendicazione.

Come il francese per Moushumi, l'italiano rappresenta il 'rifugio' di Lahiri in *In altre parole*. Il testo descrive questa lingua come «un lago» in cui «immergersi», e il dizionario viene visto come «sia una mappa che una bussola» (Lahiri 2016, 8). La volontà di Lahiri di imparare l'italiano viene descritta attraverso l'uso di sinonimi come «trasgressione, una ribellione», e il suo allontanamento dagli Stati Uniti viene raccontato attraverso «una lista di verbi in italiano che indicano l'atto di andarsene: scomparire, svanire, sbiadire, sfumare, finire. Evaporare, svaporare, svampire. Perdersi, dileguarsi, dissolversi. [...] alcuni sono sinonimi di morire» (2016, 126). La «morte» di Lahiri corrisponde però ad una nuova rinascita in una lingua che viene

presentata come il terzo lato di un triangolo, al di fuori delle dinamiche conflittuali della «coppia litigiosa» bengalese-inglese (2016, 157). Questa descrizione sembra presentare l'italiano come una lingua estrinseca alle dinamiche coloniali e per questo preferibile. L'italiano viene presentato in *In altre parole* come una lingua «altra», estromessa da tali rapporti di potere, nonostante sia una lingua coloniale e una lingua europea con una ricca eredità letteraria e una considerevole reputazione internazionale.⁴

Inoltre, l'intera sezione in cui *In altre parole* descrive il rapporto di Lahiri con le lingue che parla non si riferisce alla profonda influenza culturale statunitense in Italia, che permette alla scrittrice di trovarsi immediatamente al centro di un contesto culturale. Lahiri arriva in Italia come una scrittrice già affermata e partecipa ad alcuni dei più importanti eventi culturali in Italia. Per esempio, viene invitata come giurata alla mostra internazionale del cinema di Venezia nel 2014. Ciononostante, Lahiri scrive di non sentirsi abbastanza autorevole (2016, 82), parla di «esilio» (19) e fa intendere di «calarsi senza reti (o meglio, per mantenere la metafora del nuoto cara alla scrittrice, senza salvagente)» in una nuova realtà linguistica, come ha scritto Luigi Spagnolo (2015, s.p.).

Citando Italo Calvino, Alberto Moravia, Cesare Pavese, Antonio Tabucchi e Giovanni Verga tra gli autori che l'hanno ispirata per *In altre parole*, Lahiri sembra intrattenere un dialogo serrato con il canone nazionale. È significativo notare che alcuni di questi autori sono accomunati da un interesse per la traduzione. Inoltre, le geografie delle loro esperienze biografiche trascendono i confini nazionali. Per esempio, Calvino passò la sua infanzia a Cuba, Pavese fu un traduttore e uno scrittore interessato alla letteratura statunitense e Tabucchi fu traduttore dal portoghese, oltre che scrittore. Così facendo, il testo sembra creare un canone informale italiano, in cui la prospettiva di mobilità e la traduzione giocano un ruolo importante.

Quando *In altre parole* viene tradotto in inglese (2016), Lahiri consolida il suo ruolo come figura di prim'ordine nel panorama letterario contemporaneo. La copertina della traduzione inglese - e sull'importanza delle copertine Lahiri ha scritto il suo secondo libro in italiano - mostra una fotografia dell'autrice in una biblioteca, mentre legge un libro, rappresentandola come una autorità culturale. Del resto, *In altre parole* sembra essere stato concepito come testo pensato per essere tradotto e rivolto ad un mercato internazionale, e non solo ad

⁴ Sono grato a Serena Bassi per questo commento riguardo alla scrittura translingue di Lahiri che ha ispirato l'intera scrittura di questa sezione. Va notato che Lahiri ha promosso e sponsorizzato negli Stati Uniti *Beyond Babylon* - la traduzione di Aaron Robertson di un romanzo sul colonialismo italiano e la sua eredità *Oltre Babilonia* di Igiaba Scego (2019) - attraverso un'introduzione al testo, promuovendo la letteratura postcoloniale italiana in ambito anglofono.

un pubblico italiano. Va notato che la pubblicazione della traduzione inglese di *In altre parole* riporta il testo a fronte in lingua originale, presentandolo quindi non interamente come un'opera tradotta, ma come un testo in una doppia lingua. I lettori e le lettrici sono invitati a confrontare le due versioni, e a rilevare che il testo si estende oltre una delle due lingue in cui lo stanno presumibilmente leggendo.

In altre parole è tradotto in lingua inglese da Ann Goldstein, la traduttrice di alcuni dei più celebri scrittori italiani come Pier Paolo Pasolini, Primo Levi e Giacomo Leopardi. Goldstein è anche la traduttrice dell'opera della scrittrice che usa lo pseudonimo di Elena Ferrante, il cui successo in Italia è arrivato in seguito all'affermazione negli Stati Uniti (Gordon 2015).⁵ Per molti versi, è possibile pensare che l'esito positivo della dimensione translingue e transculturale dell'intera operazione editoriale di *In altre parole* sarebbe stata inconcepibile prima della popolarità delle traduzioni di Goldstein in lingua inglese dell'opera di Ferrante.

Visto l'importante ruolo che Lahiri è venuta ad occupare nel contesto letterario italiano in quanto rinomata scrittrice statunitense, non stupisce che, una volta ritornata negli Stati Uniti, la scrittrice abbia curato un'antologia di racconti italiani in inglese, *The Penguin Book of Italian Short Stories*. Se è pregevole che questa antologia includa i racconti di scrittrici a lungo considerate 'minori' - come, ad esempio, Natalia Ginzburg e Lalla Romano - Nicoletta Pireddu (2021, s.p.) sostiene che «the unavoidable question emerges as to what extent this anthology speaks about Lahiri herself. Her prominence as a writer tempts us to read her selections of Italian authors and material through the lens of her overall poetics» (emerge l'inevitabile domanda riguardo alla misura in cui questa antologia parli della stessa Lahiri. La sua importanza come scrittrice ci spinge a leggere le sue selezioni di autori e materiali italiani attraverso la lente della sua poetica complessiva). La selezione di Lahiri include autori e autrici le cui storie di mobilità, che «raise [...] questions about the boundaries and meaning of national identity» (solleva questioni sui confini e sul significato dell'identità nazionale) (Pireddu 2021, s.p.). Al tempo stesso, Pireddu suggerisce che l'enfasi sull'opera di scrittori e scrittrici dal profilo plurilingue e multiculturale nell'antologia appare suggerire l'inclusione dell'opera di Lahiri in italiano all'interno del canone letterario nazionale. I continui riferimenti letterari in *In altre parole* costituiscono a modo loro un'antologia che precede e ispira *The Penguin Book of Italian Short Stories*. *In altre parole* propone una rilettura della storia letteraria italiana da una nuova prospettiva, che sembra nel contempo candidare l'inclusione dell'opera di La-

⁵ Sull'opera di Ferrante, si vedano Bazzoni, Bond, Wheling-Giorgi 2016; Bullaro 2016; Milkova 2021.

hiri all'interno del canone italiano inteso sia in una prospettiva nazionale sia trans-nazionale.

4.4 Lingua, razzismo e appartenenza

Oltre alla sensazione di straniamento che Lahiri prova in Italia, la discriminazione per via del colore della pelle è un altro tema che accomuna il suo lavoro con quello di scrittori e scrittrici immigrati in Italia. La conoscenza della lingua non è abbastanza per intrattenere una comunicazione, perché l'«aspetto fisico» della scrittrice la fa sentire inevitabilmente una straniera. Per descrivere questa distanza, Lahiri utilizza metafore spaziali descrivendo il «cancello chiuso» e il «muro» che la separa da quanti «non mi capiscono perché non vogliono capirmi; non vogliono capirmi perché non vogliono ascoltarmi, non vogliono accettarmi», da quanti «mi guardano ma non mi vedono. Non apprezzano che io fatichi per parlare la loro lingua, anzi, questo li infastidisce» (2016, 138). Il razzismo la separa da chi ha un'idea di italianità legata al colore della pelle la accomuna però a chi «è nato e cresciuto in Italia, che considera l'Italia la sua patria, che parla l'italiano perfettamente, ma che sembra, agli occhi di alcuni italiani, 'straniero'», vale a dire le seconde generazioni, giovani che in molti casi non possono richiedere la cittadinanza italiana pur essendo nati in questo paese.⁶ Questo muro non esiste però solo in Italia, ma anche negli Stati Uniti:

sebbene io parli l'inglese come una madrelingua, pur essendo considerata una scrittrice americana, [...] Ogni tanto, a causa del mio nome, del mio aspetto, qualcuno mi chiede come mai ho scelto di scrivere in inglese piuttosto che nella mia lingua madre. Chi mi incontra per la prima volta - quando mi vede, poi impara il nome, poi sente la maniera in cui parlo inglese - mi chiede da dove vengo. (Lahiri 2016, 142)

Come ha notato Karen Cardozo (2012, 12), nelle opere di Lahiri le identità etniche sono rappresentate «networks, routes of transit, and forms of attachment» (reti, vie di transito, e le forme di attaccamento) che legano i suoi personaggi «to the rest of the world» (al resto del mondo). La comunità immaginaria a cui Lahiri appartiene è segnata dalla linea del colore e i suoi margini non sono fissi ma vanno continuamente negoziati. L'esperienza descritta in *In altre parole* può essere parafrasata utilizzando le parole di Stuart Hall (1987, 44):

⁶ Si veda a tal proposito il documentario *18. Ius Soli* di Fred Kudjo Kuwornu (2011).

Thinking about my own sense of identity, I realize that it has always depended on the fact of being a migrant, on the difference from the rest of you [...] Now that, in the postmodern age, you all feel so dispersed, I become centered. What I've thought of as dispersed and fragmented comes [...] to be the representative postmodern experience!

Pensando al mio senso di identità, mi rendo conto che è sempre dipeso dal fatto di essere un migrante, dalla differenza dal resto di voi [...] Ora che, nell'era postmoderna, vi sentite tutti così dispersi, sono diventato 'centrato'. Ciò che ho pensato come disperso e frammentato è diventato [...] l'esempio dell'esperienza postmoderna!

Le appartenenze che Lahiri descrive nel suo testo sono multiple e non sono esclusivamente legate ai margini. Alla luce delle riflessioni presentate in precedenza, tali margini sono però riscontrabili quasi interamente nella discriminazione razzista a cui Lahiri è soggetta in Italia. Tale discriminazione la accomuna solo fino ad un certo punto con gli immigrati, poiché la scrittrice non fa segreto nel testo e nelle presentazioni pubbliche di appartenere ad una diversa classe rispetto a numerosi immigrati economici che hanno imparato l'italiano per necessità. Al contrario, *In altre parole* descrive interazioni che avvengono quasi interamente con persone appartenenti alla borghesia italiana colta. A tal proposito è interessante notare che l'italiano in *In altre parole* è considerato esclusivamente nella sua variante standard (peraltro non ibridata con le altre lingue parlate dall'autrice, l'inglese e il bengalese): assenti sono tracce di varianti regionali, lingue regionali e dialetti, che invece caratterizzano l'uso quotidiano di questa lingua.

In altre parole sembra pertanto distaccarsi non solo linguisticamente, grazie all'uso dell'italiano, ma anche tematicamente dalle opere precedenti di Lahiri, che spesso si concentravano su questioni di appartenenza per la minoranza indiana negli Stati Uniti. A tal proposito, Stephen Kellman ha messo a confronto la decisione di Lahiri di scrivere in italiano con quella di Ribka Sibhatu, una scrittrice eritrea italiana che ha iniziato a scrivere italiano pur avendo ricevuto un'istruzione in tigrino. A differenza di Lahiri, Sibhatu «was drawn to Italy and Italian not out of some mystical attraction but because she was forced to flee violent oppression in her native Eritrea» (Kellman 2017, s.p.). *In altre parole* associa esplicitamente l'esperienza della scrittrice in Italia con l'esilio e la marginalità, ma la sua condizione è molto diversa da quella affrontata da scrittori e scrittrici immigrati in Italia che non possono tornare nel loro paese di origine per via di conflitti ancora in corso.

4.5 L'«Italia»: uno spazio immateriale

L'analisi nella sezione precedente ha enfatizzato la maestria di Lahiri nel creare metafore. Riconoscendo tale encomiabile capacità Luigi Spagnolo (2015, s.p.) ha scritto:

Quanti scrittori affermati hanno l'umiltà di mettersi in discussione con tale franchezza? Ma non si tratta di falsa modestia: Lahiri ha bisogno di sfidare e capire sé stessa, in un percorso di autoanalisi che, almeno in questo libro, coincide con la riflessione metalinguistica e metanarrativa. Ed è proprio la metafora (strumento universale di ogni lingua) il filo rosso che collega i due piani: il lago da attraversare (la distanza interlinguistica), il colpo di fulmine, la raccolta di fiori e frutti, la clausura (l'italiano come rifugio), il dialogo veneziano tra i ponti e i canali (le frasi in italiano come piccoli tentativi di superare l'inglese), il neonato e l'adolescente peloso (la nuova lingua e la vecchia), la metamorfosi di Dafne (la corteccia dell'italiano), l'impalcatura (i sussidi esterni necessari per l'autrice anglofona).

Se metafore spaziali sono senz'altro riscontrabili a più riprese nel testo, è difficile rintracciare spazi concreti. Sappiamo che l'autrice vive a Roma, ma della capitale d'Italia non ci è offerta una vera e propria descrizione. Assente è per esempio il paesaggio culinario di Roma e la convivialità legata al cibo, un *topos* frequente non solo nella rappresentazione della città ma anche nella costruzione dell'identità nazionale (cf. Montanari 2011). Assenti sono i luoghi che codificano il passato di Roma per l'industria turistica come Trastevere o il Colosseo. L'autrice utilizza la metafora del «dialogo tra i ponti e i canali. Un dialogo tra l'acqua e la terraferma. Un dialogo che esprime uno stato sia di separazione sia di connessione», che rappresentano il suo rapporto con la lingua italiana, ma nessuno dei ponti di Roma è nominato (Lahiri 2016, 96). Come *In altre parole*, anche *Dove mi trovo* (2018) - il secondo testo di Lahiri in italiano, che l'autrice stessa tradurrà poi in inglese con il titolo di *Whereabouts* (2021) - non sembra offrire alcuna dimensione spaziale definita, ma uno sguardo su un mondo globalizzato visto dalla prospettiva di «estraneità esistenziale» della protagonista (De Rogatis 2020, 193).

In altre parole descrive l'Italia come uno spazio desiderato, ma tale desiderio è confinato in uno spazio non concreto, immateriale. Se è vero che l'evaporazione di un territorio reale porta via con sé quel rapporto apparentemente indissolubile tra lingua e territorio, è anche vero che l'Italia viene vista attraverso una serie di *topoi* che appartengono alla narrativa del Grand Tour. Per esempio, un tratto in comune con alcune delle opere che hanno raccontato il viaggio in Italia vi è l'idea che esso sia una tappa per conoscersi

miglio. *In altre parole* presenta infatti numerosi passaggi che parlano una nuova consapevolezza acquisita durante il viaggio in Italia. Eccone un esempio:

Perché mi interessa, da adulta, da scrittrice, questa nuova relazione con l'imperfezione? Cosa mi offre? Direi una chiarezza sbalorditiva, una consapevolezza più profonda di me stessa. L'imperfezione dà lo spunto all'invenzione, all'immaginazione, alla creatività. Stimola. Più mi sento imperfetta, più mi sento viva. (Lahiri 2016, 112)

Dopo aver rappresentato nei suoi romanzi e racconti in lingua inglese un gruppo minoritario attingendo ad una tradizione realista, le opere in italiano di Lahiri si concentrano su una dimensione intimista. A tal proposito, Lahiri ha sostenuto in un'intervista con Francesca Pellas che «writing is, above all, an internal dialogue. When I write I don't think about that hypothetical person» (la scrittura è soprattutto un dialogo interno. Quando scrivo non penso ad un lettore o una lettrice ipotetici) (Pellas 2017). Tale riflessione introspettiva non porta però l'autrice a riflettere in *In altre parole* sulla sua condizione di espatriata americana privilegiata o di rivisitare la sua condizione di immigrata negli Stati Uniti da una nuova prospettiva, mantenendosi esclusivamente sul proprio rapporto con una nuova lingua e una nuova cultura letteraria. L'immersione empatica in un altro linguaggio, che comporta una sospensione temporanea delle proprie certezze, è funzionale ad una conoscenza di sé dell'autrice da utilizzare al ritorno in patria.

Anche se il primo motivo di Lahiri per visitare Firenze nel 1994 in compagnia della sorella era stato quello di studiare dal vero l'architettura del Rinascimento («la Cappella Pazzi di Brunelleschi, la Biblioteca mediceo-laurenziana di Michelangelo») (Lahiri 2016, 12), l'Italia in *In altre parole* non è un luogo caratterizzato esclusivamente dalle rovine di un passato glorioso come avveniva nei racconti del Grand Tour, «a place fixed into the realm of the ruin and the picturesque» (un luogo fissato nel regno della rovina e del pittoresco) (Hom 2015, 215). Tuttavia, lo spazio descritto in *In altre parole* è pur sempre visto in relazione al suo patrimonio culturale italiano, in particolare alla letteratura contemporanea.

Il testo di Lahiri è anche un libro di viaggio - l'autrice si definisce infatti «una viaggiatrice» (Lahiri 2016, 82) - che intrattiene un dialogo ideale con altri testi prodotti da autori di lingua inglese sull'Italia come meta del Grand Tour. L'Italia come destinazione di un moderno Grand Tour non è presente solo in *In altre parole*, ma anche nella seconda parte di *Una nuova terra*, intitolata «Hema e Kaushik» (Lahiri 2008). Questa novella in tre capitoli racconta una storia d'amore appassionata che avviene tra le rovine tra Roma e Volterra, un cliché del racconto sul Grand Tour in opere come la poesia *Love Among*

the Ruins (L'amore tra le rovine) di Robert Browning (1855) da cui Edward Burne-Jones trasse l'omonimo celebre dipinto (1894). Mentre questi viaggiatori nordeuropei ingigantivano la gloria passata dell'Italia e le sue rovine ma ignoravano la lingua, Lahiri è interessata ad imparare anche l'italiano, descrivendo un momentaneo abbandono della lingua più parlata al mondo in favore di una lingua di prestigio e molto studiata, seppur relegata a occupare una posizione di minore rilevanza dell'inglese in un contesto globale. L'italiano è utilizzato per descrivere - e insieme è descritto - come uno spazio immateriale e letterario piuttosto che uno spazio vissuto. Il testo di Lahiri sembra esprimere uno spazio caratterizzato da ciò che Relp (1976, 90) definisce come «placelessness» (assenza di luogo), in cui è sempre più difficile avere relazioni autentiche con un luogo. La Roma descritta in *In altre parole* è una presenza sfumata e forse per questo più adatta ad accogliere l'esperienza di chi come Lahiri è vissuta da donna straniera razzializzata (anche se in una posizione di privilegio economico).

In conclusione, *In altre parole* descrive uno spazio nazionale come spazio astratto, ma in modo assai diverso rispetto a come 'Trilogia dell'America' guarda al mito degli Stati Uniti in Italia. Mentre i migranti presenti nei documentari di Pannone creano collettivamente un'America immaginaria che è la proiezione delle loro speranze, Lahiri costruisce narrativamente l'Italia come uno spazio linguistico e letterario. Tale costruzione narrativa mostra un legame intellettuale dell'autrice con questo spazio immaginario, riecheggiando alcuni temi - come, ad esempio, la scoperta della propria identità o l'esplorazione dell'Italia come spazio culturale - che caratterizzano i testi sul viaggio in Italia come meta del Grand Tour. In entrambi i casi, la rappresentazione degli spazi in queste opere - così diverse tra loro per tematiche, modalità stilistiche, ed esperienze di migrazione rappresentate - sembrano identificare appartenenze elettive, multiple, e trans-nazionali.

Attraversamenti

5 Camminare

Sommario 5.1 Camminare come pratica postcoloniale. – 5.2 Tra arte e attivismo: Stalker/Osservatorio Nomade. – 5.3 Sulle tracce di Walden: *Il sentiero luminoso* di Wu Ming 2. – 5.4 Spazi di emarginazione, spazi di appartenenza: una contro-mappa dell'Italia contemporanea. – 5.5 Torpignattara: Narrazioni ibride e spazi liminali in *Su due piedi* e *Al palo della morte*. – 5.6 Calabria diasporica: migrazioni, mobilità e appartenenza in *Su due piedi*. – 5.7 Camminare come pratica epistemologica, postcoloniale ed ecocritica.

5.1 Camminare come pratica postcoloniale

Le modalità con cui ci muoviamo nello spazio lo costituiscono. Utilizzare l'aereo, il treno, la bicicletta, l'automobile oppure andare a piedi modifica radicalmente la nostra esperienza dello spazio e concentra la nostra attenzione e il nostro sguardo su elementi diversi del paesaggio. Selezionare un mezzo di trasporto o decidere di fare affidamento alle proprie gambe rinunciando ad uno spostamento veloce può anche essere una scelta politica. Infatti ciascuna di queste modalità di trasporto implica intrattenere un'interazione diversa con l'ambiente, gli elementi del paesaggio e le persone che lo abitano.

Questo capitolo esamina la rappresentazione del camminare in *Il sentiero luminoso* di Wu Ming 2 (Giovanni Cattabriga) (2016) e *Su due piedi: Camminando per un mese attraverso la Calabria* di Giuliano Santoro (2012). Queste due opere descrivono questa attività come uno sforzo etico e politico per ripensare i rapporti tra individui, comunità e territori. Camminare permette a Wu Ming 2 e Santoro di comprendere i risultati dei processi di sfruttamento e sottrazione del-

la terra e di dare forma alla loro idea di attivismo ambientale come inevitabilmente connesso all'attivismo e alla giustizia sociale. Spostarsi senza il privilegio di un mezzo di trasporto a motore significa misurarsi con la presenza di confini sul territorio e riflettere sulla creazione e sulla necessità di tali delimitazioni non solo per chi viaggia per piacere ma anche per chi lo fa per necessità.

Il capitolo sostiene inoltre che questi testi propongono una rivisitazione «postcoloniale» del rapporto con l'ambiente. Utilizzo questo termine facendo riferimento al saggio *An Ecological and Postcolonial Study of Literature: From Daniel Defoe to Salman Rushdie* di Robert P. Marzec e alle sue riflessioni su come la colonizzazione è collegata alla privatizzazione e allo sfruttamento capitalista e neoliberista della terra. Marzec (2007, 1-2) sostiene che «the massive [...] worldwide restructuring of humanity's relation to the land - a restructuring that now gravely impacts the earth's ecosystems - has oddly been passed over by contemporary literary and cultural theorists» (la massiccia [...] ristrutturazione mondiale del rapporto dell'umanità con la terra - una ristrutturazione che ora ha un impatto grave sugli ecosistemi terrestri - è stata stranamente ignorata dai teorici della letteratura e della cultura contemporanei). Marzec sviluppa ulteriormente le sue riflessioni sull'ecologia e la colonizzazione, affermando che «this process of subtraction occurred first 'at home,' [...] then continued abroad with the subtraction of 'exotic land'» (questo processo di sottrazione [del territorio] è avvenuto prima 'in patria', [...] poi è continuato all'estero con la sottrazione di 'terra esotica') (2007, 42).

L'organizzazione capitalista dello spazio sociale in Europa ha svolto un ruolo chiave nello sviluppo dell'ideologia coloniale, che è stata messa in pratica all'interno di singole nazioni in Europa e nell'espansione globale. In effetti, il lavoro di Edward Said su questo argomento è spesso citato in *An Ecological and Postcolonial Study of Literature*, poiché ha discusso a lungo «the integral relation between the enclosing of the land of the colonizer and the cultivation of the land of the colonized» (la relazione integrale tra la recinzione delle terre pubbliche del colonizzatore e la coltivazione della terra dei colonizzati) (2007, 11). Tuttavia, «the disciplines of postcolonial and ecological studies register only a glimmering of an ontological engagement with the land - with, in a phrase, the *essential nexus* of identity formation, culture, and colonization» (le discipline degli studi postcoloniali ed ecologici registrano solo un barlume di impegno ontologico con il territorio, con, in una frase, il *nesso essenziale* di formazione dell'identità, cultura e colonizzazione) (2007, 25).¹ Analizzando in particolare la letteratura britannica dalla fine del XVII secolo ad oggi, Marzec

¹ Negli ultimi dieci anni sono stati pubblicati molti testi che guardano all'ambiente dalla prospettiva degli studi postcoloniali e viceversa utilizzano l'ecocritica per analizzare il colonialismo e la sua eredità. Si vedano ad esempio Mukherjee 2010; DeLoughrey, Handley 2011.

esorta gli esperti di studi postcoloniali a indagare come la recinzione delle terre pubbliche «is a structure that stands as a formal diagram for future colonial developments: before England began to colonize 'open', 'wild,' and 'uncultivated' land and subjects abroad, it created an apparatus for colonizing its open land and subjects at home - an apparatus that could be transplanted to distant territories» (sia una struttura che si pone come un modello formale per i futuri sviluppi coloniali: prima che l'Inghilterra iniziasse a colonizzare terre 'aperte', 'selvagge' e 'incolte' e soggetti all'estero, ha creato un apparato per colonizzare la sua terra aperta e i suoi sudditi in patria - un apparato che avrebbe potuto essere trapiantato in territori lontani) (2007, 3).

Marzec sostiene che un approccio postcoloniale alla rappresentazione del territorio in letteratura può essere utile per esplorare come una politica economica e una logica dello sfruttamento siano state implementate prima in Europa e poi nelle colonie. Secondo Marzec, gli studi letterari dovrebbero interrogare la privatizzazione della terra attraverso la teoria postcoloniale (2007, 26). Investigare la connessione tra la formazione dell'identità coloniale, il territorio e il capitalismo/neoliberismo può essere un modo per comprendere l'apparato che ha trasformato il territorio in uno spazio utile e organizzato per l'ordine economico esistente.

Attingendo alle riflessioni di Marzec sull'ideologia e l'ecologia coloniale, sostengo che *Il sentiero luminoso* e *Su due piedi* non «come to accept the essence of 'land,' and its various formations, as self-evident» (arrivano ad accettare l'essenza della 'terra' e le sue varie formazioni, come autoevidenti) (2007, 2), e invitano a interrogarsi sulla creazione di confini e sulla mercificazione della terra attraverso il camminare. Anche se *Il sentiero luminoso* e *Su due piedi* si riferiscono entrambi al colonialismo italiano, il capitolo discute come questi due testi introducano il concetto di 'colonialismo' in un'accezione più ampia. *Il sentiero luminoso* e *Su due piedi* descrivono infatti lo sfruttamento della terra come una forma di colonialismo interno, che ha modificato il modo in cui le persone vivono insieme e concepiscono la loro relazione con lo spazio. Separando il termine «postcolonialismo» dalla sola esperienza coloniale, non sto affatto equiparando lo sfruttamento storico della terra che ha avuto luogo nelle colonie alla progressiva industrializzazione e urbanizzazione dell'Italia. Suggesto invece che le riflessioni sull'organizzazione capitalista e neoliberale dello spazio possono essere utili per comprendere «the textual, administrative, economic, and political apparatus of imperialism: a totalizing change in spatial awareness and human relations» (l'apparato testuale, amministrativo, economico e politico dell'imperialismo: un cambiamento totalizzante nella consapevolezza spaziale e nelle relazioni umane) nella metropoli coloniale (Marzec 2007, 26). Se David Forgacs (2015, s.p.) ha ragione - e credo che ne abbia - a sostenere che «i margi-

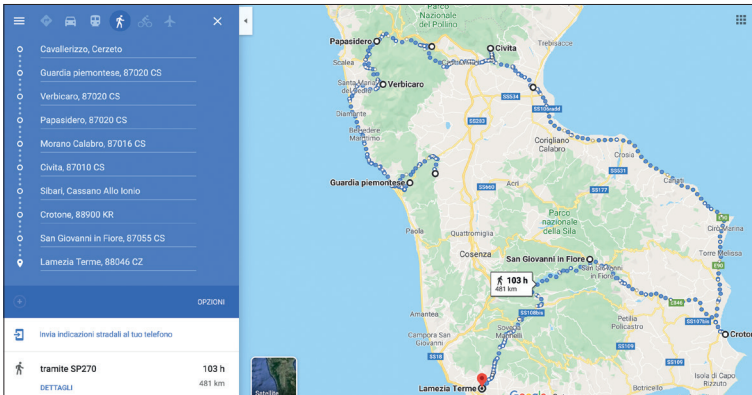


Figura 5.1 Fermo-immagine della mappa del percorso di Giuliano Santoro descritto in *Su due piedi* e disponibile su Google Maps

ni sono prodotti da modi particolari di vedere e organizzare lo spazio sociale», la letteratura sul camminare che vede questa attività come attivismo ci invita a scoprire come la marginalità sia spazialmente e socialmente costruita.

Il sentiero luminoso e *Su due piedi* hanno molti temi in comune e possono essere visti entrambi come prodotti della Wu Ming Foundation, «una federazione di base di collettivi, gruppi di ricerca e laboratori, nonché progetti artistici, culturali e politici che sono tutti nati su o intorno [il] blog» *Giap*. Questo blog è dedicato al generale dell'esercito popolare del Vietnam e al politico Võ Nguyên Giáp ed è stato fondato nel 2000 da un collettivo di scrittori con sede a Bologna.² Insieme a Wu Ming 2, attualmente include altri due membri: Wu Ming 1 (Roberto Bui) e Wu Ming 4 (Federico Guglielmi). Wu Ming è autore del romanzo bestseller *Q* (1999) con il nome di Luther Blissett e dei romanzi storici tra cui *Manituana* (2007), *Altai* (2009), e *54* (2002).

Wu Ming 2 ha scritto due libri sulle sue passeggiate da Bologna a Firenze, *Il sentiero degli dei* (2010) e da Bologna a Milano, *Il sentiero luminoso* (2016). I testi di Wu Ming 2 contestano apertamente le linee dei treni ad alta velocità che sono state costruite tra queste città e mostrano l'impatto di questa e di altre grandi opere sul territorio. *Il sentiero degli dei* e *Il sentiero luminoso* fanno parte di una quadrilogia, che Wu Ming 2 si propone di completare in futuro scrivendo delle sue passeggiate da Milano a Torino, e da Torino al confine italiano con la Francia, seguendo l'intero percorso del treno ad alta velocità o TAV - acronimo di Treno ad Alta Velocità - un proget-

² Sul lavoro collettivo di Wu Ming, si vedano Patti 2016 e Willman 2019.

to infrastrutturale iniziato a metà degli anni Novanta tra le proteste e non ancora concluso (Wu Ming 2016).

Una rapida ricerca del nome di Giuliano Santoro in *Giap* mostra la sua vasta collaborazione con Wu Ming. Come ha sostenuto Santoro durante una presentazione del suo libro a Roma il 9 luglio 2012, *Su due piedi* è stato ispirato da *Il sentiero degli dei* di Wu Ming 2. Inoltre Wu Ming 2 ha scritto la prefazione di *Su due piedi*. Come Wu Ming 2, Santoro ha raccontato un viaggio a piedi da Cavallerizzo a Montalto d'Aspromonte in Calabria [fig. 5.1]. In altre parole, questo capitolo considera le opere di due autori che si impegnano in un dialogo continuo e condividono un interesse comune nel camminare come pratica epistemologica, politica ed estetica.

5.2 Tra arte e attivismo: Stalker/Osservatorio Nomade

La letteratura europea moderna e contemporanea ha spesso descritto l'erranza come un'attività epistemica che consente al camminatore di comprendere la modernità e di riappropriarsi degli spazi di esclusione che essa crea. Secondo l'analisi di Donna Landry (2001, 205) riguardo alla rappresentazione del camminare nella letteratura britannica della fine del diciottesimo secolo, «walking ceased to be merely walking and became self-conscious pedestrianism» (camminare smise di essere semplicemente camminare, e divenne un modo di riflettere sulla modernità). Ad esempio, William Wordsworth era impegnato nella difesa del diritto di pubblico accesso, e scrivere di camminare andava di pari passo con la sua difesa dei sentieri pubblici (Landry 2001, 213). Analizzando la rappresentazione dei *flâneurs* all'inizio del XX secolo nel contesto tedesco, Anke Gleber (1998, 8) definisce la *flânerie* come un prodotto de

the most accelerated capitalist development in modern history, one that resulted in the emergence of various new dispositions, rapid urbanization and industrialization, and an increased influence of the visual upon our experience of reality. It is connected to such contemporary issues as the interpretation of images, visual literacy, power and public space [...] and the cultural definition of identity.

lo sviluppo capitalistico più accelerato nella storia moderna, quello che ha portato all'emergere di varie nuove disposizioni, rapida urbanizzazione e industrializzazione e una maggiore influenza della vista sulla nostra esperienza della realtà. È connesso a questioni contemporanee come l'interpretazione delle immagini, l'alfabetizzazione visiva, il potere e lo spazio pubblico [...] e la definizione culturale dell'identità.

L'esperienza della modernità ha trasformato il significato del camminare da «immediate, essential, and fiercely human» (immediato, essenziale e ferocemente umano) in un'attività «subversive» (sovversiva), che «explicitly questions the contemporary fascination for the myth of velocity» (mette in discussione esplicitamente il fascino contemporaneo per il mito della velocità) (Jacks 2004, 5). Il camminare è stato spesso riconfigurato in letteratura come pratica correlata a temi importanti negli studi di geografia e cultura, inclusi il paesaggio, il luogo, la mobilità, la materialità, la soggettività e l'oggettività.

Mentre le esperienze descritte da Landy e Gleber avvengono rispettivamente in un ambiente rurale e nel centro della città, le esperienze contemporanee del camminare come pratica epistemica si svolgono frequentemente in spazi liminali che sono geograficamente periferici ai centri urbani e socialmente emarginati. Inoltre, mentre la *flânerie* indicava la capacità di un individuo privilegiato di vagare come un modo per staccarsi dalla folla, le esperienze contemporanee sono spesso sforzi collettivi o possono essere viste come un modo per riconnettersi con la società. Ad esempio, il laboratorio di arte urbana Stalker/Osservatorio Nomade, fondato da un gruppo di architetti nel 1995 a Roma, «engage[d] research and actions within the landscape with particular attention to the areas around the city's margins and forgotten urban space» (si è impegnato in ricerche e azioni sul paesaggio con particolare attenzione alle aree attorno ai margini della città e agli spazi urbani dimenticati) (Stalker 2022).³ Una delle azioni di questo gruppo è stata una camminata di settanta chilometri che è stata eseguita in cinque giorni e quattro notti lungo la tangenziale principale di Roma, attraversando la «invisible City» (città invisibile) e le «unused areas that make up over 50% of [Italy's] capital city» (aree inutilizzate che costituiscono oltre il 50% della capitale [dell'Italia]). L'esplorazione degli spazi abbandonati di Roma ha portato Stalker/Osservatorio Nomade anche a realizzare il progetto Campo Boario, un'occupazione dell'ex mattatoio di Testaccio - luogo che ha cessato la sua attività commerciale nel 1975 - per creare un centro culturale chiamato Ararat. L'occupazione dell'Ararat è durata dal 1999 al 2004 e ha offerto un punto di riferimento in Italia per le ONG specializzate nell'accoglienza di

3 La citazione proviene da un libro inedito scritto dai membri del collettivo in inglese, che raccoglie tutta l'attività di Stalker/Osservatorio Nomade sin dai suoi esordi. Vorrei ringraziare Lorenzo Romito per le informazioni sul gruppo e per avermi permesso di leggere e citare da questo testo inedito. Il nome Stalker deriva dal film di fantascienza omonimo *Сталкер* (Stalker) (1979) di Andrei Tarkovsky - basato sul romanzo di Arkady e Boris Strugatsky *Пикник на обочине* *Пикник на обочине* (Picnic sul ciglio della strada) (1972) - e significa «scout» in russo. Il protagonista di questo libro e film è l'unica persona che può accedere alla Zona, un territorio misterioso che è stato abbandonato e chiuso per ragioni sconosciute.

immigrati, rifugiati (in particolare le comunità curde di Roma) e Rom Kalderasha.⁴

Wu Ming 2 e Santoro hanno definito le iniziative di Stalker/Osservatorio Nomade come ispiratrici (Santoro 2016), in particolare l'uso del camminare come pratica per ripensare territori suburbani e spazi di emarginazione ed esclusione. I romanzi analizzati in questo saggio possono essere visti come parte di una tendenza più ampia nella letteratura italiana contemporanea che si concentra sulle questioni ambientali, che include le opere di Franco Arminio, Carmen Pellegrino, Paolo Rumiz, Simona Baldanzi, Antonio Moresco, Luigi Nacci, Matteo Melchiorre, Davide Sapienza, Luca Gianotti e Matteo Meschiari (Wu Ming 2, Cecchini 2019).⁵ Questa letteratura ha mostrato un profondo impatto umano sulla Terra e un cambiamento significativo negli ecosistemi della Terra.

5.3 Sulle tracce di Walden: *Il sentiero luminoso* di Wu Ming 2

Il sentiero luminoso può essere visto come il proseguimento di un dialogo tra Wu Ming 2 e i diversi artisti e attivisti all'interno della Wu Ming Foundation che hanno tentato di teorizzare, rappresentare e modificare lo spazio. Ad esempio, Wu Ming 1 ha scritto *Un viaggio che non promettiamo breve* (2016), un resoconto del movimento No-TAV che protesta contro la costruzione di una linea ferroviaria ad alta velocità in Val di Susa. Wu Ming collabora anche con un collettivo denominato Alpinismo Molotov, un gruppo la cui attività si concentra sul trekking e sull'analisi delle trasformazioni sociali, culturali e ambientali in montagna. *Il sentiero degli dei* e *Il sentiero luminoso* non sono gli unici contributi artistici di Wu Ming 2 sulla pratica del camminare e sulla trasformazione del paesaggio. Il lavoro di Wu Ming 2 sulla costruzione immaginaria dello spazio include curatele,⁶

⁴ Su Stalker/Osservatorio Nomade, vedi Pietromarchi 2000, 43-5; 54-5; Scotini 2003, 143-65; Burkhardt et al. 2005, 62-71. Francesco Careri, membro di Stalker, ha scritto *Walkscapes*, un saggio sull'uso del camminare come pratica artistica (2006). Tommaso Giartosio, un altro membro di Stalker, ha scritto *L'O di Roma* (2012), un testo in cui descrive il suo cammino lungo un cerchio immaginario attorno a Roma.

⁵ La mia attenzione è rivolta alle pratiche contemporanee del camminare, ma non bisogna sottovalutare l'importanza di testi precedenti sull'ambiente e le sue trasformazioni in Italia come *Verso la foce* di Gianni Celati (1992), *Viaggio in Italia* di Luigi Ghirri, Gianni Leone ed Enzo Velati (1984). Riflessioni critiche circa la modifica di ettari di paesaggio in Italia sono presenti anche nell'opera di Pier Paolo Pasolini (vedi Pasolini 1975).

⁶ Si veda *La via del sentiero. Un'antologia per camminatori* (Wu Ming 2 2015b), la traduzione di *The Footpath Way: An Anthology for Walkers* (1911, originariamente a cura di Hilaire Belloc), un'antologia di testi sul camminare a cura di Wu Ming 2.

spettacoli,⁷ spettacoli, laboratori itineranti,⁸ e una mostra fotografica e un libro realizzati in collaborazione con un collettivo di fotografia chiamato Terraproject.⁹ Le diverse esperienze narrative di Wu Ming 2 potrebbero forse spiegare la natura ibrida di *Il sentiero luminoso*, che – come *Il sentiero degli dei* – può essere definito «una guida per escursionisti, una raccolta di novelle, un diario di bordo, un saggio, un reportage, un’inchiesta e chissà cos’altro» (Wu Ming 2 2016, 4). L’eterogeneità tematica e stilistica dei due testi si riflette nella loro struttura. *Il sentiero degli dei* segue cronologicamente l’andamento di Wu Ming 2 sul percorso, ed è suddiviso in cinque «tappe» tra Bologna e Firenze e cinque «notturni», «racconti brevi [...] che si possono leggere anche in maniera autonoma» (Wu Ming 2 2010, 7). L’ultima parte del libro è una «guida pratica» per chi volesse seguire l’itinerario di Wu Ming 2 attraverso l’Appennino (2010, 161-70). *Il sentiero luminoso* contiene anche una «guida pratica» (Wu Ming 2 2016, 275-85), ma la struttura narrativa è molto più complicata, in quanto il nucleo del volume comprende otto capitoli sulla prima tappa del tour, che sono intervallati da quattro capitoli sulla preparazione e sei capitoli denominati «Flash forward» sull’ultima parte del viaggio. Entrambi i romanzi presentano un narratore di fantasia – Gerolamo in *Il sentiero luminoso* e un amico di Gerolamo, che è uno scrittore, in *Il sentiero degli dei* – per sottolineare la distanza tra l’esperienza di camminata di Wu Ming 2 e la sua narrazione.

Le riflessioni di Wu Ming 2 sul camminare e lo spazio sono anche romanizzate nella sua prima opera solista, *Guerra agli umani* (2003), che presenta un personaggio di nome Marco Walden che decide di allontanarsi dalla civiltà e vivere nei boschi, proprio come Henry David Thoreau (Brioni, Comberinati 2020, 79-90). Non sorprende quindi che Wu Ming 2 abbia scritto l’introduzione all’edizione italiana di *Walden; or, Life in the Woods* (Walden ovvero Vita nei boschi) (1854), in cui descrive Thoreau come il creatore di un «metodo», che implica «essenzialità, humor e selvatico [sic]» (Wu Ming 2 2005, vii-xii), tre elementi che potrebbero essere interessanti da analizzare in relazione a *Il sentiero luminoso*. L’«umorismo» è sicuramente presente in *Il sentiero luminoso*, e il camminare è presentato come un’attività in chiave ‘minore’ che deride e potenzialmente sovverte la narrazione pomposa e magniloquente di chi promuove grandi interventi infra-

⁷ Si veda *GODIImenti: come inceppare la Grande Opera e vivere felici* (Wu Ming 2 2014b), un reading-performance con il chitarrista Egle Sommaccal e un laboratorio di scrittura, che ha prodotto un’antologia di testi contro le «Grandi Opere Dannose Inutili e Imposte».

⁸ Si veda il volume *Storie, paesaggi, attraversamenti. Lungo la via Francigena con Wu Ming 2* (2014a), frutto di un workshop itinerante.

⁹ Si veda *4* (Wu Ming 2, Terraproject 2014), un libro e una mostra fotografica basata sui quattro elementi naturali.

strutturali. Ad esempio, al termine della sua passeggiata, Gerolamo rompe un mattone all'ingresso del sito dell'Expo 2015 con un gesto cerimoniale, con l'espressa speranza che non si ripetano più grandi eventi dannosi per l'ambiente (Wu Ming 2 2016, 275).¹⁰ Wu Ming 2 presenta il paesaggio come una sorta di palcoscenico in cui si scontrano narrazioni dello spazio contrastanti.

Il rapporto esperienziale tra esseri umani e «il selvatico» che caratterizza *Walden* è meno evidente in *Il sentiero luminoso*. Gerolamo, nel camminare, non gode di un senso di solitudine né risveglia i suoi sensi, indeboliti dalla vita moderna. Sperimenta invece una privazione sensoriale. Attraverso *Il sentiero luminoso* vediamo come il mondo naturale stia scomparendo nell'Italia contemporanea; Wu Ming 2 descrive un paesaggio che è stato antropomorfizzato. Mentre la letteratura romantica vedeva il camminare come un modo per sperimentare un palinsesto di viste, suoni e odori, Wu Ming 2 lo descrive come un mezzo per recuperare una narrazione che può essere ricostruita solo esaminando le tracce che rimangono, un paesaggio e uno stile di vita che è stato cancellato dai centri commerciali (2016, 139) e dalle centrali nucleari ormai abbandonate, come Caorso, che sembrano incarnare la megalomania dell'ideologia neoliberista dominante (2016, 192-3).

Secondo Wu Ming 2 (2005, ix), un altro aspetto chiave di *Walden* è l'invito a trovare ciò che è essenziale nella vita, che implica anche un'attenzione alle vere necessità dell'individuo come percorso di scoperta: «Thoreau canta l'individuo, esalta l'autonomia e non potrebbe essere altrimenti: ciascuno deve fare il proprio cammino». Wu Ming 2 sembra riferirsi al seguente passaggio di *Walden*:

Io non vorrei che nessuno adottasse il mio modo di vita, per qualunque motivo; perché, oltre al fatto che quando lo avesse imparato io ne avrei potuto trovare un altro per me, desidero che ci sia al mondo il maggior numero possibile di persone diverse; ma renderei ciascuno molto attento a scoprire e perseguire il suo modo; e non invece quello del padre, della madre o del vicino. (Thoreau [1854] 2012, s.p.)

Questo passaggio ci ricorda anche l'invito che Wu Ming 2 (2016, 12) rivolge ai suoi lettori e alle sue lettrici all'inizio de *Il sentiero luminoso* affinché traccino un percorso individuale:

Terminata la lettura, non è in grado di riprodurre sulla mappa il mio sentiero da Bologna a Milano, ma forse vi prenderà la voglia di tracciare uno *vostra*, tra due città di vostra scelta. Se questo

¹⁰ Sull'Expo 2015 ospitato da Milano, si veda Gravano 2016.

accadrà, invece di mille viandanti che percorrono lo stesso sentiero - protetto, delimitato e curato - ne avremo forse cento che camminano cento tracce diverse, si intrufolano in cento diversi terreni, [...] discutono con diversi proprietari e pongono, con i passi e le parole, cento domande di diritto al paesaggio.

Questo passaggio immagina la creazione di una comunità di attivisti attraverso il camminare e descrive le pratiche politiche individuali e collettive come strettamente connesse.

5.4 Spazi di emarginazione, spazi di appartenenza: una contro-mappa dell'Italia contemporanea

Il sentiero luminoso presenta la cartografia, per citare David Pinder (2005, 405), come una «*contested practice, embedded within particular sets of power relations [since] maps are bound up with the production and reproduction of social life*» (pratica *contestata*, inserita in particolari insiemi di relazioni di potere [poiché] le mappe sono legate alla produzione e riproduzione della vita sociale). Ad esempio, le mappe sono contrapposte all'esperienza diretta in questo passaggio del testo: «Alla scala uno a uno, centimetro dopo centimetro, prenderanno fuoco tutte le vostre mappe» (Wu Ming 2 2016, 150). In questa citazione, Wu Ming 2 usa un'iperbole per sottolineare che quando un territorio viene esperito dal vivo, camminando, elimina la necessità di mappe, che offrono una rappresentazione simbolica dello spazio e un falso senso di familiarità con un territorio mai sperimentato. Questo passaggio sembra descrivere la differenza inconciliabile tra ciò che sperimentano i camminatori e ciò che vedono geografi e urbanisti.¹¹ Wu Ming sembra evocare alcuni passi de *L'invenzione del quotidiano* di Michel de Certeau (2001, 155-6):

Il gesto del camminare gioca con le organizzazioni spaziali, per quanto panottiche esse siano: non è loro estraneo (non ha luogo altrove) né conforme (non ne trae la sua identità). Vi crea un'ombra e un equivoco. [...] È esso stesso l'effetto di incontri e di occasioni successive che non cessano di alterarlo e di farne il blasone dell'altro, ovvero il propagatore di ciò che sorprende, attraversa o seduce i suoi percorsi.

De Certeau confronta e contrappone il regno dell'esperienza vissuta con la sensazione di ubiquità spaziale sperimentata da chi guarda la città su una mappa, la città vista dall'alto. Allo stesso modo, *Il sen-*

¹¹ Sulla faziosità e parzialità delle mappe, si veda Akerman, Karrow 2007.

tiero luminoso invita i lettori e le lettrici a scartare questi punti di vista fissi o elevati a favore di prospettive mobili, a terra e parziali.

In effetti, l'appello di Wu Ming 2 a boicottare Google Maps (Wu Ming 2 2016, 150) suggerisce che questo strumento è una *technology of power* (tecnologia del potere), per usare un'espressione introdotta per la prima volta da John Brian Harley (1992, 243). Invece di offrire una rappresentazione oggettiva della realtà, Google Maps modella la nostra conoscenza dei luoghi, generando fantasie politiche, sociali ed economiche su di essi. In effetti, come sostiene John Pickles (2004, 5), le mappe «precede the territories they 'represent'» (precedono i territori che 'rappresentano') dato che inscrivono confini, definiscono categorie spaziali e costruiscono forme che hanno effetti materiali. Poiché la mappatura del territorio fa parte dell'eredità coloniale ed è stata utilizzata per creare gerarchie di potere, questo passaggio di *Il sentiero luminoso* ha lo scopo di evidenziare – come sostiene Serenella Iovino (2016, 2) – che «maps themselves are never neutral or innocent» (le mappe stesse non sono mai neutre o innocenti). Google Maps e la tecnologia della creazione di mappe mercificano lo spazio, assegnandogli valore e significato in base all'uso umano e replicano l'ideologia coloniale che è costitutiva della geografia come disciplina moderna.

Un importante precursore artistico de *Il sentiero luminoso* è il movimento situazionista e la psicogeografia di Guy Debord, che ha portato «a new form of geographical investigation that can enable the revolutionary reappropriation of the landscape» (a una nuova forma di indagine geografica che può consentire la riappropriazione rivoluzionaria del paesaggio) (Bonnett 1989, 136).¹² Secondo Debord (2001), la psicogeografia è un'indagine giocosa degli ambienti urbani e delle interazioni degli individui con esso. A differenza della psicogeografia, le cui esplorazioni sono rimaste «in need of further address» (bisognose di ulteriore approfondimento) e non hanno prodotto un «appropriate space» (spazio appropriato) per avanzare «demands for rights to the city» (rivendicazioni di diritti sulla città) (Pinder 2005, 400), le passeggiate di Wu Ming 2 sono collegate all'attivismo sociale (Wu Ming 2, Cecchini 2019).

Camminare vuol dire per Wu Ming 2 creare nuovi percorsi attraverso il paesaggio, ma ciò vuol dire anche accedere a proprietà private. In effetti, uno dei motivi principali per cui Wu Ming 2 ha creato un narratore fittizio per *Il sentiero luminoso* era per evitare potenziali procedimenti giudiziari.¹³ Per questo motivo, le sue riflessioni

¹² Il progetto Luther Blisset faceva riferimento al lavoro di Debord in diversi articoli come «Della guerra psichica nella metropoli traiettoriale» (2000a) e «Nomadismi superficiali alla conquista della Terra» (2000b).

¹³ Una studentessa magistrale in sociologia, Roberta Chiroli, è stata condannata a 9 mesi di carcere poiché ha usato la prima persona plurale per raccontare le lotte del

ricordano anche quelle di Thoreau in *Civil Disobedience* (Disobbedienza Civile) ([1849] 2018). Sia Thoreau che Wu Ming 2 sono camminatori solitari, ma questo non significa che le loro riflessioni siano esclusivamente introspettive. Thoreau presenta il camminare come un'attività relazionale, che gli permette di entrare in contatto con altre persone al di fuori dei loro ambienti domestici. Ad esempio, in un passaggio significativo di *Walking* (Camminare) Thoreau (1999, s.p.) descrive il suo incontro casuale con un individuo nero e riflette criticamente sul razzismo:

Una pelle scura è assai più che rispettabile, e il colore olivastro è forse adatto più del bianco all'uomo, all'abitatore delle foreste. 'Il pallido uomo bianco!'. Non c'è da stupirsi che gli Africani lo commiserassero. Darwin, il naturalista, racconta: 'Un uomo bianco in acqua accanto a un tahitiano era come una pianta scolorita artificialmente in un giardino, messa a confronto con uno stupendo arbusto verde scuro cresciuto vigoroso in aperta campagna'.

Allo stesso modo, camminare lungo il «sentiero luminoso» consente a Wu Ming 2 di pensare allo spazio e alla discriminazione per richiedenti asilo, rifugiati e immigrati. Alcune sezioni del libro confrontano lo *ius excludendi* nella legge italiana - il diritto di allontanare le persone che attraversano una proprietà privata - all'*Allemansrätt*, la libertà di vagare in molti paesi del Nord Europa, che consente al pubblico in generale di accedere a terreni di proprietà privata se lo fanno senza danneggiare la proprietà e senza violare il diritto del proprietario alla sua privacy (Wu Ming 2 2016, 147). Wu Ming 2 sostiene che lo *ius excludendi* trasforma «l'accoglienza» in «un'eccezione alla regola» (2016, 147). Questo pensiero lo porta a riflettere sulla condizione dei migranti in un brano che vale la pena citare per esteso:

Fuggo dall'ennesima proprietà privata, infastidito dall'ingiustizia [...] quando vorrei soltanto attraversare una terra, senza commettere nulla di male. [...] Penso al malessere che deve sentirsi addosso chi si trova ogni giorno in questa condizione, perché vive e lavora nel posto sbagliato, senza le carte in regola per rimanerci. Oppure chi viaggia per mesi, frustrato da leggi ancor più violente, [...] clandestino ventiquattr'ore al giorno, delinquente anche senza delinquere, perseguitato perché fuori posto, sottomesso all'arbitrio del primo che passa. Non voglio nemmeno paragonare un viaggio di piacere come il mio con quello di chi si sposta per necessità, eppure sono convinto che la libertà di movimento non sia un

movimento No-TAV in Val di Susa. Come Christian Raimo e Francesca Coin (2016) hanno sostenuto, questa decisione del tribunale è stata molto controversa e ha limitato la libertà di fare ricerca accademica.

crucio per turisti annoiati, ma una questione che riguarda, con intensità diverse, tutti gli uomini e le donne del pianeta. (2016, 146)

Sebbene Wu Ming 2 faccia una chiara distinzione tra i tipi di camminatori (quelli che viaggiano per piacere e quelli che viaggiano per necessità), qui l'atto del camminare è connesso all'idea di ibridismo, traduzione e mobilità. Camminare - sia che si attraversi un territorio per necessità, come devono fare i migranti, sia che la si attraversi in modo ricreativo, per esplorare e scoprire, come Wu Ming 2 - sembra opposto a concetti come identità, centralità, omogeneità e stabilità.

Secondo Wu Ming 2, camminare permette di ripensare gli elementi urbani e di vedere come l'infrastruttura emargina le persone, ma invita anche a immaginare la città come un palinsesto storico, una stratificazione di temporalità multiple e coesistenti.¹⁴ Ad esempio, un passaggio de *Il sentiero luminoso* paragona le antiche mura di Bologna alla circonvallazione costruita intorno alla città, in quanto entrambe sono state costruite per motivi di sicurezza, per tenere lontani soggetti indesiderati in diversi periodi storici:

Penso alle mura della mia città abbattute all'inizio del Novecento perché giudicate ostacolo al suo sviluppo. Ora la tange le ha rimpiazzate, [...] ma lo scopo non è molto diverso: regolare il traffico e difendersi dalle minacce. Infatti l'inceneritore, il carcere, l'ex-Cpt ex-Cie ora Cara per smistamento profughi, la residenza sociale di transizione per rifugiati e le zone industriali sono tutte oltre il grande vallo d'asfalto. (Wu Ming 2 2016, 48)¹⁵

Camminare permette a Gerolamo di riconoscere come l'amministrazione del territorio abbia portato alla necessità di tecnologie di sorveglianza e all'emarginazione. Tra i numerosi riferimenti a diversi eventi storici citati in *Il sentiero luminoso*, Gerolamo scopre una strada chiamata Strada Regina. Questa strada è stata costruita durante il tardo periodo dell'Impero Romano per collegare Cremona e Milano, ma è caduta in disuso quando le persone hanno iniziato a utilizzare le automobili come mezzo di trasporto principale (Wu Ming 2 2016, 219). Questa scoperta riconfigura anche il camminare come una sorta di attività archeologica.

L'evento storico che forse ispira di più Gerolamo è la resistenza italiana al fascismo, definita «guerra patriottica», «guerra di classe» e «guerra civile» (Wu Ming 2 2016, 163). La centralità della resistenza

¹⁴ Sull'analisi spaziale e la stratificazione della storia in relazione alle esperienze dei migranti, si veda Fiore 2017.

¹⁵ Wu Ming 2 e Wolf Bukowski (2017) hanno scritto un rapporto dettagliato in sette parti circa gli effetti sociali della costruzione di una nuova autostrada a Bologna, che espandono i temi presenti in questo passaggio.

italiana al fascismo in *Il sentiero luminoso* è segnalata non solo dalla presenza di tante storie su questo movimento, ma anche nella mappa a fumetti che precede e introduce il testo. In questa mappa «Casa Cervi» – la casa e il museo dei sette fratelli antifascisti uccisi dai fascisti nel 1943 – è segnalata con la stessa dimensione dei caratteri usati per indicare villaggi come «Pizzighettone» e «Fontanellato» (Wu Ming 2 2016, 4-5). La geografia affettiva rappresentata nella mappa si contrappone alla rappresentazione «utile» dello spazio fornita da Google Maps.

Attingendo alle riflessioni di Anne Whiston Spirn (2000, 22) sul camminare e la narrazione, Wu Ming 2 «navigates the landscape using stories as a guide, and landscape helps [him] to remember stories [...] landscape and narrative are inextricably linked in reading through imagination and are most accessible through the act of walking» (naviga nel paesaggio usando le storie come guida, e il paesaggio lo aiuta a ricordare le storie [...] il paesaggio e la narrativa sono inestricabilmente collegati nella lettura attraverso l'immaginazione e sono più accessibili attraverso l'atto di camminare). Questo stretto legame tra narrazione e camminare è espresso nelle righe finali de *Il sentiero luminoso*, dove Gerolamo sostiene che «diritto al paesaggio significa riappropriarsi di un alfabeto complesso, senza il quale non sappiamo leggere e scrivere, e quindi ci facciamo fregare, come accade agli illetterati» (Wu Ming 2 2016, 274).¹⁶ Presentando il paesaggio come un alfabeto che deve essere decifrato, Wu Ming 2 si riferisce implicitamente alla definizione di de Certeau (2001, 154) del camminare come una sorta di atto linguistico che «trasforma in un'altra cosa ciascun significante spaziale» (2001, 152) ed elude l'ordine della sistematicità urbana insinuando «altri viaggi nell'ordine funzionalista e storico della circolazione» (2001, 160).

L'itinerario di Gerolamo parte da Bologna, ma descrive la città in cui vive come un luogo che riscopre camminando, poiché il suo paesaggio urbano è costantemente minacciato da chi vuole privatizzarne gli spazi. Ad esempio, Wu Ming 2 (2016, 22) menziona FICO Eataly World, Fabbrica Italiana Contadina, un negozio dedicato al cibo italiano, il cui modello di business è in contrasto con l'agricoltura supportata dalla comunità (2016, 55-7) e la conservazione e condivisione di semi di una varietà di ortaggi prossimi all'estinzione (2016, 255-6).¹⁷ Camminare è un'attività ecocritica che separa Gerolamo dall'abituale e gli permette di provare un senso di dislocazione nella sua città natale, Bologna.¹⁸

¹⁶ Sul diritto al paesaggio, si veda Wu Ming 2013b.

¹⁷ Wu Ming 2 ha anche scritto un'introduzione a un libro che spiega come diffondere queste pratiche di resistenza all'agricoltura aziendale e intensiva. Cf. Wu Ming 2 2015a, 262-6.

¹⁸ Secondo Serenella Iovino (2010, 30), l'ecocritica è «a critical discipline whose major stance is basically an ethical one and which is driven by the idea of literature and culture

Una seconda idea chiave di de Certeau che permea *Il sentiero luminoso* è che «lo spazio è un luogo praticato» (2001, 176); Wu Ming 2 mostra come l'attività del camminare dia un nuovo significato allo spazio, consentendone la riappropriazione collettiva. Significativamente il libro si apre con una citazione di Eugenio Turri (2002, 33) - «Ogni atto sul territorio è un atto politico» - un geografo che ha denunciato la distruzione del paesaggio italiano nella sua opera. L'attività del camminare è descritta nel *sentiero luminoso* come basata su un paradosso: attraversando proprietà private, Gerolamo infrange la legge, ma la sua infrazione è volta a mostrare che «il paesaggio rappresenta un elemento chiave del benessere individuale e sociale, e che la sua salvaguardia, la sua gestione, e la sua progettazione comportano diritti e responsabilità per ciascun individuo», come afferma la *Convenzione europea del paesaggio* (2000). Se Jane Jacobs (1992, 29-54) ha ragione nel sostenere che le strade ben utilizzate sono relativamente al riparo dalla criminalità, si può sostenere che la pratica del camminare di Wu Ming 2 - che a volte comporta l'invasione di proprietà private - può effettivamente essere un utile mezzo di comprensione, controllo e salvaguardia del territorio. *Il sentiero luminoso*, infatti, condanna i problemi sociali, come le attività criminali svolte dalle imprese edili autorizzate dallo Stato durante la costruzione delle linee ferroviarie ad alta velocità, la cosiddetta ecomafia (Wu Ming 2 2010, 139); camminando nei pressi di un cantiere, Gerolamo evidenzia la distruzione dell'ambiente naturale avvenuta in seguito alla costruzione di grandi opere infrastrutturali.

Riassumendo, *Il sentiero luminoso* mostra che la privatizzazione del suolo pubblico in Italia può essere vista come una forma di imperialismo ecologico o colonizzazione interna, che coinvolge una crescente irreggimentazione e regolazione della vita sociale insieme alla trasformazione del paesaggio. Camminare è anche scoprire l'eredità del fascismo - incluse le tracce del colonialismo italiano (Wu Ming 2 2016, 149) - e riconoscere gli spazi di emarginazione che si creano all'interno di una società neoliberista; è anche una pratica che permette a Wu Ming 2 di pensare alla condizione di chi deve trasferirsi per necessità, come i migranti economici.

as 'ecological'» (una disciplina critica la cui posizione principale è fondamentalmente etica e che è guidata dall'idea della letteratura e della cultura come 'ecologiche'). Sull'ecocritica italiana si vedano Bevilacqua 1995; Armiero, Hall 2010; Salabè 2012; Armiero 2013; Seger 2015; Iovino 2016; Tarpino 2016; Verdicchio 2016; Iovino, Cesaretti, Past 2018.

5.5 Torpignattara: Narrazioni ibride e spazi liminali in *Su due piedi* e *Al palo della morte*

Le peregrinazioni di Santoro in Calabria, come descritte nel suo testo del 2012 *Su due piedi*, iniziano a Torpignattara, un quartiere multiculturale alla periferia di Roma (Broccolini 2014, 81-98). Questo quartiere è descritto anche nel suo testo precedente: *Al palo della morte* (2015). *Al palo della morte* è stata pubblicato da Edizioni Alegre nella collana «Quinto Tipo», a cura di Wu Ming 1. Questa collana pubblica testi sperimentali che ibridano generi diversi, tratto stilistico che caratterizza la produzione degli stessi Wu Ming. Il ruolo centrale di Torpignattara nelle opere di Santoro testimonia la sua attenzione ai paesaggi urbani e sociali in cui vivono gli immigrati. Il titolo *Al palo della morte* fa riferimento a un'espressione usata nel film *Un sacco bello* (1980) di Carlo Verdone per indicare il confine tra il centro di Roma e la sua periferia. Ci sono molte somiglianze tra *Su due piedi* e *Al palo della morte*. In particolare, entrambi sono testi difficilmente classificabili: *Su due piedi* è un diario di viaggio e una guida;¹⁹ *Al palo della morte* è il reportage romanzesco dell'uccisione di un rifugiato pakistano, Muhammad Shahzad Khan, che include analisi della copertura mediatica e riflessioni sulle periferie urbane di Roma (Santoro 2015, 169-72). Potrebbe quindi essere utile ed interessante analizzare come Santoro ritrae l'esperienza Torpignattara in *Al palo della morte* prima di parlare di *Su due piedi*.

Il misto di esperienza diretta e considerazioni storiche e sociologiche che Santoro fornisce in *Al palo della morte* ricorda il metodo epistemologico che usa per descrivere la Calabria in *Su due piedi*, un testo in cui cerca di trovare una via di mezzo tra studio ed esperienza diretta, «sguardo dall'alto e ottica di strada» (Santoro 2013, 154). La dimensione saggistica di questi testi narrativi – entrambi presentano un elenco di riferimenti e suggerimenti di lettura – non sorprende, poiché Santoro scrive di politica per il quotidiano *Il manifesto* ed è autore di saggi su politica e media (Santoro 2013; 2014). Un'altra somiglianza rilevante tra i due testi è che Santoro testimonia la sua esperienza diretta e dice addirittura ai suoi lettori che «tutto ciò che leggerete si basa su fatti *reali*. Vi ho assistito con i miei occhi» (2015, 9). Il camminare è presentato in *Su due piedi* e *Al palo della morte* come metodo per ripensare lo spazio; anzi, è in seguito al camminare che Santoro propone in *Al palo della morte* di considerare Torpignattara congiuntamente al Pigneto.

La zona del Pigneto è stata realizzata da lavoratori immigrati del Sud Italia in un processo edilizio solo in parte legale (Scandurra

¹⁹ È interessante notare che Santoro ha scritto una guida di Roma vista dalla prospettiva dei movimenti sociali. Si veda Mordenti et al. 2013.

2007; Attili 2008; Postiglione 2014). I nuovi abitanti dell'area erano più numerosi dei residenti più anziani e includevano persone di due gruppi diversi: giovani che contribuivano alla gentrificazione del quartiere e lavoratori stranieri. *Al palo della morte e Su due piedi* presentano il processo di gentrificazione in modo simile a Rowland Atkinson e Gary Bridge (2005, 2), che sostengono che

[c]ontemporary gentrification has elements of colonialism as a cultural force in its privileging of whiteness, as well as the more class-based identities and preferences in urban living. In fact not only are the new middle-class gentrifiers predominantly white but the aesthetic and cultural aspects of the process assert a white Anglo appropriation of urban space and urban history.

La gentrificazione temporanea ha elementi del colonialismo come forza culturale nel suo privilegio del bianco, così come le identità e le preferenze più basate sulla classe nella vita urbana. In effetti, non solo i nuovi gentrificatori della classe media sono prevalentemente bianchi, ma gli aspetti estetici e culturali del processo affermano un'appropriazione bianca anglo dello spazio urbano e della storia urbana.

In breve, la gentrificazione è presentata nell'opera di Santoro come una forma di colonialismo urbano.

Tuttavia, Santoro non dipinge il quartiere del Pigneto come del tutto gentrificato come avviene ad esempio nel romanzo di Michele Maseri *Addio Monti* (2014) e articoli come «L'invenzione del luogo. Pasolini e il Pigneto» (Minuz 2015), solo per citare due esempi rilevanti. Santoro sostiene che nuovi bar e ristoranti di lusso sono stati aperti dopo che gli immigrati avevano creato i propri negozi, rivitalizzato aree fatiscenti e offerto forza lavoro per migliorare queste aree.²⁰ Il Pigneto è diventato una zona movimentata per i giovani della classe media in termini di vita notturna (Santoro 2015, 101), ma è in gran parte un quartiere vissuto dagli immigrati durante il giorno. Santoro è testimone del sostegno reciproco tra gli immigrati (2015, 39) e della violenza contro di essi (37), che include il «bangla tour» (71), la devastazione dei negozi di proprietà di gestori provenienti dal subcontinente indiano. Santoro quindi critica i «frequentatori del Pigneto, soprattutto quelli che surfano sugli eventi senza vivere il quartiere veramente, [che] sono convinti di trovarsi di fronte a una specie di Tribeca all'amatriciana» (2015, 96).

Invece di presentare gli immigrati come un gruppo omogeneo, Santoro mostra che la comunità musulmana che vive a Pigneto e

²⁰ In merito a questo argomento, si veda Fioretti 2018.

Torpignattara è «attraversata da conflitti e inquietudini» (2015, 97). Ad esempio, Santoro traduce dall'urdu in italiano alcuni dei graffiti che trova sui muri di Torpignattara, e scopre con grande sorpresa che il loro significato: «picchia l'imam» (2015, 96) e «più eroina, meno Peroni» (97). Questi sono atti di ribellione dei giovani musulmani contro i loro genitori.²¹ Un'esperienza diretta del quartiere grazie al camminare permette a Santoro di guardare più da vicino i graffiti che altrimenti avrebbe ignorato.

L'attenzione all'esperienza della migrazione caratterizza sia *Al palo della morte* sia, come discuterò nel dettaglio tra poco, *Su due piedi*. In *Al palo della morte*, i migranti e coloro che lottano per il diritto all'abitare (Santoro 2015, 121) si contrappongono ai residenti, persone caratterizzate da una «attenzione maniacale per il limitato spazio domestico che ridisegna la città a discapito degli spazi comuni» (126). Tuttavia, questi due gruppi non sono descritti in termini dicotomici: analizzando la violenza con cui quest'ultimo gruppo discrimina i nuovi arrivati - invece di protestare contro quelli che Santoro considera i loro veri problemi, come «la speculazione immobiliare» (2015, 141) - *Al palo della morte* sostiene che i migranti sono vittime di violenza perché ricordano a coloro che si sono trasferiti nelle periferie urbane di Roma la loro povertà passata (2015, 153). In un ulteriore parallelo tra vecchi e nuovi migranti, Santoro fa riferimento ad alcune delle controverse misure introdotte per regolare la migrazione interna e l'emigrazione, e descrive il trasferimento forzato di persone dal centro città alla periferia nel 1924 (2015, 142), le campagne contro l'emigrazione (146-7) e l'espulsione di migranti interni che venivano dalle campagne in città durante il regime fascista (145). L'obiettivo di vecchie e nuove leggi sull'immigrazione - come la controversa legge Bossi-Fini del 2003 - è descritto come lo sfruttamento dei lavoratori. *Al palo della morte* e *Su due piedi* descrivono il camminare e l'esperienza diretta dello spazio che esso comporta come un'attività che gli permette di comprendere la discriminazione nei confronti degli immigrati in Italia, spesso conosciuta attraverso le informazioni riportate dai media.

5.6 Calabria diasporica: migrazioni, mobilità e appartenenza in *Su due piedi*

La tensione tra «casa» e «strada» descritta in *Al palo della morte* caratterizza anche la descrizione della Calabria in *Su due piedi*. *Su due piedi*, infatti, inizia con l'autore e narratore che indica la sua attuale casa a Torpignattara e la sua precedente casa «cementificata e cre-

²¹ Sull'omogeneizzazione della rappresentanza dei musulmani in Italia, si vedano Massari 2006; Frisina 2007; Burdett 2015; Brioni, Ramzanali Fazel 2020; Proglgio 2020.

sciuta disordinatamente», alla periferia di un imprecisato paese della Calabria, a sua volta una regione geografica periferica (Santoro 2012, 19). In questa descrizione il concetto di «casa» è correlato più al concetto di «periferia» che a quello di «abitazione». Santoro infatti si definisce un «flâneur metropolitan[o]» (2012, 51), richiamando così una tradizione che Walter Benjamin (2000) ha brillantemente descritto nel suo saggio sul poeta Charles Baudelaire. Descrivendosi come un «flâneur metropolitano», Santoro dimostra che il suo interesse come camminatore è rivolto non solo all'ambiente naturale della Calabria, che spesso è al centro della rappresentazione di questa regione, ma soprattutto all'intervento degli esseri umani sul paesaggio.

Su due piedi mette spesso a confronto diverse esperienze di mobilità, come camminare e migrare. Il testo include storie legate alla migrazione calabrese nel nord Italia, come quella dei lavoratori calabresi a Torino diventati poi tifosi della Juventus, la squadra di proprietà del datore di lavoro di molti di essi, il presidente della FIAT, Gianni Agnelli (Santoro 2012, 106). La condizione di Santoro come emigrante calabrese (2012, 28) è paragonata a quella degli immigrati «con le dovute proporzioni» (2012, 89). In un altro passaggio del testo, dopo aver incontrato un venditore ambulante immigrato chiamato Mustafà che cammina con lui per un po', Santoro sostiene che entrambi stanno cercando «tempi nuovi che ci consentano di essere in sintonia con queste terre» (2012, 43). In altre parole, Santoro collega la qualità provocatoria e inquietante del camminare con le ansie attuali e le questioni politiche riguardo all'immigrazione. Camminare diventa per Santoro un modo per incontrare persone ai margini della società italiana e per riflettere su diverse esperienze di mobilità.

Oltre alle migrazioni interne, *Su due piedi* presenta molte storie di emigrazione dalla Calabria verso altri Paesi. Ad esempio, Cavallerizzo è descritto come un villaggio diviso poiché metà della popolazione è andata in «Germania, [...] Australia e [nel]le Americhe» (Santoro 2012, 32). L'impatto sulla Calabria, a seguito di questa emigrazione, non è visto solo in termini economici (2012, 83), ma anche in termini architettonici, facendo riferimento agli emigranti di ritorno che hanno costruito i «grotteschi palazzoni in zone franose» a Verbicaro per mostrare la loro «emancipazione dal passato di povertà» (2012, 66), e «il villaggio del fanciullo» a Cosenza, che «ospitava i figli abbandonati dagli emigranti, da cui l'architettura a forma di imbarcazione che segnala la speranza del ritorno» (2012, 87). Vengono descritte anche le esperienze migratorie più recenti come quelle di giovani archeologi calabresi che lavorano all'estero a causa della mancanza di opportunità nella loro terra di origine, nonostante la sua ricchezza archeologica (2012, 120).

Un tipo particolare di emigrazione discusso in *Su due piedi* è legato al colonialismo, che ha visto gli italiani arrivare in paesi stranieri come coloni piuttosto che come lavoratori a basso salario. Sulla stra-

da per Verbicaro, Santoro parla di un'insurrezione che in quel villaggio avvenne nel 1911, lo stesso anno in cui l'Italia iniziò la guerra con la Libia. I calabresi che andarono a combattere in Africa in quegli anni potrebbero essersi sentiti colonizzati dallo Stato italiano (Santoro 2012, 47). In tal modo, Santoro parla di colonialismo dal punto di vista dei meridionali, vale a dire di persone che secondo Pasquale Verdicchio (1997, 191) sono «postcoloniali non riconosciuti», a causa della «preclusione del discorso postcoloniale» all'interno della stessa Italia riguardo all'unificazione nazionale.

Queste molteplici storie di migrazione e mobilità raccontate attraverso il camminare raffigurano, per usare la definizione di Arjun Appadurai (2001, 33), un «ethnoscape» (etnorama) molto complesso, o «the landscape of persons who constitute the shifting world in which we live: tourists, immigrants, refugees, exiles, guest workers, and other moving groups and individuals constitute an essential feature of the world and appear to affect the politics of (and between) nations to a hitherto unprecedented degree» (il panorama delle persone che costituiscono il mondo mutevole in cui viviamo: turisti, immigrati, rifugiati, esuli, lavoratori ospiti, e altri gruppi e individui in movimento costituiscono una caratteristica essenziale del mondo e sembrano influenzare la politica delle (e tra le) nazioni a un livello fino ad ora senza precedenti).

Su due piedi mostra che la Calabria è stata l'«approdo dei migranti di ogni epoca» (Santoro 2012, 134), e racconta la storia delle comunità arbëresh - profughi fuggiti dall'Albania tra il XV e il XVIII secolo a causa dell'invasione dell'impero ottomano - che viveva in Calabria da secoli e parlava ancora il dialetto arbëresh (2012, 63). In uno dei passaggi più divertenti di *Su due piedi*, Santoro sostiene che i calabresi giocavano a calcio dividendo le squadre tra padroni di casa e ospiti. Tuttavia, questa divisione è diventata ormai impossibile da realizzare perché al gioco partecipano emigranti di ritorno e residenti di origine immigrata, creando un «gioco di partenze e ritorni impossibile da decifrare» (2012, 105).

Presentando le tante diaspore che caratterizzano la storia della Calabria, *Su due piedi* sfida anche la rappresentazione dicotomica del Nord industrializzato e del Sud rurale.²² In controtendenza rispetto a molte rappresentazioni del sud Italia,²³ Santoro mette in discussione l'idea del Sud sviluppatasi dall'unità fino ad oggi come,

²² Sui pregiudizi contro i meridionali in Italia ed i loro effetti, si vedano Gramsci 1966; Schneider 1998; Lumley, Morris 1999; Dickie 1999; Moe 2002; Wong 2006; Brunetti, Derobertis 2009; Teti 2011; Forgacs 2015.

²³ Come infatti nota David Forgacs (2015, s.p.): «La maggior parte degli altri osservatori avevano visto il sud Italia, fin da quando la cosiddetta 'questione meridionale' aveva iniziato ad essere dibattuta alla fine del XIX secolo, semplicemente come l'area perennemente più arretrata d'Italia».

per citare David Forgacs (2015, s.p.), «una periferia con una serie di caratteristiche specifiche - arretratezza economica, sfiducia nello Stato e nello Stato di diritto, residui di una struttura sociale premoderna che l'hanno resa, per usare le parole di Gramsci, una 'grande disgregazione sociale'». Ad esempio, Santoro sostiene che è inesatto affermare che la 'ndrangheta esista esclusivamente in Calabria, poiché è ugualmente presente nel resto del paese, soprattutto nelle regioni più ricche:

la 'ndrangheta vince perché si candida a svolgere il lavoro sporco che, in uno stato democratico, altri soggetti non possono fare. Dunque, la linea di demarcazione tra 'ndrangheta e 'società civile' diventa sottile [...] la presunta differenza tra un'identità settentrionale e una meridionale, entrambe soggette alle reciproche colonizzazioni ed ai reciproci sfruttamenti a seconda del punto di vista, si relativizza di molto ed entra in un gioco di specchi e di convergenze parallele molto più complesso del semplice schema binario. (Santoro 2012, 150)

Questo passaggio mostra che la 'ndrangheta è la «prima azienda nazionale» (2012, 148), perché si trova al Nord e al Sud, all'interno della stessa economia capitalista. Per questo motivo, la Calabria è descritta come uno dei «margini che si fanno centro» (2012, 20), e Santoro sostiene che «capire la Calabria permette di capire il resto del paese» (2012, 99). Rivelando l'interconnessione tra Nord e Sud Italia, *Su due piedi* contesta la rappresentazione dominante del Sud «arretrato» come ostacolo alla modernizzazione del Nord industriale.

In altre parole, l'esperienza dello spazio presentata in *Su due piedi* non si limita esclusivamente ad un'esperienza locale, ma sembra essere interconnessa a riflessioni più globali. Santoro presenta infatti la Calabria come un osservatorio privilegiato non solo per capire il resto dell'Italia, ma anche molti dei movimenti politici e sociali presenti in altri paesi mediterranei. Per esempio, la Calabria non è solo vista come intrinsecamente collegata al nord Italia ma anche al nord Africa. *Su due piedi* confronta l'opposizione alla speculazione immobiliare e allo sviluppo eccessivo in Calabria con la «voglia di rivolta in Tunisia ed Egitto» all'inizio degli anni 2010 (Santoro 2012, 125). Camminare e la conoscenza diretta del territorio è sempre accompagnata da un'operazione intellettuale di decentramento, in cui eventi che non sono né contigui né apparentemente collegati nei media mainstream - come le proteste per i diritti civili che si svolgono sulla sponda settentrionale e meridionale del mar Mediterraneo - formano l'esperienza diretta.

5.7 Camminare come pratica epistemologica, postcoloniale ed ecocritica

I testi di Wu Ming 2 e Santoro su camminare, geografia e spazio discutono temi importanti della nostra contemporaneità, tra cui cittadinanza, democrazia, giustizia ambientale, esclusione sociale e globalizzazione. Camminare è una risposta alla riorganizzazione dello spazio comune in base alle esigenze di automobili, treni ad alta velocità e imprese private. Per Wu Ming 2 e Santoro l'esperienza diretta dello spazio attraverso il camminare permette di comprendere la distruzione del paesaggio naturale avvenuta a causa dell'organizzazione neoliberale dello spazio e l'incontro con persone emarginate in Italia.

Wu Ming 2 e Santoro presentano loro stessi o i loro alter ego letterari come sognatori, viaggiatori, storici della cultura e romanzieri, che discutono di ciò che hanno imparato o disimparato dalle strade e dall'esperienza del camminare. In altre parole, camminare – insieme alla ricerca sociale e storica – è parte integrante dei processi artistici che caratterizzano l'opera e l'attivismo di questi scrittori. Wu Ming 2 e Santoro intendono la scrittura come un'attività che deve essere accompagnata dall'esperienza di prima mano di uno spazio anziché essere generata esclusivamente dall'immaginazione, dalla ricerca teorica. Affidarsi esclusivamente alla conoscenza esperienziale o all'immaginazione significherebbe rischiare di ridurre «la complessità del mondo» a «una realtà unidimensionale» (Wu Ming 2 2016, 102-3). A questo proposito, Santoro riconosce l'influenza di Wu Ming 2 sul suo stesso approccio alla scrittura e al camminare. Wu Ming 2 gli ha infatti mostrato che «camminando si raccolgono testimonianze, ma per interpretarle e metterle in prospettiva servire un punto di fuga, uno sguardo dall'alto che permetta di andare oltre la contingenza del viaggio» (Santoro 2012, 56). *Il sentiero luminoso* e *Su due piedi* propongono un modo di comprendere la complessità multistrato dello spazio, la sua produzione sociale e le condizioni storiche della sua esistenza. Queste due opere vedono il paesaggio come un «testo» attraverso il quale, per citare Serenella Iovino (2016, 3), «leggiamo narrazioni incarnate di relazioni sociali e di potere, equilibri e squilibri biologici e la formazione concreta di spazi, territori, vita umana e non umana».

Il camminare e l'esperienza diretta del territorio fanno riflettere Wu Ming 2 e Santoro, non solo sulla distruzione dell'ambiente naturale, ma anche sull'accessibilità, l'identità, la mobilità, i diritti civili e la nazionalità. Sia *Il sentiero luminoso* che *Su due piedi* si riferiscono al colonialismo italiano (Santoro 2012, 47; Wu Ming 2 2016, 149), discutendo di come camminare permetta di scoprire le tracce dell'impresa coloniale, la cui eredità è ancora presente nell'Italia di

oggi (Proglgio 2011; Andall, Duncan 2005).²⁴ Questi pochi riferimenti al colonialismo suggeriscono la necessità di un impegno stratificato e multiforme con l'eredità e la memoria di questa esperienza, che richiede una discussione sull'eredità e la memoria del fascismo, l'impatto dell'industrializzazione italiana, la razzializzazione e l'emarginazione degli immigrati, la gentrificazione degli spazi urbani, la rappresentazione e concettualizzazione dello spazio e le storie delle molteplici migrazioni trans-nazionali che caratterizzano il mondo in cui viviamo.

Camminare è presentato come una pratica utile per ripensare lo spazio da una prospettiva postcoloniale in almeno quattro modi. In primo luogo, i due narratori autobiografici di questi testi si presentano come parte di una comunità. Camminare rivela «the structure of (non) relation to the other» (la struttura di (non) relazione con l'altro) che la privatizzazione e l'organizzazione neoliberista dello spazio impongono alle comunità di cui Wu Ming 2 e Santoro si sentono parte (Marzec 2007, 18). *Il sentiero luminoso* e *Su due piedi* suggeriscono che il camminare solitario può avere conseguenze pubbliche, perché i loro testi vedono l'individuo inevitabilmente coinvolto in una rete di relazioni.

In secondo luogo, camminare aiuta a posizionare gli scrittori, chiarendo il loro rapporto con il territorio, oltre a riconoscere il loro privilegio rispetto agli stranieri che attraversano la stessa area geografica senza gli stessi privilegi. Riflettendo sugli 'spazi' da cui concepiamo il postcoloniale (italiano), *Il sentiero luminoso* e *Su due piedi* suggeriscono di partire da una dimensione che coinvolge la mobilità e le pratiche di erranza che Édouard Glissant (1997, 20) riconosce come importanti per rompere il legame tra identità e territorio.

In terzo luogo, *Il sentiero luminoso* e *Su due piedi* rievocano l'idea di «esplorazione». Secondo David Pinder (2005, 388), l'esplorazione «is associated with voyages of discovery and the construction of geographical knowledge, but it also has a disturbing history in terms of the power relations through which it has been conducted» (è associata ai viaggi di scoperta e alla costruzione della conoscenza geografica, ma ha anche una storia inquietante in termini di rapporti di potere attraverso i quali è stata condotta). Benché i testi si concentrino principalmente su un'esperienza maschile di ispirazione autobiografica e su una rivisitazione della storia italiana, essi criticano

²⁴ Wu Ming 2 è uno scrittore che è molto impegnato in una discussione critica del patrimonio e della memoria del colonialismo, sia nella sua produzione testuale, che comprende il romanzo *Timira* (Wu Ming 2, Mohamed 2012), diversi post nel blog di *Giap*, l'articolo accademico «Landscape: Somalia as Seen in Italian Colonial Literature» (Wu Ming 2 2018a) sia nelle attività di coinvolgimento pubblico, che includono passeggiate in città come Bologna (Wu Ming 2015) e Palermo (Wu Ming 2 2018b) che mirano a ripensare i punti di riferimento urbani che celebrano il colonialismo.

una concezione patriarcale/maschile del mondo (Santoro 2012, 44, 87; Wu Ming 2 2016, 152-3) e descrivono l'‘Italia’ come uno spazio intrinsecamente trans-nazionale, caratterizzato da esperienze di mobilità e migrazione. In altre parole, questi testi mirano a rivelare i modi in cui le gerarchie di potere vengono stabilite attraverso l'organizzazione dello spazio.

Infine, Wu Ming 2 e Giuliano Santoro presentano l'attivismo ambientale e sociale come intrecciato e parlano di come il camminare ci permetta di riconoscere la destabilizzazione sociale e ambientale causata dallo sfruttamento capitalista e neoliberista della terra. *Il sentiero luminoso* e *Su due piedi* non mostrano solo come l'organizzazione neoliberale dello spazio abbia creato un sistema di sorveglianza disciplinare, sottoponendo il territorio «to an overseeing panoptic principle of efficiency» (a un principio panottico di efficienza) (Marzec 2007, 52), ma anche come essa crei un razzismo ambientale, o «the connection, in theory and practice, of race and the environment so that the oppression of one is connected to, and supported by, the oppression of the other» (la connessione, in teoria e pratica, della razza e dell'ambiente in modo che l'oppressione dell'uno sia collegata e supportata dall'oppressione dell'altro) (Curtin 2005, 145). Per parafrasare il pensiero di Stacy Alaimo (2010, 28) sugli studi sull'ambiente e sulla sostenibilità, questi testi «cast [...] racism as environmental» (definiscono [...] il razzismo come ambientale), «expos[ing] how sociopolitical forces generate landscapes that infiltrate human bodies» (esponendo come le forze sociopolitiche generino paesaggi che si infiltrano nei corpi umani). In questi testi «ethics becomes not merely social but material - the emergent, ultimately unmappable landscapes of interacting biological, climatic, economic, and political forces» (l'etica diventa non solo sociale ma materiale: i paesaggi emergenti, di fondo impossibili da mappare fatti di forze biologiche, climatiche, economiche e politiche che interagiscono) (2010, 2). Camminare ci permette di comprendere come lo spazio sia stato utilizzato come strumento di sfruttamento, di ripensare le gerarchie che emarginano migranti e minoranze razzializzate e concepiscono la natura come mero sfondo dell'azione umana.

Il sentiero luminoso e *Su due piedi* presentano il camminare come una pratica che può sfidare i rapporti di potere esistenti, in particolare quelli che emergono dalla colonizzazione della vita quotidiana da parte delle economie capitaliste e neoliberiste che hanno ridotto la quantità di spazio fisico in cui le persone possono interagire (Gregory 1994, 388-92). Camminare è presentato in queste opere come un'attività che mostra come la privatizzazione «overcodes the land, placing on the land a gridwork of oppositions, not only inside versus outside, but by extension, individual against individual, ethnicity against ethnicity, nation against nation» (codific[hi] la terra, ponendo sulla terra un reticolo di opposizioni, non solo dell'interno

contro l'esterno, ma per estensione, di individuo contro l'individuo, di etnia contro etnia, di nazione contro nazione) (Marzec 2007, 13). Dato che camminare rivela la sorveglianza che regola il movimento delle persone e mostra la distruzione dell'ambiente e del paesaggio, *Il sentiero luminoso* e *Su due piedi* invitano i loro lettori a sperimentare il loro rapporto con lo spazio che li circonda, e a testimoniare la necessità di un impegno costante nell'attivismo ambientale e sociale.

6 Guidare

Sommario 6.1 Guidare come scoperta identitaria e possibilità di ribellione sociale. – 6.2 Road movie sulle migrazioni: il caso di *Talien* di Elia Moutamid (2017). – 6.3 Immigrazione e film sulla strada.

6.1 Guidare come scoperta identitaria e possibilità di ribellione sociale

Guidare un mezzo a motore può essere un modo per travalicare frontiere e mettere in discussione la relazione di chi guida con i luoghi attraversati. L'obiettivo di questa sezione è interrogare il modo in cui il docu-road movie *Talien* di Elia Moutamid (2018) ha rappresentato questa modalità di attraversare lo spazio, riconfigurando la guida come possibilità per attraversare non solo frontiere fisiche ma anche sociali. Questo film riguarda una storia vera, vale a dire il ritorno a Fes, in Marocco, di Aldo /Abdelouahab – il padre del regista-protagonista, Elia/Ilyes – trentasei anni dopo essere emigrato e aver vissuto in Italia.¹ L'analisi si concentra su come l'iconografia e le convenzioni del road movie sono negoziate per immaginare nuove forme di appartenenza nazionale e per rappresentare una storia di migrazione.

¹ Da qui in poi utilizzerò, per ragioni di convenienza, esclusivamente i nomi Elia e Aldo per indicare i nomi dei protagonisti di *Talien*.

È tuttavia utile notare che *Talien* ibrida il road movie con altri generi cinematografici come il documentario e il film biografico o biopic. Analizzare come questo film sovverte le convenzioni del road movie può essere utile per comprendere il modo in cui il film di Moutamid rappresenta il legame tra spazio e appartenenza.

Il road movie è spesso percepito come un genere quintessenzialmente hollywoodiano, tanto che i saggi finora più completi in lingua italiana riguardo all'argomento si occupano esclusivamente del road movie statunitense (Frasca 2001; Rogolino 2012). Questo genere è stato visto come difficile da definire e classificare (Corrigan 1991, 143) e per tale ragione è stato spesso sistematicamente ignorato in ambito accademico (Laderman 2002, 3). Una possibile definizione del road movie è offerta da Timothy Corrigan e Patricia White (2004, 318):

A prescriptive definition of the road movie would doubtless focus on automobiles or motorcycles as the center of narratives about wandering or driven men who are or eventually become buddies. Structurally, the narrative develops forward, usually along a linear path, as an aimless odyssey toward an undefined place of freedom. Encounters are episodic and disconnected and traveling shots of open roads and landscapes are the stylistic heart of the genre.

Una definizione prescrittiva del road movie si focalizzerebbe senza dubbio sulla centralità delle automobili o delle motociclette nella narrazione di storie di uomini che vagano o guidano e che alla fine diventano amici. Strutturalmente, la narrazione si sviluppa in avanti, generalmente lungo un percorso lineare, come un'odissea senza scopo verso un luogo indefinito di libertà. Gli incontri sono episodici e sconnessi e le riprese di strade aperte e paesaggi sono il cuore stilistico del genere.

Laderman identifica una delle caratteristiche fondamentali di questo genere nell'atto di guidare: «On a basic iconographic and narrative level, road movies are about driving» (ad un livello iconografico e narrativo di base, i road movie riguardano la guida) (Laderman 2002, 14). Diversi studi sull'argomento hanno mostrato il ruolo centrale che il processo di conoscenza di sé e la ribellione all'ordine costituito rivestono in questo genere (Corrigan 1991; Cohan, Hark 1997; Laderman 2002; Wood 2007; Archer 2016). Esiste tuttavia una differenza sostanziale tra i road movie americani, più attenti alla dimensione del viaggio spesso inteso come una pratica volta a contestare le norme sociali (Bertelsen 1991, 47), e i loro corrispettivi europei, più frequentemente impegnati ad affrontare complicate questioni filosofiche e politiche, nonché a ridefinire il senso di comunità e appartenenza nazionale: «Overall the European road movie associates road travel

with introspection rather than violence and danger» (Nel complesso il road movie europeo associa i viaggi su strada all'introspezione piuttosto che alla violenza e al pericolo) (Laderman 2002, 248).

Il sogno all'inizio di *8½* (1963) di Federico Fellini rappresenta la realtà quotidiana di molti italiani, vale a dire quella di restare bloccati nel traffico e sembra suggerire che l'Italia non sia il paese adatto per realizzare questo genere di film. Eppure, *Il sorpasso* (1963) di Dino Risi è stato prodotto in Italia e ha ispirato film di Hollywood molto diversi tra loro come *Easy Rider* (*Easy Rider - Libertà e paura*) (1963) di Dennis Hopper and *Sideways* (*Sideways - In viaggio con Jack*) (2004) di Alexander Payne. Lo stesso Fellini ha realizzato un road movie, *La strada* (1954), e altri film italiani come *Viaggio in Italia* (1954) di Roberto Rossellini, *Zabriskie Point* (1970) di Michelangelo Antonioni e *Marrakech Express* (1989) di Gabriele Salvatores presentano numerosi elementi comuni a questo genere o possono esserne considerati esempi. Ciò nonostante, a tutt'oggi non esistono studi monografici su come questo genere sia stato presentato nel cinema italiano, ma solo alcune analisi di film specifici - solo per riferirmi ai succitati, faccio riferimento all'articolo su *Il sorpasso* di Angelo Restivo (1997) e al capitolo su *La strada* di Federico Fellini (1954) di David Laderman (2002, 248-53) - in volumi dedicati a questo genere. Come nel caso della fantascienza italiana - una produzione a lungo ignorata per via di un pregiudizio diffuso nei confronti di questo genere -, si può dire che i road movie italiani siano stati più frequentemente analizzati *benché* fossero film di genere e non in quanto tali (Brioni, Comberinati 2020, 11).

6.2 Road movie sulle migrazioni: il caso di *Talien* di Elia Moutamid (2017)

In epoca recente, numerosi film dedicati all'immigrazione hanno utilizzato elementi del road movie per mostrare la centralità del viaggio in epoca contemporanea ed esplorare questioni di memoria, identità e dislocamento (Naficy 2001; Ezra, Rowden 2006). Solo per citare alcuni dei titoli più recenti prodotti in Italia, penso a film come *Lamerica* (1994) di Gianni Amelio, *Il toro* (1994) e *Vesna va veloce* (1996) di Carlo Mazzacurati, *Corazones de Mujeres* (2008) di Davide Sordella e Pablo Benedetti, *Io sto con la sposa* (2014) di Gabriele del Grande e *Taranta on the road* (2017) di Salvatore Allocca.² Questi film vanno visti all'interno di una riflessione presente nel cinema europeo con-

² Per un'analisi del film sull'immigrazione in Italia si vedano Bullaro 2010; Greene 2012b; De Franceschi 2013b; Schrader, Winkler 2013; Nathan 2017; Bond, Bonsaver, Falloppa 2014, 323-448; De Franceschi 2018; De Franceschi, Polato 2019; O' Healy 2019. Per un'analisi de *Lamerica*, *Il toro*, e *Vesna va veloce* come road movie si vedano Ma-

temporaneo riguardo all'esperienza della migrazione di film come *In This World* (Cose di questo mondo) (2002) di Michael Winterbottom, *Exils* (Gli esiliati) (2004) di Tony Gatlif, *Le Grand Voyage* (Il grande viaggio) (2004) di Ismaël Ferroukhi e *Import Export* (2007) di Ulrich Seidl. Se è possibile ritenere i film che trattano il tema della migrazione o del presente postcoloniale come una sorta di 'genere' cinematografico a sé stante - come alcune recenti pubblicazioni sembrano suggerire (Loshitzky 2010; Ponzanesi, Waller 2012) - si potrebbe addirittura arrivare ad ipotizzare che questo tipo di 'genere' sia stato fortemente influenzato dalle convenzioni del road movie, oltre che dai *crime movies* - film gialli, film polizieschi o la cui trama è incentrata su attività illegali - e da quelli drammatici di critica sociale basati su storie vere. Non è tuttavia intenzione di questo intervento offrire una definizione univoca riguardo al cinema sulla migrazione, bensì suggerire che *Talien* possa essere ascritto in una costellazione di film molto diversi tra loro che si occupano di questo tema.

Talien si apre in una cascina situata a Rovato, in provincia di Brescia. Si sentono delle voci parlare in dialetto bresciano (con sottotitoli in italiano), mentre Elia sta aggiustando un vecchio camion militare trasformato in un camper e chiamato *Safinat al-Sahra*, la nave del deserto. *Safinat al-Sahra* è un po' camion e un po' camper, è stato assemblato in Italia ma porta un nome arabo: è un mezzo ibrido, la cui identità rispecchia le molteplici appartenenze di Aldo ed Elia. Questo tentativo di presentare un'immagine complessa e sfaccettata dell'appartenenza nazionale è presente anche nel titolo del film. *Talien* è il modo in cui i marocchini identificano l'Italia, eppure nella parte di Italia scelta da Moutamid per rappresentare la nazione c'è la nebbia e non si parla (o non si parla solo) italiano. Questo plurilinguismo (arabo, dialetto bresciano, italiano, arabo marocchino) è un tratto caratteristico di *Talien*, ma occorre notare che le lingue non si alternano senza una precisa connotazione. Come ha notato Moutamid in un'intervista, il bresciano è usato per i momenti più comici del film, al contrario l'arabo interviene nei momenti più drammatici o introspettivi (Redattore Sociale 2018). È inoltre importante notare che la capacità di parlare in dialetto è stata definita da un coetaneo di Elia - il rapper Dellino Farmer - come una abilità in via di estinzione nella sua canzone «Come i panda» (2014). Se l'idea suggerita in questa canzone fosse vera - come sembra a chi scrive - si potrebbe ipotizzare che il pubblico di *Talien* identifichi immediatamente Elia come il custode di una lingua che molti giovani non sanno più parlare. Al tempo stesso, Elia viene presentato come il personaggio con cui lo spettatore è chiamato a identificarsi. Di frequente

zierska, Rascaroli 2006, 200-25. Riguardo a *Corazones de Mujeres*, rimando a Mazza 2013; Anatrope 2019.

nel corso del film la camera lo inquadra mentre è intento a riflettere sulla storia di emigrazione del padre, invitandoci a fare lo stesso.

Un'ulteriore prossimità tra i due protagonisti della storia e gli spettatori è anche suggerita dal tipo di inquadratura scelta per rappresentare il loro viaggio, con l'ocularizzazione posta sulla strada e sulle spalle di chi guida, e la camera posizionata all'interno dell'abitacolo. Tale scelta non enfatizza l'ebrezza del viaggio o la componente paesaggistica dell'attraversamento, ma lo spazio intimo dei personaggi e il loro dialogo. La posizione della camera - con la strada vista dalla cornice del finestrino anteriore - mette padre e figlio di fronte al loro tragitto nella stessa posizione di uno spettatore di un film, visto che la cornice dello schermo seleziona la realtà visibile dallo spettatore. Tale artificio identifica il camper non solo come un mezzo per viaggiare nello spazio ma anche nel tempo, un po' come il cinema permette di fare.³ Questo tipo di inquadratura sembra sottolineare la prossimità emotiva dello sguardo della camera rispetto ai protagonisti. Per esempio, la camera non sembra essere insensibile rispetto alla storia raccontata, ma si avvicina o si allontana all'interno del veicolo in diversi momenti del film, empatizzando con le reazioni dei protagonisti rispetto alle storie che raccontano. Per esempio, quando Aldo scoppia in lacrime parlando della morte della madre, la camera è posta più lontana dai due protagonisti rispetto ad altre scene, come se volesse mostrare una certa considerazione emotiva e affettiva per la loro storia [fig. 6.1]. Elia si sposta verso il centro del veicolo a rincuorare il padre, bloccando la nostra visuale della strada e dando ulteriore prova del fatto che *Talien* utilizza il road movie in forma introspettiva, seguendo una tradizione di film europei girati 'sulla strada' in cui «traveling outside of society becomes less important (and perhaps less possible) than traveling into the national culture, tracing the meaning of citizenship as a journey» (viaggiare fuori dalla società diventa meno importante (e forse meno possibile) che viaggiare nella cultura nazionale, tracciando il significato della cittadinanza come viaggio) (Laderman 2002, 248).

Il vero centro della narrazione è la storia di immigrazione del padre di Elia. Pur mostrando momenti di profonda intimità e solidarietà tra padre e figlio - come per esempio la preghiera, la convivialità durante i pasti e le riflessioni sulle esperienze di vita comune - *Talien* presenta anche elementi di conflitto tra i due. Per esempio, un dialogo nel camper mostra come la migrazione abbia spezzato l'unità e destabilizzato la serenità della famiglia. Aldo ammette che la sua

3 Va notato che tale 'viaggio nel tempo' è presente anche in *Il sorpasso* di Dino Risi (1962). Infatti, le persone incontrate da Bruno e Roberto, i due protagonisti, parlano del loro passato. I due personaggi sembrano incorporare valori di due epoche storiche: Roberto rappresenta cupo periodo e il senso del dovere degli anni Cinquanta, mentre Bruno è il simbolo della nuova prosperità dell'Italia.



Figura 6.1 Inquadratura tratta dal film *Talien* di Elia Moutamid (2018). La camera si allontana dai protagonisti quando parlano di eventi dolorosi

intensa attività imprenditoriale ha contribuito in maniera negativa alla salute della moglie, che soffre di depressione. Aldo inizia a parlare di questo tema in arabo, ma la conversazione finisce in italiano quando Elia interroga il padre riguardo alla sua decisione di partire chiedendogli: «E la mamma cosa farà adesso?». Se le lingue in comune costituiscono un elemento di unione tra padre e figlio, il repentino cambio di lingua in questa scena segnala un disaccordo tra i due.

L'esperienza di Aldo è interessante perché si intreccia con la recente storia d'Italia e mette in discussione la narrazione dominante dell'Italia come meta di immigrazione, in cui gli immigrati vorrebbero stabilirsi. Presentando la storia di una migrazione di ritorno, *Talien* contesta l'idea che gli immigranti si muovano primariamente verso l'Europa mostrando un più complesso movimento tra le coste meridionale e settentrionale del Mediterraneo. L'attenzione al tema della migrazione di ritorno è singolare visto che, come ha notato Russell King (2001a, 10), non è stato molto rappresentato e può essere considerato «the great unwritten chapter in the history of migration» (il grande capitolo non scritto della storia della migrazione).⁴ Il viaggio di ritorno di Elia e Aldo verso il Marocco può essere visto come una sorta di parabola che ridefinisce «the concept of *émigré* and its false attribution to the children and grandchildren of immigrants, by way

⁴ Sulla migrazione di ritorno, si veda King 2001a; 2001b. Sulla migrazione di ritorno in Maghreb, si veda Lawless, Findlay 1982.

of a physical or symbolical journey outside the traditional Maghrebi migratory pole» (il concetto di emigrato e la sua falsa attribuzione ai figli e ai nipoti degli immigrati, attraverso un viaggio fisico e simbolico fuori dai poli tradizionali della migrazione maghrebina) dal nord Africa all'Europa (Abderrezak 2016, 22). Con queste parole, descrivendo questa sorta di migrazione a ritroso rappresentata nel film *Le Grand Voyage, Ex-Centric Migrations* di Hakim Abderrezak introduce il termine *disimmigration*; un concetto che adatta anche alla traiettoria di viaggio delineata in *Talien*. Il tema della 'disimmigrazione' rappresentato in *Talien* presuppone anche un sentimento ambivalente di Elia e del padre nei confronti dell'Italia, un'appartenenza parziale, critica o quantomeno disillusa rispetto al paese indicato nel titolo del film. Il film di Moutamid non si sofferma a lungo sull'Italia, e introduce questo paese utilizzando una prospettiva linguistica decentrata rispetto alla lingua nazionale.

Il paese in cui Aldo ha deciso di stabilirsi quando era giovane è senz'altro molto diverso dal paese attuale. L'Italia conosciuta da Aldo negli anni Ottanta è un paese accogliente e pieno di opportunità.⁵ È anche un paese che non ha ancora subito profonde modificazioni nel paesaggio per via della cementificazione: il racconto di Aldo mette in luce una crescita edilizia che l'ISTAT ha calcolato essere del 166% a fronte di un aumento della popolazione del 28% dal 1950 al 2012 (Secchiari, Frazzi 2014, 101).⁶ Per mostrare tali modificazioni del paesaggio, la camera esce dall'abitacolo e mostra il camper procedere sulla tangenziale mentre Aldo osserva che «questa strada non era neanche asfaltata, l'Italia [...] era una meraviglia» al suo arrivo negli anni Ottanta [fig. 6.2]. L'attenzione di Moutamid ai cambiamenti nel paesaggio della Pianura Padana è ancora più evidente nel secondo documentario del regista, *Kufid* (2020), un film che dedica numerose scene a documentare il modo in cui la Pianura Padana – e in particolare la provincia di Brescia – sia stata edificata da quando il regista era bambino. La continuità tematica e la presenza di personaggi in comune – Aldo e Battista Mazzotti, l'anziano signore che dialoga con i protagonisti in dialetto bresciano nelle prime scene di *Talien* – in entrambi i film di Moutamid lascia pensare che il regista rappresenti nelle sue opere una sorta di universo narrativo che si sviluppa a partire da una dimensione personale e intima.

A detta di Aldo, il cambiamento culturale più importante in Italia degli ultimi quarant'anni è una crescente attitudine xenofoba. *Talien*

⁵ Il tema del confronto tra la migrazione degli anni zero rispetto a quella degli anni Ottanta e Novanta è presente in numerose pellicole recenti, come *Piazza Vittorio* di Abel Ferrara (2018).

⁶ Si veda a tal proposito il libro fotografico *Atlante dei Classici Padani* di Filippo Minelli (2015) che testimonia il consumo di suolo e di risorse per opere edilizie inutili, che spesso rimangono abbandonate.

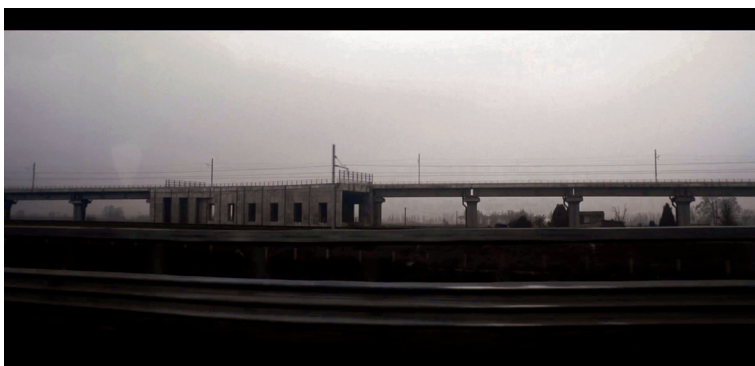


Figura 6.2 Inquadratura tratta dal film *Talien* di Elia Moutamid (2018). L'edificazione della Pianura Padana

mostra come il razzismo ciclicamente identifichi nuovi gruppi da discriminare come i meridionali negli anni Ottanta e Novanta e gli immigrati in tempi più recenti. Il razzismo non è presente solo all'interno dell'Italia, ma anche in Marocco, nei confronti degli italiani all'estero e nei confronti degli immigrati in Italia, che vengono identificati in termini dispregiativi utilizzando proprio l'aggettivo 'marocchini', indipendentemente dalla loro nazione di provenienza. Mentre il problema della disoccupazione, del precariato e dello stress per le condizioni lavorative che questi lavori comportano è comune a tanti altri uomini e donne della generazione di trentenni di cui fa parte Elia, la sua testimonianza ci parla di una difficoltà ulteriore, vale a dire quella di non trovare lavoro per via di un nome o di un cognome non italiano.

«Se fossi un trentenne di oggi, emigrerei», dice Aldo, mostrando una sorta di continuità tra migrazioni da sud verso il nord di ieri e di oggi, ma al tempo stesso identificando una differenza tra sé, un immigrato negli anni Novanta, e suo figlio, che invece è nato in Italia e non ha alcuna intenzione di andare altrove nonostante le prospettive lavorative non siano favorevoli. Questa scena mette a confronto un progetto di migrazione andato a buon fine come quello di Aldo, diventato negli anni impresario nell'industria calzaturiera, con l'assenza per un progetto lavorativo futuro di Elia. Questo dialogo di *Talien* sembra inoltre rispecchiare il dato statistico presente nel dossier ISTAT «Migrazioni internazionali e interne della popolazione residente», che mostra un incremento dell'emigrazione italiana da 51.000 a 157.000 persone, mentre l'immigrazione si è ridotta del 43%, passando da 527.000 nel 2007 a 301.000 persone nel 2016 (2016, s.p.).⁷

⁷ Sulla nuova emigrazione italiana si vedano Tirabassi, Del Prà 2014.

Le esperienze di padre e figlio sono molto diverse anche per quanto riguarda il senso di appartenenza ad un luogo. Mentre è possibile definire l'esperienza migratoria e il ritorno di Aldo in una traiettoria che si snoda tra Marocco e Italia, Elia si sente radicato in Italia, eppure è rappresentato come una figura nomadica, la cui destinazione è potenzialmente multidirezionale e incerta. Straniero e a casa in termini fisici, affettivi e intellettuali sia in Marocco che in Italia, l'autorappresentazione di Elia sembra precludere un qualsiasi senso di permanenza. Il viaggio di padre e figlio tra Italia e Marocco ha motivazioni diverse: il tragitto per Elia ha anche una dimensione di piacere e scoperta, mentre il racconto di suo padre identifica nel viaggio la necessità di trovare un posto per migliorare la sua condizione economica e la sua stabilità personale.

Elia viene presentato come un personaggio alla scoperta di sé e della sua storia, che viene per molti versi abbandonato al suo destino una volta lasciato il padre in Marocco. Il fatto che alla fine Elia affronti la strada da solo al termine del film mette in discussione l'idea del ritorno e della partenza, due prospettive che, come nota Archer (2012, 7), «presuppose at a structural level a stable idea of place» (presuppongono un'idea stabile di luogo). Il suo punto di arrivo non è il Marocco, ma non sembra essere neppure l'Italia: il viaggio stesso sembra essere la sua meta. Come i protagonisti di *Exiles* (Gli esiliati) (2004) di Tony Gatlif e *Remember me* (Ricordati di me) (1996) di Zaïda Ghorab-Volta - anch'essi figli di immigrati - Elia non sembra sentirsi interamente a casa in nessun luogo, o forse sembra esserlo in quello spazio intermedio tra il posto in cui è nato e quello in cui sono nati i suoi genitori oppure in entrambi i luoghi.

Un senso di radicamento per l'Italia è chiaramente espresso sia in *Talien* che in *Kufid*, ed è forse per questa ragione che la discriminazione di Elia a causa del suo cognome - così come l'islamofobia in *Kufid* (Luijnenburg, in corso di stampa) - appare come ancora più ingiusta e dolorosa. Per questa ragione, Elia costruisce il suo personaggio cinematografico come un modello classico di eroe del road movie, che Gianpiero Frasca (2001, 111) sintetizza in questi termini: «l'eroe del road movie vive ai margini della società [...] è disilluso [...] non interviene mai attivamente sul mondo, ma si limita ad osservarlo in modo annoiato e malinconico [...] probabilmente perché vittima di una crisi profonda che molto spesso è il vero motore, la reale spinta al movimento». Quello che manca ad Elia - un lavoro, un posto in cui sentirsi pienamente 'a casa' - non viene ritrovato alla fine del viaggio, l'epilogo della sua linea narrativa - a differenza di quello del padre - non si può dunque dire interamente a lieto fine.

Le scene girate in Italia rappresentano un viaggio effettuato in camper, mentre quelle girate in Marocco presentano un trasporto dalle periferie di Fes verso la *medina* in un carretto trainato da un asino. Eppure, Italia e Marocco non sono viste come realtà polarizzate: entrambe sono luoghi in cui Elia e Aldo hanno casa. Se Aldo aveva tro-

vato la sua 'America' in Italia - ed è questa un'altra possibile chiave interpretativa della scelta di un genere così spesso visto come legato ad un immaginario statunitense - ora la può trovare in Marocco. Lo sguardo del turista è assente nella rappresentazione di Fes. Per esempio, la camera ci inquadra Elia e Aldo dal fondo di un negozio locale e non dall'esterno, utilizzando la prospettiva del venditore locale e non quella del turista per mostrare questo spazio [fig. 6.3]. Il Marocco non è quindi visto come un luogo esotico e straniero. Il contrasto dei toni caldi usati per rappresentare Fes con quelli freddi delle prime scene del film sottolineano una dimensione di accoglienza e di inclusione in Marocco, ma l'idea di appartenenza ad una comunità è espressa anche nelle scene girate nella Pianura Padana attraverso l'uso del dialetto.

Talien è un film che si potrebbe definire come «accented» (con un accento) secondo la definizione di Hamid Naficy (2001), visto che esprime l'ambiente eterogeneo, multiculturale e multilingue che caratterizza l'esperienza di un regista con un *background* culturale e linguistico non solo occidentale. Per analizzare le questioni del multilinguismo in *Talien*, potrebbe valere la pena di fare riferimento all'analisi di Derek Duncan di *Ali ha gli occhi azzurri* (2012) di Claudio Giovannesi come esempio di film translingue. Duncan (2016, 196) sostiene che il film di Giovannesi presenti un personaggio principale che si muove attraverso diversi sistemi linguistici e culturali, permettendo un superamento della logica binaria e bi-nazionale. Secondo Duncan, «[t]ranslanguaging as creative practice has profound implications for postcolonial cultures and subjects» (il translinguismo come pratica creativa ha profonde implicazioni per le culture e i soggetti postcoloniali) (2016, 201), perché mostra che «linguistic and cultural systems» (i sistemi linguistici e culturali) non sono «incompatible» (incompatibili) né «separate» (separati) (2016, 202). Seguendo le riflessioni di Duncan, è possibile affermare che *Talien* contribuisce a rompere l'associazione tra lingua e nazione che è al centro delle ideologie nazionaliste.

La rappresentazione e l'uso del multilinguismo in *Talien* è molto diverso rispetto a come Lahiri utilizza italiano e inglese in *In altre parole*, vale a dire presentando un testo realizzato in italiano riferendosi alle altre lingue parlate dall'autrice senza però inserirne vocaboli. Italiano, arabo marocchino e dialetto bresciano si mescolano tra loro creando quello che Li Wei (2011, 1223) chiama «translingual space» (spazio translingue), ottenuto attraverso l'alternanza delle lingue e una loro commistione creativa. Inoltre, *Talien* sembra essere pensato per un pubblico sia italiano sia arabo. Italia e Marocco sono due luoghi profondamente legati e non solo nelle geografie affettive dei due personaggi principali - e la strada rappresenta questa connessione - nonostante siano anche separati da numerose frontiere.

Le frontiere di cui più spesso si discute in *Talien* sono quelle poste dalle leggi. A Ventimiglia, Aldo racconta di quando aveva ricevuto foglio di via perché il suo permesso di soggiorno era scaduto ed



Figura 6.3 Inquadratura tratta dal film *Talien* di Elia Moutamid (2018). L'arrivo dei protagonisti a Fes visto dall'interno di una bottega

era rientrato clandestinamente in Italia dopo aver pagato un doganiere connivente. Al confine con la Francia, Elia mostra apertamente la propria insofferenza per le frontiere e per l'inasprirsi dei controlli a seguito degli attentati di Parigi del 13 Novembre 2015. Questa scena è in aperto contrasto con la narrazione egemonica dell'Islam come religione di violenza spesso presente nei media italiani (Burdett 2017). Elia e Aldo sono rappresentati come credenti, dato che entrambi pregano rivolti alla Mecca in una scena del film. Tuttavia, Aldo ripete le bestemmie dell'organizzatore di trasporti clandestini che lo ha fatto varcare il confine, mostrando un'attitudine non dogmatica e inusuale ad una religione spesso rappresentata in Occidente come monolitica e impositiva. In uno dei dialoghi più interessanti del film, Aldo s'interroga sulla libertà religiosa in Italia e sul paradosso per cui questo diritto è nominalmente tutelato dalla legge, anche se molti musulmani si ritrovano spesso a pregare nelle cantine nella vita di tutti i giorni. Il padre di Elia ci informa inoltre del fatto che gli imam non affrontano più temi politici nei loro sermoni e si limitino a condannare chi interpreta in maniera violenta il significato della Jihad, visto che il Dio rivelato dal Corano vieta di fare del male al prossimo.

Se è vero che *Talien* non presenta personaggi femminili come tanti altri road movie (Cohan, Hark 1997, 8), è anche vero che Aldo mostra una sincera idiosincrasia per un modello patriarcale oppressivo che la moglie aveva conosciuto in Marocco, enfatizzando la diversità di approcci nei confronti delle relazioni tra uomini e donne da parte di due generazioni diverse di marocchini. Tale dialogo riguardo alle relazioni di genere può essere visto come una sorta di ulteriore riflessione riguardo a temi che Moutamid ha cercato di interrogare nella serie di sketch comici *Arabiscus. Le conseguenze dell'invasione* che ha realizzato su Youtube con sua moglie, l'attrice Valeria Bat-

taini.⁸ In questa serie web una coppia mista ironizza sui preconcetti e i pregiudizi riguardo ai musulmani presenti in Italia.

Pur mostrando una storia personale, l'esperienza di Aldo sembra intrecciarsi con quella di tanti altri immigrati dal nord Africa in Europa. Tale dimensione è rappresentata nelle scene di sosta attraverso gli incontri accidentali con alcune persone che sono presenti in queste sequenze. Per esempio, in Francia Aldo ed Elia parlano in arabo con un gruppo di francesi di origine marocchina. Quando Aldo dice che ha dato tutti i mezzi ai suoi figli affinché possano affrontare la vita sulle proprie gambe ed ora è giunto il momento per lui di tornare in Marocco, gli altri uomini annuiscono. Va notato tuttavia che anche in questi momenti di stasi, l'uso di una camera a mano aumenta l'effetto di mobilità che è presente in *Talien*. In altre parole, anche in queste scene il movimento *nel* film coincide con il movimento *del* film. Tale tratto stilistico è intriso di significato ed enfatizza il ruolo centrale della mobilità nel film di Moutamid.

Il diritto a varcare le frontiere, il diritto a poter esercitare la propria libertà religiosa e il diritto al lavoro senza modificare il proprio cognome, non sono solo tre dei temi principali in *Talien*. Se il paese in cui Elia è nato non riconosce questi diritti, allora questo è un paese in cui il protagonista del film non sembra potersi identificare. In questo senso, si può vedere *Talien* come un'opera che esprime una contestazione all'idea monolitica, monoreligiosa e bianca di italianità che - in diversi ambiti e con diverse forme - è stata manifestata da registi, atleti, scrittori, cantanti e attivisti immigrati in Italia o figli di immigrati.⁹ Nel suo saggio sul road movie, Frasca (2001, 130) suggerisce che

⁸ La serie è disponibile online: https://www.youtube.com/playlist?list=PLjsEugE_os_qZ9XcUZy3Bhw2tCaZ15rk2.

⁹ È impossibile rendere conto dei numerosi artisti e attivisti che stanno proponendo un discorso interculturale riguardo all'idea di nazionalità italiana. Secondo Caterina Romeo (2022, 172-3), «dalla fine del secondo millennio a oggi, il dibattito su razza, razzismo e colonialismo si è fortemente sviluppato in Italia grazie soprattutto alle narrazioni di scrittrici e scrittori e artisti neri e non bianchi come Ribka Sibhatu, Maria Abbè Viarengo, Pap Khouma, Nasserah Chohra, Shirin Ramzanali Fazel, Jadelin Mabilia Gangbo, Cheikh Tidiane Gaye, Igiaba Scego, Ubah Cristina Ali Farah, Gabriella Ghermandi, Dagmawi Yimer, e Fred Kudjo Kuwornu, tra gli altri. In tempi più recenti tale dibattito si è arricchito del contributo di una nuova generazione di intellettuali e teoriche italiane nere e non bianche, di cui fanno parte, tra le altre, Espérance Hakuzwimana Ripanti, Camilla Hawthorne, Angelica Pesarini, Djarah Kan, Marie Moïse, Mackda Ghebremariam Tesfau e Nadeesha Uyangoda». Riguardo alle seconde generazioni e allo sport, si vedano Tailmoun, Valeri, Tesfaye 2014. Riguardo ai registi e agli attori afrodiscendenti si vedano De Franceschi 2013b e De Franceschi 2018. Riguardo agli *youtubers* e ai siti dedicati all'argomenti si vedano la sitografia al termine del volume e Zinn 2010. Sulle seconde generazioni in Italia si vedano Grillo, Pratt 2002; Ambrosini, Molini 2004; Bosisio et al. 2005; Queirolo Palmas 2006; Valtolina, Marazzi 2006; Gilardoni 2008; Bertani, Di Nicola 2009; Besozzi, Colombo, Santagati 2009; Colombo, Domaneschi, Marchetti 2009; Colombo 2010; Cortellesi 2012. Sulle seconde generazioni di musulmani in Italia, si veda Frisina 2007. Sulle seconde generazioni afrodiscendenti, si veda Braccini 2000.

il significato del viaggio [...], nella stragrande maggioranza dei casi, è [...] riconducibile ad un [...] desiderio di libertà altrimenti frustrato nell'ambito dei luoghi di fitta interazione sociale, pura immagine dei condizionamenti che la vita quotidiana, con le sue inquietudini, i suoi affanni, le sue miserrime convenzioni immancabilmente impone.

Se tale asserzione è vera, le norme sociali che il viaggio di Elia contesta sono quelle che lo relegano al ruolo di cittadino di seconda classe per via del colore della pelle, del suo credo religioso, della sua origine e del suo nome. Per questa ragione *Talien* può essere visto non solo come un ritorno alle proprie origini - Moutamid è nato a Fes - ma anche e soprattutto come un'esplorazione delle tensioni presenti in Italia riguardo all'identità nazionale. Il tema della mobilità è declinato nel film anche come possibilità di mobilità sociale e opportunità lavorativa, ostacolata dalla presenza del razzismo.

6.3 Immigrazione e film sulla strada

In conclusione, vorrei interrogarmi sulle ragioni per cui la formula del road movie è utilizzata in così tanti film che si occupano di migrazione. Il primo motivo è che il road movie, un genere quintessenzialmente ibrido, si presta a parlare dell'emergere di nuove identità, e la coesistenza di culture espresse in diverse lingue nell'esperienza delle persone. Secondo Laderman (2002, 2), nel road movie

traveling, coded as defamiliarization, likewise suggests a mobile refuge from social circumstances felt to be lacking or oppressive in some way. This broadly conceived notion of cultural critique functions in road movies on many levels: cinematically, in terms of innovative traveling camera work, montage, and soundtrack; narratively, in terms of an open-ended, rambling plot structure; thematically, in terms of frustrated, often desperate characters lighting out for something better, someplace else. Thus the road movie celebrates subversion as a literal venturing outside of society.

viaggiare, codificato come spaesamento, suggerisce allo stesso modo un rifugio mobile dalle circostanze sociali ritenute in qualche modo carenti o oppressive. Questa nozione largamente concepita di critica culturale funziona nei road movie su molti livelli: cinematograficamente, in termini di lavoro fotografico, montaggio e colonna sonora innovativi; narrativamente, in termini di una struttura della trama sconfinata e aperta; tematicamente, in termini di personaggi frustrati, spesso disperati, che cercano qualcosa di meglio, da qualche altra parte. Così il road movie celebra

la sovversione come un'avventura che avviene letteralmente al di fuori della società.

Il movimento di alcuni soggetti modifica lo spazio, aggiungendo nuovi significati all'esperienza del luogo; al tempo stesso, esso trasforma i soggetti stessi, mostra le loro identità in divenire (Archer 2012, 4). In altre parole, il tema del viaggio nel road movie è una cornice ibrida per rappresentare identità multiple e in cambiamento come quelle degli immigrati. La mescolanza degli stilemi del road movie, del documentario e del film biografico sottolinea l'ibridità delle identità e delle storie rappresentate.

Tra i riferimenti ad altri generi in *Talien* colpisce in particolar modo la scena nel deserto in cui padre e figlio si confrontano come in un film di Sergio Leone (fig. 6.4). Non credo che questo voglia essere un semplice omaggio ai luoghi in cui questo regista girò i suoi western né una sorta di cameo di uno spazio come il deserto che occupa un ruolo centrale nei road movie (Sargeant, Watson 1999, 13-14).¹⁰ Al contrario ritengo che questa scena si riferisca alla capacità di Leone di far dialogare tra loro «several global influences that didn't always cohere: the Hollywood Western, the Japanese samurai film, neorealism, and the peplum, to name only a few» (numerose influenze locali che non sempre sono viste insieme: il western hollywoodiano, i film di samurai giapponesi, il neorealismo, e il peplum, giusto per citarne alcuni) (Robé 2014, 163). Inoltre, questa scena vuole spostare la nostra attenzione dal tema del viaggio - al centro dei road movie - a quello della frontiera - tema al centro non solo del film western, ma anche della storia raccontata dai due protagonisti di *Talien*. In questo senso la strada stessa può essere vista come una frontiera:

La strada diventa una frontiera che non congiunge due luoghi differenti, due concezioni diverse di vita, ma separa radicalmente due mondi, quello in cui si vive e da cui ci si cerca di allontanare e quello possibile, lo spazio che si rincorre strenuamente fino agli estremi confini [...] alla ricerca se non della completa liberazione, almeno della realizzazione dei propri generici ideali di libertà. Lo spostamento diventa immagine allegorica inconfutabile di una crisi generalizzata di valori. (Frasca 2001, 130-1)

Lo spostamento dell'attenzione dal tema del viaggio a quello della frontiera - presente in *Talien* in forma ironica, ma anche in forma più drammatica in altri film sulla migrazione come *Io sto con la sposa* e in *Corazones de Mujer* - è una caratteristica distintiva del modo in cui il tema del rapporto tra individuo e società è trattato nel

¹⁰ Sulle somiglianze tra western e road movie si veda Frasca 2001, 117, 126.

genere del road movie che parlano di immigrazione utilizzando un linguaggio cinematografico. A differenza di un film come *Easy Rider* che – pur rigettando l'estetica del cinema narrativo classico – utilizza il tema del viaggio per costruire «a utopian fantasy of homogeneity and national coherence» (una fantasia utopica di omogeneità e coerenza nazionale) (Cohan, Hark 1997, 3), *Talien* decostruisce la nazione attraverso il viaggio. Quando Elia si lascia alle spalle l'Italia non segnala solo un processo fisico di allontanamento, ma anche un distacco metaforico sia in termini di pubblico (i possibili spettatori di questo film non sono solo italiani) sia in termini di appartenenza ad un'idea tradizionale di italianità.



Figura 6.4 Inquadratura tratta dal film *Talien* di Elia Moutamid (2018). Il confronto tra i due protagonisti immaginato come un film western

Il terzo motivo che caratterizza il modo in cui i road movie hanno raccontato le migrazioni è che in un certo senso i due sottofiloni del genere – vale a dire «quest road movie [which] emphasizes roaming itself, usually in terms of some discovery» (il road movie di ricerca [che] enfatizza la mobilità stessa, di solito in termini di scoperta) e «outlaw road movie [which] emphasizes a more desperate, fugitive flight from the scene of a crime or the pursuit of the law» (il road movie dei fuorilegge [che] enfatizza una fuga più disperata dalla scena di un crimine o dalla legge) (Laderman 2002, 20) – si uniscono e si confondono. In *Talien* questo aspetto è evidente nelle scene in cui si riflette sull'assurdità dei confini o in quelle in cui Aldo parla del periodo di permanenza in Italia prima della legge Martelli sull'immigrazione che ne ha regolarizzato la permanenza nel 1990. In altri road movie come *Io sto con la sposa* la troupe aiuta degli immigrati siriani a raggiungere la Svezia in automobile compiendo a tutti gli effetti un atto che la legislazione di alcuni dei paesi attraversati definisce favoreggiamento dell'immigrazione clandestina, mentre in *Corazones de Mujeres* si trasgrediscono le norme sociali e di genere

presenti in Marocco, raccontando la storia di una donna trans e di una donna che vuole sposarsi pur non essendo vergine.

Guidare è un'esperienza comune nella modernità, solitamente associata ai concetti di libertà, indipendenza e convenienza. Le traiettorie di questi viaggi ci offrono spunti non solo per capire l'individualità dei protagonisti - cosa vogliono, credono, o ambiscono - ma anche il modo in cui interagiscono con gli altri. *Talien* identifica il guidare come una pratica sociale e culturale capace di mettere a nudo le contraddizioni della società italiana e le sue frontiere. Per questa ragione, l'aspetto per cui *Talien* può essere considerato come un road movie è il fatto che «the driving force propelling most road movies, [...] is an embrace of the journey as a means of cultural critique» (la forza trainante che spinge la maggior parte dei film sulla strada, [...] è affrontare il viaggio come mezzo di critica culturale) (Laderman 2002, 1). Guidare è presentato nel film di Moutamid come una critica culturale, perché le discussioni e le storie che emergono in *Talien* criticano i tentativi di voler limitare il diritto di movimento e di residenza sancito dalla Dichiarazione universale dei diritti umani. Per questa ragione è possibile ascrivere *Talien* all'interno di altre esperienze cinematografiche che hanno utilizzato gli stilemi del road movie con l'obiettivo di «stage crucial discussions on Europe's so-called open border policies and shifting migration patterns» (mettere in scena discussioni cruciali sulle cosiddette politiche di frontiera aperta e su modelli migratori in cambiamento) (Gott, Schilt 2013, 3). *Talien* si domanda cosa significa varcare la frontiera che attraversa le vite di coloro che sono nati da genitori immigrati in Italia, e come tale confine metta in discussione l'inclusività della società italiana nei confronti di alcune persone che vengono marginalizzate per via delle loro origini.

Pur identificando diverse traiettorie e modalità di attraversamento dello spazio, le opere letterarie e cinematografiche d'ispirazione biografica prese in considerazione in questo capitolo possono essere accomunate dall'invito ad esperire il dislocamento causato del viaggio di prima persona. Avere la possibilità di spostarsi liberamente all'interno dell'Europa è presentato come un privilegio negato a coloro che non sono cittadini europei. Esplorare quell'altrove che si trova in Italia - come nel caso di Santoro e di Wu Ming 2 - o avventurarsi in un luogo affettivo che è insieme familiare e lontano, come viene presentato in *Talien*, ci fa riflettere sul fatto che talvolta l'Italia e l'altrove coincidono. Lunghi dall'essere termini in opposizione, le opere letterarie e cinematografiche sulla migrazione ci mostrano spesso che ciò che chiamiamo 'Italia' e 'altrove' dipende dal nostro punto di vista ed è in quanto tale soggetto a modifiche, ridefinizioni e rivalutazioni.

Appendice: decolonizzare lo spazio

Space is always under construction. (Massey 2005, 9)¹

Gli spazi racchiudono le complesse storie di chi li ha vissuti. Talvolta il cinema e la letteratura hanno saputo raccontare queste storie e l'analisi contenuta in questa monografia ha cercato di evidenziarne le sfumature e la complessità. Ma le riflessioni sulla risignificazione degli spazi nazionali in maniera più inclusiva sono emerse nelle strade e nelle piazze prima di essere state rappresentate in letteratura o al cinema, o di essere discusse in ambito accademico (Pickles 2004; Tally 2011; Engberg-Pedersen 2017). A tal proposito, è importante notare che spesso, negli ultimi anni, i movimenti sociali hanno contestato la celebrazione di storie di oppressione, come quelle legate al colonialismo e allo sfruttamento degli immigrati, negli spazi urbani.

Come ha sostenuto Nicholas Mirzoeff (2017), durante le proteste dei movimenti a difesa dei diritti degli americani neri conosciute come Black Lives Matter sono stati abbattuti alcuni controversi monu-

1 'Lo spazio è sempre in costruzione'.

menti confederati, mettendo in atto una rivisitazione antirazzista degli spazi pubblici. Discussioni pubbliche riguardo a questi monumenti erano già sorte nel 2015, con la decisione di alcuni stati nel sud degli Stati Uniti di rimuovere alcuni memoriali dedicati agli Stati Confederati d'America a seguito del massacro di Charleston, in Virginia. Tra i monumenti contestati negli Stati Uniti non ci sono solo le statue agli schiavisti, tra cui quelle dedicate a Cristoforo Colombo. La figura di Colombo ha molteplici connotazioni nella cultura statunitense, e il suo significato varia in relazione al gruppo che vi si relaziona (Kubal 2008). Per esempio, Colombo è un personaggio storico caro ad alcuni italiani americani e contestato da altri per via del ruolo che questo navigatore e schiavista occupa nella storia del colonialismo occidentale (Ruberto, Sciorra 2020). L'impatto di queste proteste è stato globale e può essere visto come l'esempio di uno *Zeitgeist*, una nuova sensibilità nei confronti delle tracce storiche nel tessuto urbano.

Dal 2007, numerose vie intitolate al regime franchista sono state rinominate in Spagna. Nel 2020, la città di Berlino ha deciso di inaugurare un piano quinquennale per sostituire i nomi delle vie che celebravano il colonialismo tedesco in Namibia con i nomi dei combattenti che si erano opposti a questa occupazione. Dal 2015 presso l'università di Oxford si susseguono le petizioni e le discussioni per rimuovere la statua in onore dell'imprenditore colonialista Cecil Rhodes, mentre a Bristol un gruppo di attivisti ha rovesciato la statua del mercante e schiavista Edward Colston nel 2020.

In Italia, la riflessione sui nomi di luoghi legati al colonialismo e sui monumenti che ricordano personaggi o periodi controversi è avvenuta sia nell'accademia - per esempio grazie a <http://postcolonialitaly.com>, a cura di Markus Wurzer e Daphné Budasz, un sito che mappa i segni celebrativi del colonialismo in numerose città italiane - sia grazie all'opera degli attivisti di collettivi come *Resistenze in Cirenaica* e *Viva Menelicchi!* rispettivamente negli spazi delle città di Bologna e Palermo (Pesarini, Panico 2021, 109).² Queste azioni di «guerriglia onomastica» (Califano 2018) hanno visto la partecipazione dei Wu Ming, e hanno incluso «l'apposizione di chiose o glosse; l'utilizzo di murali; l'affissione di targhe in luoghi simbolici; l'occupazione di spazi urbani con foto di etiopi, sfigurati dalle armi chimiche italiane e così via» (Montalto Monella, Santocchia 2020). In alcuni casi, la celebrazione dei colonizzatori italiani è stata sostituita dal ricordo dei nomi di immigrati morti nella traversata del Mediterraneo o delle vittime di violenza motivata dal razzismo. Altre azioni a metà tra l'accademia e l'attivismo sono i 'dialoghi visuali' orga-

² Questi collettivi hanno contribuito a realizzare una mappa in open access che segnala i luoghi che ricordano il colonialismo italiano: https://umap.openstreetmap.fr/it/map/viva-zerai_519378#6/41.894/7.998.



Figura 7.1 La copertina del primo numero della rivista *La difesa della razza* (1938).
Fonte: https://anpi.it/media/uploads/files/2017/12/difesa_della_razza_a1_n1.pdf

nizzati a Padova da Annalisa Frisina ed Elisabetta Campagni.³ Visto che ottenere il controllo dello spazio era cruciale nel contesto coloniale per la costruzione dell'identità nazionale degli italiani (Fuller 2007; Smith 2012; Sestigiani 2014; Bonsa Gulema 2018; Wu Ming 2 2018a), queste azioni sono utili a ripensare la memoria e l'eredità del colonialismo che occupa ancora un importante ruolo nella costruzione dell'identità nazionale degli italiani.⁴

Riguardo alla contestazione dei monumenti legati a pagine controverse del nostro passato, è importante notare che le statue hanno giocato un ruolo di rilievo nel dare forma e sostanza al concetto di razza, visto che tale concetto è privo di qualsiasi fondamento scientifico (Bancel, David, Thomas 2014). A tal proposito va notato che la copertina del primo numero de *La difesa della razza* (1938) [fig. 7.1] mette a confronto una statua romana con una fotografia di un africano in carne ed ossa. Come nota Mirzoeff (2020, s.p.),

³ Questi dialoghi hanno preso forma di un documentario: *Decolonize Your Eyes/Decolonizzare la città* (2020). <https://www.youtube.com/watch?v=qAjpkqe3-ko>.

⁴ Sulla storia del colonialismo italiano, si vedano Del Boca 1976-84; Labanca 2002. Volumi collettanei sul colonialismo includono Palumbo 2003; Ben-Ghiat, Fuller 2005; Carangi, Negash 2007; Calchi Novati 2011; Chelati Dirar et al. 2011; Brioni, Bonsa Gulema 2018. Sull'eredità e la memoria del colonialismo italiano, si vedano Andall, Duncan 2005; 2010; Lombardi-Diop, Romeo 2012; Sinopoli 2013; Deplano, Pes 2014; Bovo Romoef, Manai 2015; Morone 2018. Per un approfondimento sul dibattito sulla memoria del fascismo negli spazi urbani e una loro riappropriazione, si vedano Aquarelli, Iamurri, Zucconi 2021.

The constructed homology of 'white' skin with the white marble of the statues was a historical accident. In antiquity, statues were brightly painted but time and the elements had eroded their color. The 'whiteness' of the classical statue is an imagined projection. [...] The resulting 'whiteness' is not a neutral variant of the human but a fantasy constructed in imaginary relation to classical sculpture.

L'omologia costruita tra la pelle 'bianca' e il marmo bianco delle statue è stata un incidente storico. Nell'antichità, le statue erano pitturate con colori brillanti ma il tempo e gli elementi hanno eroso i loro colori. La 'bianchezza' della statua classica è una proiezione immaginata. [...] La 'bianchezza' che ne risulta non è una variante neutra dell'umano ma una fantasia costruita in una relazione immaginaria con la scultura classica.

Per spiegare come le statue siano state utilizzate in epoca fascista per colonizzare e razzializzare lo spazio vorrei prendere un esempio dalla mia città, Brescia. Tra il 1927 e il 1932 il regime fascista distrusse il quartiere delle Peschiere di epoca medievale per edificare una grande piazza di stile razionalista (Corsini, Zane 2014). Nel 1932 il regime fece costruire una statua chiamata Era Fascista, ma conosciuta dalla popolazione con diversi nomi tra cui 'Bigio' - facendo riferimento al marmo bigio utilizzato per realizzarla - e 'lélo', sciocco, un nomignolo che ridicolizzava un'opera imposta e poco amata da una parte della popolazione. Per questa ragione la statua venne rimossa il 13 Ottobre del 1945, al termine della Seconda Guerra Mondiale [fig. 7.2].

Non sorprende che la resistenza al fascismo abbia voluto abbattere questo monumento. Al di là di questioni estetiche - molti contestavano l'effettiva qualità di questo lavoro - la statua di questo maschio bianco celebra le idee che sono alla base di questo movimento politico, vale a dire il maschilismo e l'idea della superiorità razziale degli italiani. Questo giovane uomo presenta caratteristiche somatiche e corporee irreali - in particolare le dimensioni del cranio sono sviluppate seguendo i tratti che la fisiognomica attribuiva alle 'razze superiori' - ma al tempo stesso dà forma alle fantasie di purezza razziale che sono costitutive del fascismo nelle sue diverse incarnazioni. La statua era collocata in una piazza intitolata proprio alle vittorie belliche dell'Italia, un luogo che presenta ancor oggi un caffè dedicato all'Impero. Nonostante quest'opera sia così ideologicamente connotata e divisiva sin dalla sua costruzione, nel 2013 l'amministrazione comunale di centro-destra ne ha finanziato il restauro e proposto il reinserimento all'interno della piazza. I promotori di questa iniziativa sui *social media* includevano militanti neofascisti appartenenti a gruppi come la Comunità Militante di Brescia, ammiratori di Giorgio Pisanò (uno dei fondatori del partito neofascista Movimento Sociale Italiano), e del gruppo «Fascismo. Uno stile di vita». Questo suppor-



Figura 7.2 Il 'Bigio', attualmente custodito in un deposito dei Musei di Brescia. Per gentile concessione della Biblioteca – Archivio della Fondazione Micheletti, Brescia

to conferma quanto affermato da Ruth Ben-Ghiat (2017), vale a dire che i monumenti inneggianti al fascismo in Italia evocano l'ideologia del regime e sono pertanto parte di questa ingombrante eredità. Il dibattito è stato acceso, finché la successiva giunta di centro-sinistra ha bloccato il progetto.

Nel 2017 Piazza Vittoria è stata sottoposta a un processo di risignificazione attraverso una serie di opere realizzate dall'artista Mimmo Paladino, che ha aggiunto statue di ispirazione cubista e metafisica, stemperando la connotazione ideologica che pervade questo emblema di architettura del Ventennio [fig. 7.3]. In particolare, Paladino ha creato una stele nera che rappresenta una figura maschile stilizzata di ispirazione cubista in sostituzione del Bigio. Tale scelta è in aperto contrasto con la celebrazione della bianchezza presente nel progetto dell'architetto Marcello Piacentini. Non è dunque un caso che le proteste avvenute nell'estate 2020 contro la presenza di un razzismo sistemico in Italia si siano concentrate proprio in questo luogo della città [fig. 7.4].⁵

Ed è per questo motivo che Matteo Sandrini e io abbiamo riservato un ruolo importante a Piazza Vittoria nel documentario di prossima uscita *Oltre i bordi* (2023). Questo luogo è presentato come un simbo-

⁵ Lo stesso discorso vale per la scelta di Piazza Vittoria come punto di ritrovo per le due edizioni del Brescia Pride (2017 e 2019).



Figura 7.3 Inquadratura tratta da *Oltre i bordi* di Simone Brioni e Matteo Sandrini (di prossima uscita). La stele realizzata nel 2017 da Mimmo Paladino in Piazza Vittoria a Brescia è visibile a sinistra dell'immagine

Figura 7.4 *Black Lives Matter*. Le proteste a Brescia, in Piazza Vittoria. Fotografia di Nicola Zambelli. Per gentile concessione dell'autore

lo dell'eredità coloniale e fascista presente nel tessuto urbano di Brescia. Il film si apre raccontando di una scoperta fortuita: una cassettona di fotografie appartenute ad un mio lontano parente, Giulio Brioni, un fotografo dell'esercito italiano in Africa Orientale negli anni Trenta. Quella che inizialmente viene presentata come una piccola storia familiare si chiude con delle riflessioni riguardo alle implicazioni pubbliche dell'eredità del colonialismo. Riconoscendo i limiti che ho incontrato nella lettura di queste fotografie, *Oltre i bordi* suggerisce di pensare ai simboli coloniali in base al loro rapporto con il presente. I titoli di coda elencano i nomi di vie che celebrano toponimi coloniali - Adua, Amba Uork, Cassala, Eritrea, Sassabaneh, Somalia - o di personaggi storici coinvolti in quell'impresa - come Giuseppe Arimondi, Vittorio Bottego, Antonio Drammis, Romolo Gessi e il Cardinale Guglielmo Massaia - e illustrano le controverse ragioni per cui questi luoghi vengono celebrati.

Ripensare lo spazio in cui viviamo per renderlo più inclusivo è un'urgenza dell'epoca postcoloniale in cui ci troviamo a vivere. Come ha notato Silvana Patriarca (2020, s.p.),

I simboli, lo sappiamo, sono importanti. È la storia che ce lo ricorda. E la storia in questi giorni è rappresentata dal movimento che dice basta alla violenza razzista, anche a quella che si trova incorporata nelle statue dedicate a chi sosteneva un sistema razzista. [...] Come la popolazione di una collettività cambia e si modifica, così devono cambiare necessariamente anche i suoi simboli e le sue narrazioni. Tutte le società che hanno partecipato al colonialismo e in cui la popolazione, se mai è stata omogenea, ha ormai una pluralità di origini e di storie, devono affrontare questo cambiamento.

L'articolo di Patriarca è stato scritto a commento delle proteste di *Black Lives Matter* in Italia, e in particolare, ha offerto un importante contributo al dibattito su un monumento eretto nel 2006 a Milano in onore di una figura controversa del giornalismo italiano: Indro Montanelli. Questo scrittore è noto non solo per una discutibile deontologia professionale e per avere inventato di sana pianta alcuni fatti a cui aveva dichiarato di avere assistito (Broggini 2012), ma anche per avere negato le atroci violenze commesse dagli italiani durante l'esperienza coloniale e per essersi ripetutamente vantato di avere acquistato una sposa dodicenne in Africa orientale.

La riconsiderazione dei monumenti che celebrano un passato di oppressione e violenza non vuole cancellare la storia, ma casomai evidenziare come noi ci poniamo nei confronti di quel passato e della sua eredità sul presente. Come nota Alessandro Portelli (2020, s.p.): «Queste icone, lungi dallo svolgere una funzione di storia e memoria, impongono una sola memoria su tutte le altre, congelano la storia in un passato monumentale e negano tutta la storia che è venuta

dopo». Non esiste una ricetta preconstituita per fare i conti con il passato coloniale, né l'eventuale rimozione dei simboli del passato cancellerà i loro effetti nel presente. Secondo Igiaba Scego (2020, s.p.): «Il delicato dibattito sulle tracce del passato non va ridotto all'abbattimento o meno di statue e monumenti. A sdegni incrociati. [...] Va tutto discusso e reso patrimonio comune. In questa storia non c'è giusto o sbagliato. Ci sono le relazioni». In base a questo principio partecipativo e transculturale, lo spazio e i suoi elementi vanno continuamente ripensati non solo alla luce del passato ma anche tenendo conto del significato che quel passato ha nel presente.

L'Italia, l'altrove ha analizzato il modo in cui la letteratura e il cinema hanno registrato i cambiamenti e i conflitti sul territorio conseguenti allo spostamento di alcune persone da un posto ad un altro. Ha mostrato come diverse espressioni artistiche abbiano cercato di modificare la percezione del pubblico rispetto a tali spazi e all'idea di mobilità e migrazione. Ha sottolineato il carattere polifonico delle rappresentazioni degli spazi e la loro apertura ad essere riscritti, reinterpretati e risignificati.

Questa appendice ha cercato di spostare l'obiettivo oltre l'analisi letteraria e cinematografica. Perché siamo noi a creare lo spazio in cui viviamo con le scelte che facciamo. Scendendo in piazza oppure accontentandoci della visione di quella piazza che ci viene offerta dai *social media* o dalla televisione. Raggiungendo quella piazza in automobile o camminando.

L'analisi precedente ha mostrato come diverse pratiche - inclusa la rimozione delle statue, la guerriglia onomastica e l'attivismo digitale, la pratica filmica, la risignificazione artistica, le manifestazioni di piazza - hanno contribuito a mostrare un'insofferenza nei confronti di ciò che Piazza Vittoria a Brescia rappresenta. Benché il suo progetto sia concepito per rappresentare il prestigio e la grandiosità del regime e sia caratterizzato da una classicità atemporale, questo luogo non è immutabile, fisso e stabile: vi si possono rintracciare i fantasmi del passato, evocati dalle contestazioni vivificanti del presente. In particolare, quella piazza non è destinata a portare *soltanto* la memoria del periodo fascista e dell'esperienza coloniale, ma un caleidoscopio di prospettive diverse in cui coesistono l'«Italia» e l'«altrove» in una relazione simbiotica e non solo oppositiva.

Bibliografia

- Abderrezak, H. (2016). *Ex-Centric Migrations: Europe and the Maghreb in Mediterranean Cinema, Literature, and Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Acquarelli, L.; Iamurri, L.; Zucconi, F. (2021). *Le fascisme italien au prisme des arts contemporains. Réinterprétations, remontages, deconstructions*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Agnew, J.A. (2002). *Place and Politics in Modern Italy*. Chicago: University of Chicago Press.
- Agoston Nikolova, E. (2010). «Introduction». Agoston Nikolova, E. (ed.), *Shoreless Bridges. South Eastern European Writing in Diaspora*. Amsterdam: Rodopi, 7-20.
- Ahmed, S. (2000). *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*. London: Routledge.
- Akerman, J.R.; Karrow, R.W. (2007). *Maps: Finding Our Place in the World*. Chicago: University of Chicago Press.
- Alaimo, S. (2010). *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Bloomington: Indiana University Press.
- Alba, R. (1985). *Italian Americans: Into the Twilight of Ethnicity*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Ali Farah, U.C. (2007). *Madre piccola*. Milano: Frassinelli.
-

- Altman, G.J. (1982). *Epistolary: Approaches to a Form*. Columbus: Ohio University Press.
- Ambrosini, M.; Molini, S. (a cura di) (2004). *Seconde generazioni. Un'introduzione al futuro dell'immigrazione in Italia*. Torino: Edizioni Fondazione Giovanni Agnelli.
- Anatrone, S. (2019). «A Queerer Road: Crossing Border On and Off the Screen in *Corazones de Mujer*». Anatrone, S.; Heim, J. (eds), *Queering Italian Media*. Lanham (MD): Lexington, 57-76.
- Andall, J.; Duncan, D. (eds) (2005). *Italian Colonialism. Legacy and Memory*. Oxford: Peter Lang.
- Andall, J.; Duncan, D. (eds) (2010). *National Belongings. Hybridity in Italian Colonial and Postcolonial Studies*. Oxford: Peter Lang.
- Anderson, M. (1935). *Winterset*. New York: Dramatis Play Service.
- Antonello, P. (2013). *Dimenticare Pasolini. Intellettuali e impegno nell'Italia contemporanea*. Milano: Mimesis.
- Appadurai, A. [1996] (2001). *Modernità in polvere* [e-book]. Trad. di P. Vereni. Roma: Meltemi.
- Appadurai, A. [1990] (2015). «Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy». Lechner, F.J.; Boli, J. (eds), *The Globalization Reader*. Hoboken (NJ): Wiley, 94-103.
- Archer, N. (2012). *The French Road Movie. Space, Mobility, Identity*. London: Bergham.
- Archer, N. (2016). *The Road Movie: In Search of Meaning*. London: Wallflower.
- Armiero, M. (2013). *Le montagne della patria*. Torino: Einaudi.
- Armiero, M.; Hall, M. (eds) (2010). *Nature and History in Modern Italy*. Athens: Ohio University Press.
- Arrù, A.; Ramella, F. (a cura di) (2003). *L'Italia delle migrazioni interne: donne, uomini, mobilità in età moderna e contemporanea*. Roma: Donzelli.
- Artoni, C. (2005). *L'amore ai tempi della Bossi-Fini*. Milano: Bruno Mondadori.
- Atkinson, R.; Bridge, G. (eds) (2005). *Gentrification in a Global Context. The New Urban Colonialism*. New York: Routledge.
- Attili, G. (2008). *Rappresentare la città dei migranti: storie di vita e pianificazione urbana*. Milano: Jaca Book.
- Aufderheide, P. (2007). *Documentary Film. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Augé, M. (1992). *Non luoghi. Introduzione ad una antropologia della surmodernità*. Trad. di D. Rolland. Milano: Eleuthera.
- Augé, M. (2017). *Un etnologo nel metrò*. Trad. di F. Lomax. Milano: Eleuthera.
- Aydemir, M.; Rotas, A. (2008). «Introduction: Migratory Settings». *Thamyris/Intersecting*, 19, 7-32.
- Bachmann, G. (1973). «Pasolini Today». *Take One* 4, 18-21.
- Badescu, S. (2007). «Introduction. On the Symbolism of the Bridge». Badescu, S. (ed.), *From one Shore to Another: Reflections on the Symbolism of the Bridge*. Cambridge: Cambridge Scholars, 1-11.
- Baker, M. (2005). «Narratives in and of Translation». *SKASE Journal of Translation and Interpretation*, 1(1), 4-13.
- Baldassar, L.; Gabaccia, D. (eds) (2010). *Intimacy and Italian Migration: Gender and Domestic Lives in a Mobile World*. New York: Fordham University Press.
- Baldo, M.; Corbisiero, F.; Maturi, P. (2016). «Ricostruire il genere attraverso il linguaggio: per un uso della lingua (italiana) non sessista e non transfobico». *Gender/Sexuality/Italy*, 3. <https://doi.org/10.15781/s27e-ad39>.

- Balibar, É. (1999). «Le droit de cité ou l'apartheid?». Balibar, É.; Chemillier-Gendreau, M.; Costa-Lascoux, J.; Terray, E. (éds), *Sans-papier: L'archaïsme fatal*. Paris: La Découverte, 89-116.
- Balsamo, F. (2013). *Famiglie di migranti: Trasformazione dei ruoli e mediazione culturale*. Roma: Carocci.
- Bancel, N.; David, T.; Thomas, D. (2014). *The Invention of Race: Scientific and Popular Representations*. London: Routledge.
- Barone, D. (2003). «Accesso Vietato. (Un'anomalia italiana)». Bertozzi, M. (a cura di), *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*. Torino: Lindau, 19-29.
- Bartocci, E.; Cotesta, V. (a cura di) (1999). *L'identità italiana: emigrazione, immigrazione, conflitti etnici*. Roma: Edizioni lavoro.
- Bartoloni, P.; Ricatti, F. (2015). «Italian Transcultural Atmospheres. A Comparison of the Italian Forum in Sydney and Piazza Vittorio in Rome». *Italian Studies*, 70(4), 537-53.
- Bartoloni, P.; Ricatti, F. (2017). «David Must Fall! Decentring the Renaissance in Contemporary and Transcultural Italian Studies». *Italian Studies*, 72(4), 361-79.
- Bassi, S.; Riccò, G. (2022). «Why a Transnational Approach to Italian Studies?». *H-Trans Italian Studies*. <https://networks.h-net.org/node/7645/blog/transnational-italian-studies-working-group/8928534/blog-why-transnational>.
- Bazzoni, A.; Bond, E.; Wehling-Giorgi, K. (eds) (2016). *Goliarda Sapienza in Context: Intertextual Relationships with Italian and European Culture*. Madison (NJ): Fairleigh Dickinson University Press.
- Beattie, K. (2004). *Documentary Screens. Non-Fiction Film and Television*. New York: Palgrave Macmillan.
- Belloc, H. (ed.) (1911). *The Footpath Way: An Anthology for Walkers*. London: Sidgwick & Jackson.
- Benchouiha, L. (2004). «Dove è la mia casa: Questions of Home in Shirin Ramzani Fazl's *Lontano da Mogadiscio*». *Quaderni del '900*, 4, 35-46.
- Ben-Ghiat, R. (2015). *Italian Fascism Empire Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ben-Ghiat, R. (2017). «Why Are So Many Fascist Monuments Still Standing in Italy?». *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/why-are-so-many-fascist-monuments-still-standing-in-italy>.
- Ben-Ghiat, R.; Fuller, M. (eds) (2005). *Italian Colonialism*. Basingstoke: Palgrave.
- Ben-Ghiat, R.; Hom, S.M. (eds) (2019). *Italian Mobilities*. New York: Routledge.
- Benini, S. (2014). «Tra Mogadiscio e Roma: le mappe emotive di Igiaba Scego». *Forum Italicum*, 48(3), 477-94.
- Benjamin, W. (2000). «Baudelaire». *Opere Complete*. Vol. 9, *I «passages» di Parigi*. A cura di R. Tiedermann ed E. Ganni; trad. di A. Moscati. Torino: Einaudi, 243-432.
- Bertani, M.; Di Nicola, P. (a cura di) (2009). *Sfide trans-culturali e seconde generazioni*. Milano: FrancoAngeli.
- Bertelsen, M. (1991). *Roadmovies und Western. Ein Vergleich zur Genre-Bestimmung des Roadmovies*. Hamburg: LIT Verlag.
- Bertozzi, M. (2008). *Storia del documentario italiano: Immagini e cultura dell'altro cinema*. Venezia: Marsilio.
- Besozzi, E.; Colombo, M.; Santagati, M. (2009). *Giovani stranieri, nuovi cittadini. Le strategie di una generazione ponte*. Milano: FrancoAngeli.
- Bevilacqua, P. (1995). *Venezia e le acque. Una metafora planetaria*. Roma: Donzelli.

- Bevilacqua, P.; De Clementi, A.; Franzina, E. (a cura di) (2001-02). *Storia dell'emigrazione italiana*. 2 voll. Roma: Donzelli.
- Bhabha, H. [1994] (2001). *I luoghi della cultura* [e-book]. Trad. di A. Perri. Roma: Meltemi.
- Bhabha, H. (2003). «On Writing Rights». Gibney, M.J. (ed.), *Globalizing Rights: The Oxford Amnesty Lectures 1999*. Oxford: Oxford University Press, 162-83.
- Bhambra, G.K. (2014). «Postcolonial and Decolonial Dialogues». *Postcolonial Studies*, 17(2), 115-21.
- Black, J. (2003). *Italy and the Grand Tour*. New Haven (CT): Yale University Press.
- Boccagni, P. (2017). *Migration and the Search for Home: Mapping Domestic Space in Migrants' Everyday Lives*. New York: Palgrave.
- Bond, E. (2014). «Towards a Trans-National Turn in Italian Studies?». *Italian Studies*, 69, 415-24.
- Bond, E. (2018). *Writing Migration Through the Body*. New York: Palgrave Macmillan.
- Bond, E.; Bonsaver, G.; Faloppa, F. (eds) (2015). *Destination Italy: Representing Migration in Contemporary Media*. Oxford: Peter Lang.
- Bondanella, P. (2004). *Hollywood Italians: Dagos, Palookas, Romeos, Wise Guys, and Sopranos*. London: Continuum.
- Bonnett, A. (1989). «Situationism, Geography, and Poststructuralism». *Environment and Planning D: Society and Space*, 7(2), 131-46.
- Bonsa Gulema, S. (2018). «Urbanism: History, Legacy and Memory of the Italian Occupation in Addis Ababa (1936-1941)». Brioni, Bonsa Gulema 2018, 109-40.
- Bordin, E.; Bosco, S. (a cura di) (2017). *A fior di pelle. Razza e visualità*. Verona: Ombre Corte.
- Bosisio, R.; Colombo, E.; Leonini, L.; Rebughini, P. (a cura di) (2005). *Stranieri e italiani: Una ricerca tra gli adolescenti figli di immigrati nelle scuole superiori*. Roma: Donzelli.
- Boym, S. (2001). *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Bovo Romoef, M.; Manai, F. (2015). *Memoria storica e postcolonialismo. Il caso italiano*. Oxford: Peter Lang.
- Bouchard, N. (2010). «Reading the Discourse of Multicultural Italy: Promises and Challenges of Transnational Italy in an Era of Global Migration». *Italian Culture*, 28(2), 104-20.
- Bourdieu, P.; Sapiro, G.; McHale, B. (1991). «First Lecture. Social Space and Symbolic Space: Introduction to a Japanese Reading of Distinction». *Poetics Today*, 12(4), 627-38. <https://doi.org/10.2307/1772705>.
- Braccini, B. (2000). *I giovani di origine africana. Integrazione socio-culturale delle seconde generazioni in Italia*. Torino: L'Harmattan Italia.
- Brioni, S. (2013). «Zombies and the Post-Colonial Italian Unconscious: Lucio Fulci's *Zombi 2* (1979)». *Cinergie*, 3, 166-82. <https://doi.org/10.6092/issn.2280-9481/7377>.
- Brioni, S. (2014a). «Memory, Belonging and the Right for Representation: Question of Home in Kaha Mohamed Aden's *Fra-Intendimenti*». Bullaro, M.G.; Benelli, E. (eds), *Shifting and Shaping a National Identity: A Study of Literature Written in Italian by and about Migrants in Italy*. Leicester: Troubador, 23-42.
- Brioni, S. (2014b). «Besieged 1998». Solomons, G. (ed.), *World Film Locations: Rome*. London: Intellect, 98-9.
- Brioni, S. (2015). *The Somali Within: Language, Race and Belonging in 'Minor' Italian Literature*. London: Modern Humanities Research Association and Maney Publishing.

- Brioni, S.; Bonsa Gulema, S. (eds) (2018). *The Horn of Africa and Italy. Colonial, Postcolonial and Transnational Cultural Encounters*. Oxford: Peter Lang.
- Brioni, S.; Comberiat, D. (2020). *Ideologia e Rappresentazione: Percorsi attraverso il cinema e la letteratura fantascientifica italiana*. Milano: Mimesis.
- Brioni, S.; Ramzanali Fazel, S. (2020). *Scrivere di Islam. Raccontare la diaspora*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-411-0>.
- Broccolini, A. (2014). «Torpignattara/Banglatown: Processes of Reurbanization an Rhetoric of Locality in a Suburb of Rome». Clough Marinaro, I.; Thomassen, B. (eds), *Global Rome: Changes Faces of the Eternal City*. Bloomington: Indiana University Press, 81-98.
- Broggini, R. (2012). *Passaggio in Svizzera. L'anno nascosto di Indro Montanelli*. Milano: Feltrinelli.
- Brubaker, R. (1992). *Citizenship and Nationhood in France and Germany*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brunetti, B.; Derobertis, R. (2009). *L'invenzione del Sud: Migrazioni, condizioni postcoloniali, linguaggi letterari*. Bari: B.A. Graphis.
- Bruzzi, S. [2000] (2006). *New Documentary. A Critical Introduction*. London: Routledge.
- Bullaro, G.R. (ed.) (2010). *From Terrone to Extracomunitario: New Manifestations of Racism in Contemporary Italian Cinema*. Leicester: Troubador.
- Bullaro, G.R. (ed.) (2016). *The Works of Elena Ferrante: Reconfiguring the Margins*. New York: Palgrave Macmillan.
- Burdett, C. (2017). *Italy, Islam and the Islamic World*. Oxford: Peter Lang.
- Burdett, C. (2020). «Addressing the Representation of the Italian Empire and Its Afterlife». Burdett, C.; Polezzi, L. (eds), *Transnational Italian Studies*. Liverpool: Liverpool University Press, 249-66.
- Burdett, C.; Polezzi, L. (2020). «Introduction». Burdett, C.; Polezzi, L. (eds), *Transnational Italian Studies*. Liverpool: Liverpool University Press, 1-24.
- Burgio, A. (1999). *Nel nome della razza. Il razzismo nella storia d'Italia*. Bologna: il Mulino.
- Burkhardt, F.; Costanzo, M.; Detheridge, A.; Dorfler, G. (a cura di) (2005). *Arte in giusta misura*. Roma: Campo dell'Arte.
- Burns, J. (2007). «Outside Voices Within: Immigration Literature in Italian». Ania, G.; Hallamore Caesar, A. (eds), *Trends in Contemporary Italian Narrative 1980-2007*. Cambridge: Cambridge Scholars, 136-54.
- Burns, J. (2013). *Migrant Imaginaries: Figures in Italian Migration Literature*. Oxford: Peter Lang.
- Burns, J. (2020). «Mobile Homes: Transnational Subjects and the (Re)Creation of Home Spaces». Burdett, C.; Polezzi, L. (eds), *Transnational Italian Studies*. Liverpool: Liverpool University Press, 177-94.
- Burns, J.; Keen, C. (2020). «Italian Mobilities». *Italian Studies*, 75(2), 140-54.
- Calavita, K. (2005). *Immigrants at the Margins: Law, Race, and Exclusion in Southern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Calchi Novati, G. (a cura di) (2011). *L'Africa d'Italia. Una storia coloniale e post-coloniale*. Roma: Carocci.
- Califano, M. (2018). «Della guerriglia odonomastica». *Resistenze in Cirenaica*, 11 dicembre. <https://resistenzeincirenaica.com/2018/12/11/della-guerriglia-odonomastica>.
- Caminati, L. (2007). *Orientalismo eretico: Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*. Milano: Bruno Mondadori.

- Cancian, S. (2010). *Families, Lovers, and Their Letters: Italian Postwar Migration to Canada*. Winnipeg: University of Manitoba Press.
- Carangiu, B.M.; Negash, T. (2007). *L'Africa orientale italiana nel dibattito storico*. Roma: Carocci.
- Cardozo, K. (2012). «Mediating the Particular and the General: Ethnicity and Intertextuality in Jhumpa Lahiri's Oeuvre». Dhingra, L.; Cheung, F. (eds), *Naming Jhumpa Lahiri: Canons and Controversies*. Lanham (MD): Lexington, 3-25.
- Careri, F. (2006). *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*. Torino: Einaudi.
- Cassani, A.G. (2014). *Figure del ponte: Simbolo e architettura*. Bologna: Pendragon.
- Castells, M. (1996). *The Rise of the Network Society*. Oxford: Blackwell.
- Celati, G. (1992). *Verso la foce*. Milano: Feltrinelli.
- Cenzatti, M. (2008). «Heterotopia of Difference». Dehaene, M.; De Cauter, L. (eds), *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*. New York: Routledge, 75-86.
- Cervelli, P. (2014). «Rome as a Global City: Mapping the New Cultural and Political Boundaries». Clough Marinaro, I.; Thomassen, B. (eds), *Global Rome: Changes Faces of the Eternal City*. Bloomington: Indiana University Press, 48-61.
- Ceserani, R. (2002). *Treni di carta: L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Chard, C. (1999). *Pleasure and Guilt on the Grand Tour: Travel Writing and Imaginative Geographies*. Manchester: Manchester University Press.
- Chelati Dirar, U.; Palma, S.; Triulzi, A.; Volterra, A. (a cura di) (2011). *Colonia e postcolonia come spazi diasporici. Attraversamenti di memorie, identità e confine nel Corno d'Africa*. Roma: Carocci.
- Chiu, T.B. (2015). «Cultural Translation of a Subject in Transit: A Transcultural Critique of Xiangyin Lai's *The Translator* and Jhumpa Lahiri's *Interpreter of Maladies*». *Comparative Literature Studies*, 52(1), 160-77.
- Choate, M.I. (2008). *Emigrant Nation: The Making of Italy Abroad*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Cohan, S.; Hark, I.R. (1997). «Introduction». Cohan, S.; Hark, I.R. (eds), *The Road Movie Book*. New York: Routledge, 1-16.
- Colombati, L. (2005). *Perceber: romanzo eroicomico*. Milano: Sironi.
- Colombini, J. (2019). *Transnationalizing Lampedusa: Representing Migration in Italy and Beyond* [PhD Dissertation]. Saint Andrews: University of St. Andrews.
- Colombo, E. (a cura di) (2010). *Figli di migranti in Italia. Identificazioni, relazioni, pratiche*. Torino: UTET.
- Colombo, E.; Domaneschi, L.; Marchetti, C. (2009). *Una nuova generazione di italiani*. Milano: FrancoAngeli.
- Colucci, M. (2018). *Storia dell'immigrazione straniera in Italia. Dal 1945 ai giorni nostri*. Roma: Carocci.
- Concilio, C. (2016). «Italy in Postcolonial Discourse: Jhumpa Lahiri, Michael Ondaatje, Nuruddin Farah». *English Literature*, 3, 113-25.
- Cook, P. (2004). *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema*. London: Routledge.
- Corrigan, T. (1991). *A Cinema Without Walls: Movies and Culture after Vietnam*. New Brunswick (NJ): Rutgers University Press.
- Corrigan, T.; White, P. (2004). *The Film Experience: An Introduction*. 3rd ed. Boston; New York: Bedford/St. Martin's.
- Corsini, P.; Zane, M. (2014). *Storia di Brescia: Politica, Economia e Società, 1861-1992*. Bari-Roma: Laterza.

- Corso, G. (1958). «The Last Warmth of Arnold». *Gasoline*. San Francisco: City Lights, 20-1.
- Cortellesi, G. (2012). «Generazioni migranti. Eredità e conflitti». Marchetti, S.; Masciat, J.M.H.; Perilli, V. (a cura di), *Femministe a parole. Grovigli da districare*. Roma: Ediesse, 111-16.
- Cresswell, T. (2004). *Place: A Short Introduction*. London: Wiley.
- Cresswell, T. (2006). *On the Move: Mobility in the Modern Western World*. New York: Routledge.
- Curtin, D. (2005). *Environmental Ethics for a Postcolonial World*. Lanham (MD): Rowman & Littlefield.
- Cuttitta, P. (2012). *Lo spettacolo del confine. Lampedusa tra produzione e messa in scena della frontiera*. Milano: Mimesis.
- Dainotto, R.M. (2007). *Europe (in Theory)*. Durham (NC): Duke University Press.
- Dal Lago, A. (1999). *Non-persone. L'esclusione dei migranti in una società globale*. Milano: Feltrinelli.
- Daniels, S. (1993). *Fields of Vision. Landscape Imagery and National Identity in England and the United States*. Princeton: Princeton University Press.
- Davis, F. (1979). *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*. New York: Free Press.
- Debord, G. (2001). *Ecologia e Psicogeografia*. Trad. di G. Marelli. Milano: Eleuthera.
- de Certeau, M. (2001). *L'invenzione del quotidiano*. Trad. di Mario Baccianini. Milano: Edizioni Lavoro.
- Decker, W.M. (1998). *Epistolary Practices. Letter Writing in America before Telecommunications*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- De Franceschi, L. (2013a). «Cantiere aperto ai non addetti ai lavori. Note a mo' di introduzione». De Franceschi 2013b, 25-66.
- De Franceschi, L. (a cura di) (2013b). *L'Africa in Italia. Per una contro storia post-coloniale del cinema italiano*. Roma: Aracne.
- De Franceschi, L. (2018). *La cittadinanza come luogo di lotta: le seconde generazioni in Italia tra cinema e serialità*. Roma: Aracne.
- De Franceschi, L.; Polato, F. (a cura di) (2019). *Narrazioni postcoloniali della contemporaneità, tra conflitto e convivenza*. Roma: Bulzoni. Imago. Studi di cinema 19.
- Dehaene, M.; De Cauter, L. (2008a). «Heterotopia in a Postcivil Society». Dehaene, M.; De Cauter, L. (eds), *Heterotopia and the City: Public Space in a Post-civil Society*. New York: Routledge, 3-9.
- Dehaene, M.; De Cauter, L. (2008b). «The Space of Play: Towards a General Theory of Heterotopia». Dehaene, M.; De Cauter, L. (eds), *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*. New York: Routledge, 87-102.
- Del Boca, A. (1976-84). *Gli italiani in Africa orientale*. 4 voll. Roma-Bari: Laterza.
- Deleuze, G.; Guattari, F. [1975] (2010). *Kafka. Per una letteratura minore*. Trad. di A. Serra. Macerata: Quodlibet.
- De Lillo, D. (1971). *Americana*. London: Penguin.
- Dell'Oro, E. (2004). «Letteratura di migrazione, ponte fra culture diverse». Sangiorgi, R.; Pezzarossa, F. (a cura di), *Migranti. Parole, poetiche, saggi sugli scrittori in cammino*. Mantova: Eks&tra, 45-9.
- Del Negro, G. (2004). *The Passeggiata and Popular Culture in an Italian Town*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Deloughrey, E.; Handley, G.B. (2011). *Postcolonial Ecologies. Literatures of the Environment*. Oxford: Oxford University Press.

- Deplano, V.; Pes, A. (a cura di) (2014). *Quel che resta dell'impero. La cultura coloniale degli italiani*. Milano: Mimesis.
- Derobertis, R. (2014). «Da dove facciamo il postcoloniale? Appunti per una genealogia della ricezione degli studi postcoloniali nell'italianistica italiana». *Postcolonialita*. <https://tinyurl.com/yckpeb9e>.
- De Rogatis, T. (2020). «Jhumpa Lahiri. Dove mi trovo». *Costellazioni*, 13, 193-7.
- Derrida, J. (2010). *Il fattore della verità*. Trad. di F. Zambon. Milano: Adelphi.
- Dhingra, L. (2009). «Not Too Spicy: Exotic Mistress of Cultural Translation in the Fiction of Chitra Divakaruni and Jhumpa Lahiri». Iyer, N.; Zare, B. (eds), *Other Tongues: Rethinking the Language Debates in India*. Amsterdam: Rodopi, 23-53.
- Dickie, J. (1996). «Imagined Italies». Forgacs, D.; Lumley, R. (eds), *Italian Cultural Studies: An Introduction*. New York: Oxford University Press, 19-33.
- Dickie, J. (1999). *Darkest Italy: The Nation and Stereotypes of the Mezzogiorno, 1860-1900*. New York: S. Martin's Press.
- Dickie, J. (2006). *Cosa Nostra, storia della mafia siciliana*. Roma-Bari: Laterza.
- Di Donato, P. (1939). *Christ in Concrete*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- Dionisotti, C. (1967). *Geografia e storia della letteratura italiana*. Torino: Einaudi.
- Drowne, K. (2014). *Understanding Richard Russo*. Columbia: The University of South Carolina Press.
- Duncan, D. (2007). «The Sight and Sound of Albanian Migration in Contemporary Italian Cinema». *New Readings*, 8, 1-15. <http://doi.org/10.18573/newreadings.57>.
- Duncan, D. (2016). «Translanguaging: Claudio Giovannesi's Postcolonial Practices». *Transnational Cinemas*, 7(2), 196-209.
- Duncan, D. (2019). «Transnationalizing Modern Languages: The Project Exhibition». *Italian Studies*, 74, 381-6.
- Dwyer, O.; Jones, J.P. (2000). «White Sociospatial. Epistemology». *Social and Cultural Geography*, 1, 209-22.
- Elias, N.; Scotson, J.L. (1965). *The Establish and the Outsiders*. London: Sage.
- Elliott, B.; Gerber, D.; Sinke, S. (2006). «Introduction». Elliott, B.; Gerber, D.; Sinke, S. (eds), *Letters across Borders. The Epistolary Practices of International Migrants*. New York: Palgrave Macmillan, 1-25.
- Engberg-Pederson, A. (2017). *Literature and Cartography. Theories, Histories, Genres*. Cambridge (MA): The MIT Press.
- Erbani, F. (2013). *Roma: Il tramonto della città pubblica*. Roma-Bari: Laterza.
- Ezra, E.; Rowden, T. (eds) (2006). *Transnational Cinema: The Film Reader*. New York: Routledge.
- Farshid, S.; Taleie, S. (2013). «The Fertile 'Third Space' in Jhumpa Lahiri's Stories». *International Journal of Comparative Literature & Translation Studies*, 1(3), 1-5.
- Ferenczi, S. [1912] (1974). «Le symbolisme du pont». *Oeuvres Complètes*. Vol. 3, 1919-1926. Paris: Payot, 113-16.
- Ferlinghetti, L. (1997). «#89». *A Far Rockaway of the Heart*. New York: New Directions, 107.
- Ferraro, T. (2005). *Feeling Italian. The Art of Ethnicity in America*. New York: New York University Press.
- Fiore, T. (2017). *Pre-Occupied Spaces: Remapping Italy's Transnational Migrations and Colonial Legacies*. New York: Fordham University Press.

- Fioretti, C. (2018). «Regeneration and Social Inclusion between Policy and Practices: The Case of Pigneto». Caldwell, L.; Camilletti, F. (eds), *Rome: Modernity, Postmodernity and Beyond*. Cambridge: Legenda, 99-118.
- Fisher, A. (2011). *Radical Frontiers in the Spaghetti Western: Politics, Violence and Popular Italian Cinema*. London: IB Tauris.
- Fogu, C. (2020). *The Fishing Net and the Spider Web*. New York: Palgrave Macmillan.
- Foot, J.; Lumley, R. (eds) (2004). *Italian Cityscapes. Culture and Urban Change in Italy from the 1950s to the Present*. Exeter: Exeter University Press.
- Foot, J. (2011). *Italy's Divided Memory*. Basingstoke: Palgrave.
- Forgacs, D. (2015). *Margini d'Italia: L'esclusione sociale dall'Unità a oggi* [e-book]. Trad. di L. Schettini. Roma-Bari: Laterza.
- Fortunato, M.; Methnani, S. (1990). *Immigrato*. Roma: Theoria.
- Foucault, M. [1986] (2006). «Of Other Spaces». Transl. by M. Dehaene; L. De Cauter. Dehaene, M.; De Cauter, L. (eds), *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*. New York: Routledge, 13-29.
- Foucault, M. [1986] (2009). *Le corps utopique; suivi de Les hétérotopies*. Paris: Éditions Lignes.
- Franzina, E. (1987). «L'epistolografia popolare e i suoi usi». *Materiali di lavoro*, 1-2, 21-76.
- Franzina, E.; Parisella, A. (1986). *La Merica in Piscinara. Emigrazione, bonifiche e colonizzazione veneta nell'agro Romano e pontino tra fascismo e post-fascismo*. Abano Terme: Francisi.
- Frasca, G. (2001). *Road Movie. Immaginario, genesi, struttura e forma del cinema americano on the Road*. Torino: UTET.
- Frayling, C. (1998). *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. London: I.B. Tauris.
- Frayling, C. (2013). «Cine popular, política y el género western: el caso de la Revolución mexicana». Hausberger, B.; Moro, R. (eds), *La Revolución mexicana en el cine. Un acercamiento a partir de la mirada italo-europea*. México, DF: El Colegio de México, 86-122.
- Frigeni, V. (2020). «L'italiano perturbante di Jhumpa Lahiri». *Italian Studies*, 75(1), 99-110.
- Frisina, A. (2007). *Giovani musulmani d'Italia*. Roma: Carocci.
- Fuller, M. (2007). *Moderns Abroad: Architecture, Cities and Italian Imperialism*. New York: Routledge.
- Gabaccia, D. (2000). *Italy's Many Diasporas*. Seattle: University of Washington Press.
- Gabaccia, D. (2003). *Emigranti. Le diaspore degli italiani dal Medioevo a oggi*. Torino: Einaudi.
- Gallo, M. (2012). *Senza attraversare le frontiere. Le migrazioni interne dall'Unità a oggi*. Roma-Bari: Laterza.
- García Márquez, G. [1954] (1992). «Indiscreción de una esposa». *Entre cachacos. Obra periodística*. Vol. 2, 1954-1955. Barcelona: Mondadori, 266-7.
- Genocchio, B. (1995). «Discourse, Discontinuity, Difference: The Question of 'Other' Spaces». Watson, S.; Gibson, K., *Postmodern Cities and Spaces*. Oxford: Blackwell, 35-46.
- Gerber, D. (2006). «Epistolary Masquerades: Acts of Deceiving and Withholding in Immigrant Letters». Elliott, B.; Gerber, D.; Sinke, S. (eds), *Letters across Borders. The Epistolary Practices of International Migrants*. New York: Palgrave Macmillan, 141-57.

- Ghirri, L.; Leone, G.; Velati, E. (a cura di) (1984). *Viaggio in Italia*. Alessandria: Il quadrante.
- Giardina, A. (a cura di) (2017). *Storia mondiale dell'Italia*. Roma-Bari: Laterza.
- Giartosio, T. (2012). *L'O di Roma*. Roma-Bari: Laterza.
- Gibelli, A.; Caffarena, F. (2001). «Le lettere degli emigranti». Bevilacqua, P.; De Clementi, A.; Franzina, E. (a cura di), *Storia dell'emigrazione italiana*. Roma: Donzelli, 563-74.
- Gieryn, T.F. (2000). «A Space for Place in Sociology». *Annual Review of Sociology*, 26, 463-96.
- Gieseeking, J.J.; Mangold, W. (2014). *The People, Place and Space Reader*. New York: Routledge.
- Giglioli, I.; Hawthorne, C.; Tiberio, A. (eds) (2017). «Rethinking 'Europe' Through an Ethnography of Its Borderlands, Peripheries, and Margins». *Etnografia e ricerca qualitativa*, 3, monogr. issue.
- Gilardoni, G. (2008). *Somiglianze e differenze. L'integrazione delle nuove generazioni nella società multietnica*. Milano: FrancoAngeli.
- Gioseffi, D. (1972). «To the Brooklyn Bridge». Gioseffi, D. (ed.), *Brooklyn Bridge Poetry Walk*. New York: Print Center, 5-6.
- Giovannini, F. (1980). *Comunisti e diversi: il PCI e la questione omosessuale*. Bari: Dedalo.
- Giuliani, C. (2021). *Home, Memory and Belonging in Italian Postcolonial Literature*. Basingstoke: Palgrave.
- Giuliani, G. (a cura di) (2015). *Il colore della nazione*. Milano: Mondadori.
- Giuliani, G. (2018). *Race, Nation and Gender in Modern Italy. Intersectional Representations in Visual Culture*. New York: Routledge.
- Giuliani, G.; Lombardi-Diop, C. (2014). *Bianco e nero. Storia dell'identità razziale degli italiani*. Firenze: Mondadori; Le Monnier.
- Gleber, A. (1998). *The Art of Taking a Walk: Flanerie, Literature, and Film in Weimar Culture*. Princeton: Princeton University Press.
- Glissant, É. (1997). *Poetics of Relation*. Trad. di B. Wing. Ann Arbor: University of Michigan Press. Transl. of: *Poétique de la Relation*. Paris: Gallimard, 1990.
- Goldstein, E.; Saunders, R.J. (eds) (1984). *Stella, Joseph: The Brooklyn Bridge*. Champaign (IL): Garrand.
- Gordon, R. (2015). «Inside-Out. History, Beauty and the Cultural Currents of Italianness Within and Across Borders». *Studi Culturali*, 3, 325-38.
- Gott, M.; Schilt, T. (2013). *Open Roads, Closed Borders*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gramling, D. (2016). *The Invention of Monolingualism*. London: Bloomsbury.
- Gramsci, A. (1966). *La questione meridionale*. A cura di F. De Felice e V. Parlatto. Roma: Editori Riuniti.
- Gravano, V. (2016). *Expo Show. Milano 2015. Una scommessa interculturale persa*. Milano: Mimesis.
- Gravano, V. (2019). «Work, Concepts, Processes, Situations, Information». *Italian Studies*, 74, 392-6.
- Gravano, V.; Grechi, G. (2021). «An Exhibition about Italian Identities: Beyond Borders». Burdett, C.; Polezzi, L.; Spadaro, B. (eds), *Transcultural Italies: Mobility, Memory and Translation*. Liverpool: Liverpool University Press, 207-26.
- Grechi, G. (2019). «Exhibiting Transnational Identities and Belongings: Italian Culture Beyond Borders». *Italian Studies*, 74, 386-91.
- Greene, S. (2012a). «Envisioning Postcolonial Italy: Haile Gerima's *Adwa*: An African Victory and Isaac Julien's *Western Union: Small Boats*». Lombardi-Di-

- op, C.; Romeo, C. (eds), *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity*. New York: Palgrave, 253-62.
- Greene, S. (2012b). *Equivocal Subjects. Between Italy and Africa. Constructions of Racial and National Identity in Italian Cinema*. New York: Bloomsbury.
- Gregory, D. (1994). *Geographical Imaginations*. Oxford: Blackwell.
- Grillo, R.; Pratt, J. (eds) (2002). *The Politics of Recognizing Difference: Multiculturalism Italian-Style*. Farnham: Ashgate.
- Hadley, T. (2016). Recensione di *In Other Words*, di Lahiri J. *The Guardian*, 30 January. <https://www.theguardian.com/books/2016/jan/30/in-other-words-jhumpa-lahiri-review-learning-italian>.
- Hall, S. (1987). «Minimal Selves». Appignanesi, L. (ed.), *Identity: The Real Me*. London: ICA, 44-6.
- Hall, S. (1995). «Negotiating Caribbean Identities». *New Left Review*, 209, 3-14.
- Handlin, O. (1951). *The Uprooted: The Epic Story of the Great Migration that Made the American People*. Boston: Little, Brown and Company.
- Harley, J.B. (1992). «Deconstructing the Map». Barnes, T.; Duncan, J. (eds), *Writing Worlds: Discourse, Text and Metaphor in the Representation of Landscape*. New York: Routledge, 231-47.
- Harrison, T. (2021). *Of Bridges: A Poetic and Philosophical Account*. Chicago: University of Chicago Press.
- Haw, R. (2005). *The Brooklyn Bridge: A Cultural History*. New Brunswick (NJ): Rutgers University Press.
- Hawthorne, C. (2019). «Making Italy: Afro-Italian Entrepreneurs and the Racial Boundaries of Citizenship». *Social & Cultural Geography*, 1-21.
- Hess, J.; Zimmermann, P.R. (2006). «Transnational Documentaries: A Manifesto». Ezra, E.; Rowden, T. (eds), *Transnational Cinema, The Film Reader*. London; New York: Routledge, 97-108.
- Hetzel, A. (2007). «Bridges across Culture and Imagination». Badescu, S. (ed.), *From One Shore to Another: Reflections on the Symbolism of the Bridge*. Cambridge: Cambridge Scholars, 192-204.
- Hom, S.M. (2010). «Italy Without Borders: Simulacra, Tourism, Suburbia, and the New Grand Tour». *Italian Studies*, 65(3), 376-97.
- Hom, S.M. (2015). *The Beautiful Country: Tourism and the Impossible State of Destination Italy*. Toronto: Toronto University Press.
- Hom, S.M. (2019). *Empire's Mobius Strip: Historical Echoes in Italy's Crisis of Migration and Detention*. Ithaca (NY): Cornell University Press.
- Hooks, B. (1990). *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*. Boston: South End Press.
- Hopkins, J. (1994). «Mapping Cinematic Places: Icons, Ideology, and the Power of (Mis)representation». Aitken, S.C.; Zonn, L.E. (eds), *Place, Power, Situation and Spectacle: A Geography of Film*. Lanham (MD): Rowman and Littlefield, 47-65.
- Horn, V. (2013). «Reinterpretazione degli spazi urbani nella letteratura italiana della migrazione». Bullaro, G.R.; Benelli, E. (eds), *Shifting and Shaping a National Identity: Transnational Writers and Pluriculturalism in Italy Today*. Leicester: Troubadour, 169-86.
- Huggan, G.; Tiffin, H. (2006). *Postcolonial Ecocriticism: Literature, Animals, Environment*. London; New York: Routledge.
- Huyssen, A. (2003). *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press.
- Insolera, I. (1971). *Roma Moderna*. Torino: Einaudi.

- Iovino, S. (2010). «Ecocriticism and a Non-Anthropocentric Humanism: Reflections on Local Natures and Global Responsibilities». Volkmann, L.; Grimm, N.; Detmers, I.; Thomson, K. (eds), *Local Natures, Global Responsibilities. Ecocritical Perspectives on the New English Literatures*. Leiden; Boston: Brill, 29-53.
- Iovino, S. (2016). *Ecocriticism and Italy. Ecology, Resistance, and Liberation*. London; New York: Bloomsbury.
- Iovino, S.; Cesaretti, E.; Past, E. (eds) (2018). *Italy and Environmental Humanities. Landscapes, Natures, Ecologies*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Isin, E.F.; Wood, P.B. (eds) (1999). *Citizenship and Identity*. London: Sage.
- Istat (2016). «Migrazioni internazionali e interne della popolazione residente – Anno 2016». ISTAT. <https://www4.istat.it/it/archivio/206675>.
- Jacks, B. (2004). «Reimagining Walking: Four Practices». *Journal of Architectural Education*, 57(3), 5-9.
- Jacobs, J. (1992). *The Death and Life of Great American Cities*. New York: Vintage.
- Johnson, N.C.; Schein, R.H.; Winders, J. (eds) (2016). *The Wiley-Blackwell Companion to Cultural Geography*. Hoboken (NJ): Wiley.
- Kaplan, A. (1994). «On Language Memoir». Bammer, A. (ed.), *Displacements: Cultural Identities in Question*. Bloomington: Indiana University Press, 59-70.
- Kellman, S. (2017). «Jhumpa Lahiri Goes Italian». *New England Review*, 38(2). <https://www.nereview.com/vol-38-no-2-2017/jhumpa-lahiri-goes-italian/>.
- Kennedy, J.F. (1964). *A Nation of Immigrants*. New York: HarperCollins. Trad. it.: *La nuova frontiera*. Roma: Donzelli, 2009.
- Khatibi, A. (1992). *Amour bilingue*. Casablanca: EDDIF.
- King, R. (2001a). «Generalizations from the History of Return Migration». Bimal Ghosh, B. (ed.), *Return Migration: Journey of Hope or Despair?* Geneva: International Organization for Migration, 7-55.
- King, R. (ed.) (2001b). *The Mediterranean Passage: Migration and New Cultural Encounters in Southern Europe*. Liverpool: Liverpool University Press.
- King, R.; Andall, J. (1999). «The Geography and Economic Sociology of Recent Immigration to Italy». *Modern Italy*, 4(2), 135-58.
- Kirk, T. (2005). *The Architecture of Modern Italy*. Vol. 2, *Visions of Utopia, 1900-Present*. Princeton: Princeton Architectural Press.
- Knowles, A.K. et al. (2014). *Geographies of the Holocaust*. Bloomington: Indiana University Press.
- Koutonin, M.R. (2015). «Why Are White People Expats When the Rest of Us Are Immigrants?». *The Guardian*, 13 March. <http://www.theguardian.com/global-development-professionals-network/2015/mar/13/white-people-expats-immigrants-migration>.
- Krist, P. (2016). «Three Popes and the Fountain in Memory: Shaping the Trevi for Performances of Power». *Italian Studies*, 71(4), 421-46.
- Kubal, T. (2008). *Cultural Movements and Collective Memory: Christopher Columbus and the Rewriting of the National Origin Myth*. Basingstoke: Palgrave.
- Labanca, N. (2002). *Oltremare: Storia dell'espansione coloniale italiana*. Bologna: il Mulino.
- Laderman, D. (2002). *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. Austin: University of Texas Press.
- Lahiri, J. (1999). *L'interprete dei malanni*. Trad. di C. Tarolo. Parma: Guanda.
- Lahiri, J. (2002). «Intimate Alienation: Immigrant fiction and Translation». Nair, R.B. (ed.), *Translation, Text and Theory: The Paradigm of Indian*. London: Sage, 113-20.

- Lahiri, J. (2003). *L'omonimo*. Trad. di C. Tarolo. Parma: Guanda.
- Lahiri, J. (2008). *Una nuova terra*. Trad. di F. Oddera. Parma: Guanda.
- Lahiri, J. (2012). «Canons and Controversies». Dhingra, L.; Cheung, F. (eds), *Naming Jhumpa Lahiri: Canons and Controversies*. Lanham (MD): Lexington, 1-26.
- Lahiri, J. (2013). *The Lowland*. London: Bloomsbury.
- Lahiri, J. (2015) *In altre parole*. Parma: Guanda.
- Lahiri, J. (2016). *In Other Words*. Transl. by A. Goldstein. New York: Knopf.
- Lahiri, J. (2018). *Dove mi trovo*. Parma: Guanda.
- Lahiri, J. (2021). *Whereabouts*. New York: Knopf.
- Lakhous, A. (2006). *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*. Roma: e/o.
- Lakhous, A. (2009). «Piazza Vittorio: A Cure for Homesickness». *Review: Literature and Arts of the Americas*, 42(1), 134-7.
- Lamri, T. (2006). *I sessanta nomi dell'amore*. Santarcangelo di Romagna: Fara.
- Landry, D. (2001). *The Invention of the Countryside: Hunting, Walking and Ecology in English Literature, 1671-1831*. Basingstoke: Palgrave.
- Lawless, R.; Findlay, A. (1982). *Return Migration to the Maghreb: People and Policies*. London: Arab Research Centre.
- Lee, E. (2006). «A Nation of Immigrants and a Gatekeeping Nation: American Immigration Law and Policy». Ueda, R. (ed.), *A Companion to American Immigration*. Malden (MA): Blackwell, 5-35.
- Lefebvre, H. (1974). *La produzione dello spazio*. Milano: Moizzi.
- Levi, C. (2011). *Roma fuggitiva*. A cura di G. De Donato. Roma: Donzelli.
- Li Wei (2011). «Moment Analysis and Translanguaging Space: Discursive Construction of Identities by Multilingual Chinese Youth in Britain». *Journal of Pragmatics*, 43, 1222-35.
- Lizzani, C. (2007). *Il mio lungo viaggio nel secolo breve*. Torino: Einaudi.
- Lodoli, M. (2005). *Isole. Guida vagabonda di Roma*. Torino: Einaudi.
- Lombardi-Diop, C.; Romeo, C. (eds) (2012). *Postcolonial Italy: The Colonial Past in Contemporary Culture*. Basingstoke: Palgrave.
- Lombardi-Diop, C.; Romeo, C. (a cura di) (2014). *L'Italia Postcoloniale*. Firenze: Mondadori; Le Monnier.
- Loshitzky, Y. (2010). *Screening Strangers: Migration and Diaspora in Contemporary European Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Luijnenburg, L. (in corso di stampa). «The Three Layers of Elia Mouatamid's Cinema». *The Italianist*.
- Lumley, R.; Morris, J. (a cura di) [1997] (1999). *Oltre il meridionalismo. Nuove prospettive sul Mezzogiorno d'Italia*. Roma: Carocci.
- Luther Blissett (1999). *Q*. Torino: Einaudi.
- Luther Blissett (2000a). «Della guerra psichica nella metropoli traiettoriale. (ovvero alcuni elementi di psicogeografia estrema per fottere il pizzardone astratto e trarne il massimo del piacere)». *lutherblissett.net*. http://www.lutherblissett.net/archive/117_it.html.
- Luther Blissett (2000b). «Nomadismi superficiali alla conquistadella terra! La Psicogeografia dei Condividui Neoisti attraverso la Guerra Psichica». *lutherblissett.net*. http://www.lutherblissett.net/archive/274_it.html.
- Luzzatto, S.; Pedullà, G. (a cura di) (2010-12). *Atlante della letteratura italiana*. 3 voll. Torino: Einaudi.
- Luzzi, J. (2008). *Romantic Europe and the Ghost of Italy*. New Haven (CT): Yale University Press.

- Mack Smith, D. (1976). *Mussolini's Roman Empire*. New York: Longman.
- Mackey, W. (1989). «Determining the Status and Function of Languages in Multinational Societies». Ammon, U. (ed.), *Status and Function of Languages and Language Varieties*. Berlin: De Gruyter, 3-20.
- Maloney, J. (2016). «Ann Goldstein: A Star Italian Translator». *The Wall Street Journal*, 20 January. <https://www.wsj.com/articles/ann-goldstein-a-star-italian-translator-1453310727>.
- Marquez, G.G. (1992). «Indiscreción de una esposa». *Entre cachacos. Obra periodística 2. 1954-1955*. Barcelona: Mondadori, 266-7.
- Marzec, R. (2007). *An Ecological and Postcolonial Study of Literature. From Daniel Defoe to Salman Rushdie*. New York: Palgrave Macmillan.
- Masneri, M. (2014). *Addio, Monti*. Roma: Minimumfax.
- Massari, M. (2006). *Islamofobia: la paura e l'islam*. Roma-Bari: Laterza.
- Massey, D. (1994). *Space, Place and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Massey, D. (2005). *For Space*. London: Sage.
- Mazierska, E.; Rascaroli, L. (2006). *Crossing New Europe: Postmodern Travel and the European Road Movie*. London: Wallflower.
- Mazzara, F. (2013). «Performing Post-Migration Cinema in Italy: Corazones de Mujer by K Kosoof». *Modern Italy*, 18(1), 41-53.
- Mazzara, F. (2018a). «Redefining Italian Spaces: Piazza Vittorio and Migratory Aesthetics». Caldwell, L.; Camilletti, F. (eds), *Rome: Modernity, Postmodernity and Beyond*. Cambridge: Legenda, 119-32.
- Mazzara, F. (2018b). *Reframing Migration: Lampedusa, Border Spectacle and the Aesthetics of Subversion*. Oxford: Peter Lang.
- McClintock, A. (1992). «The Angel of Progress: Pitfalls of the Term 'Post-Colonialism'». *Social Text*, 31-32, 84-98.
- McClintock, A. [1995] (2013). *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*. New York: Routledge.
- Mehta, V.; Palazzo, D. (eds) (2020). *Companion to Public Space*. New York: Routledge.
- Melliti, M. (1991). *Pantanella. Canto lungo la strada*. Trad. di M. Ruocco. Roma: Edizioni Lavoro.
- Merrill, H. (2018). *Black Spaces: African Diaspora in Italy*. New York: Routledge.
- Merriman, P. (2007). *Driving Spaces: A Cultural-Historical Geography of England's M1 Motorway*. Oxford: Blackwell.
- Mignolo, W. (2018). «The Decolonial Option». Mignolo, W.; Walsh, C.E. (eds), *On Decoloniality. Concepts, Analytics, Praxis*. Durham (NC): Duke University Press, 105-244.
- Mignolo, W.; Walsh, C.E. (2018). «Introduction». Mignolo, W.; Walsh, C.E. (eds), *On Decoloniality. Concepts, Analytics, Praxis*. Durham (NC): Duke University Press, 1-14.
- Miller, A. [1955] (1977). *A View From the Bridge*. New York: Penguin.
- Miller, A. (2018). *Uno sguardo dal ponte*. Trad. di G. Guerrieri. Torino: Einaudi.
- Milkova, S. (2021). *Elena Ferrante as World Literature*. New York: Bloomsbury.
- Minelli, F. (2015). *Atlante dei Classici Padani*. Brescia: Krisis Publishing.
- Minuz, A. (2015). «L'invenzione del luogo. Pasolini e il Pigneto». *Arabeschi*, 6. <http://www.arabeschi.it/3-corpi-e-luoghi-35-linvenzione-del-luogo-/#3-corpi-e-luoghi-35-linvenzione-del-luogo>.
- Mirzoeff, N. (2011). *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*. Durham (NC): Duke University Press.
- Mirzoeff, N. (2014). «Visualizing the Anthropocene». *Public Culture*, 26(2), 213-32.

- Mirzoeff, N. (2017). «The Appearance of Black Lives Matter». namepublications.org. <https://namepublications.org/item/2017/the-appearance-of-black-lives-matter/>.
- Mirzoeff, N. (2020). «Why It's Right That the Theodore Roosevelt Statue Comes Down». *Bunk History*, 30 June. <https://www.bunkhistory.org/resources/6359>.
- Moe, N. (2002). *The View from Vesuvius: Italian Culture and the Southern Question*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press.
- Mondschein, A. (2017). «Passeggiata nuova: Social Travel in the Era of the Smartphone». Hall, M.C.; Ram, Y.; Shoval, N. (eds), *The Routledge International Handbook of Walking*. New York: Routledge, 137-46.
- Montanari, M. (2011). *Cucina e identità italiana: L'identità italiana in cucina*. Roma-Bari: Laterza.
- Montalto Monella, L.; Santocchia, L. (2020). «Wu Ming 2, Decapitare statue? A volte è sacrosanto, ma l'inventiva è l'arma migliore». *EuroNews*, 15 giugno. <https://it.euronews.com/2020/06/12/wu-ming-2-non-dobbiamo-per-forza-decapitare-statue-l-inventiva-e-l-arma-migliore>.
- Mordenti, R.; Mordenti, V.; Sansonetti, L.; Santoro, G. (2013). *Guida alla Roma ribelle*. Roma: Voland.
- Moro, R. (2013). «De la Sierra Maestra a la Sierra Madre: La aventura de la revolución y el 'largo 68' italiano». Hausberger, B.; Moro, R. (eds), *La Revolución mexicana en el cine. Un acercamiento a partir de la mirada italo-europea*. México, DF: El Colegio de México, 123-76.
- Morone, A.M. (a cura di) (2018). *La fine del colonialismo italiano. Politica, società e memoria*. Firenze: Le Monnier.
- Morreale, E. (2009). *L'invenzione della nostalgia: il vintage nel cinema italiano e dintorni*. Roma: Donzelli.
- Mudu, P. (2002). «Gli Esquilini: contributi al dibattito sulle trasformazioni nel rione Esquilino dagli anni Settanta al Duemila». Morelli, R.; Sonnino, E.; Travaglini, C.M. (a cura di), *I territori di Roma: storie, popolazioni, geografie*. Roma: Università degli Studi di Roma La Sapienza, 641-80.
- Mudu, P. (2006). «The New Romans: Ethnic Economic Activities in Rome». Kaplan, D.H.; Li, W. (eds), *Landscapes of the Ethnic Economy*. Lanham (MD): Rowman and Littlefield, 165-76.
- Mukherjee, P.U. (2010). *Postcolonial Environments: Nature, Culture and the Contemporary Indian Novel in English*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Muscio, G. (2018). *Napoli/New York/Hollywood: Film between Italy and the United States*. New York: Fordham University Press.
- Nadell, M. (2010). «Writing Brooklyn». Patell, C.R.K.; Waterman, B. (eds), *The Cambridge Companion to the Literature of New York*. Cambridge: Cambridge University Press, 109-20.
- Naficy, H. (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.
- Nathan, V. (2017). *Marvelous Bodies: Italy's New Migrant Cinema*. West Lafayette: Purdue University Press.
- Nergaard, S. (2021). *Translation and Transmigration*. London; New York: Routledge.
- Nicosia, A. (2009). «Introduzione». Nicosia, A.; Prencipe, L. (a cura di), *Museo nazionale Emigrazione Italiana*. Roma: Gangemi, 40-3.
- O'Connor, A. (2012). «Dante Alighieri from Absence to Stony Presence: Building Memories in Nineteenth-Century Florence». *Italian Studies*, 67(3), 307-35.

- O'Healy, Á. (2019). *Migrant Anxieties. Italian Cinema in a Transnational Frame*. Bloomington: Indiana University Press.
- O'Leary, A. (2019). *The Battle of Algiers*. Milan: Mimesis International.
- O'Rawe, C. (2008). «'I padri e i maestri': Genre, Auteurs, and Absences in Italian Film Studies». *Italian Studies*, 63(2), 173-94.
- O'Rawe, C. (2020). «Italian Neorealism and the 'Woman's Film': Selznick, De Sica and *Stazione Termini*». *Screen*, 61(4), 505-24.
- Ortoleva, P. (1991). «Una fonte difficile: la fotografia e la storia dell'emigrazione». *Altretalia*, 5. <https://www.altretalia.it/kdocs/78755/00057.pdf>.
- Painter, B.W. Jr. (2005). *Mussolini's Rome: Rebuilding the Eternal City*. Basingstoke: Palgrave.
- Palumbo, P. (ed.) (2003). *A Place in the Sun. Africa in Italian Colonial Culture from the Post-Unification to the Present*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press.
- Pannone, G. (2003). «Sono diverso ma sono uguale. (La natura ambigua del documentario)». Bertozzi, M. (a cura di), *L'idea documentaria: altri sguardi dal cinema italiano*. Torino: Lindau, 33-43.
- Parati, G. (2017). *Migrant Writers and Urban Space in Italy. Proximities and Affect in Literature and Film*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Paris, R. (2014). *Il fenicottero. Vita segreta di Ignazio Silone*. Roma: Elliot.
- Parise, G. [1984] (2004). «Roma». *Sillabari*. Milano: Adelphi, 327-32.
- Pasolini, P.P. (1975). *Scritti Corsari*. Milano: Garzanti.
- Patriarca, S. (2020). «Di statue e di razzismo. Il lavoro della storia». *il manifesto*. <https://ilmanifesto.it/di-stature-e-razzismo-il-lavoro-della-storia/>.
- Patti, E. (2016). «From Page to Screen/From Screen to Page: Collaborative Narratives in Twenty-First Century Italian Fiction - The Wu Ming Case». *Journal of Romance Studies*, 16(1), 39-61.
- Pellas, F. (2017). «'What Am I Trying to Leave Behind?' An Interview with Jhumpa Lahiri on Translation, Origin Stories, and Falling in Love with a Language». *Literary Hub*, 31 August. <https://lithub.com/what-am-i-trying-to-leave-behind-an-interview-with-jhumpa-lahiri/>.
- Pennacchi, A. (2008). *Fascio e martello. Viaggio per le città del duce*. Roma-Bari: Laterza.
- Pennacchi, A. (2010). *Canale Mussolini*. Milano: Mondadori.
- Pesarini, A.; Panico, C. (2021). «From Colston to Montanelli: Public Memory and Counter-Monuments in the Era of Black Lives Matter». *From the European South*, 9, 99-113.
- Petrovich Njgosh, T.; Scacchi, A. (2012). *Parlare di razza. La lingua del colore tra Italia e Stati Uniti*. Verona: Ombre Corte.
- Pezzarossa, F. (2010). «Una casa tutta per sé. Generazioni migranti e spazi abitativi». Quagliarelli, L. (a cura di), *Certi confini. Sulla letteratura italiana della migrazione*. Milano: Morellini, 59-117.
- Pickles, J. (2004). *A History of Spaces: Cartographic Reason, Mapping and the Geo-coded World*. New York: Routledge.
- Pietromarchi, B. (2000). *Molteplicità. Rappresentazioni, percorsi e visioni della città contemporanea nelle opere dei giovani artisti italiani*. Roma: Fondazione Olivetti.
- Pinder, D. (2005). «Arts of Urban Exploration». *Cultural Geographies*, 12, 383-411.
- Pineda Franco, A. (2013). «La nostalgia por el oeste. Reconsideraciones del cine 'italoeuropeo' al cine norteamericano sobre la Revolución mexicana».

- Hausberger, B.; Moro, R. (eds), *La Revolución mexicana en el cine. Un acercamiento a partir de la mirada italo-europea*. México, DF: El Colegio de México, 59-85.
- Pini, A. (2011). *Quando eravamo froci. Gli omosessuali nell'Italia di una volta*. Milano: Il Saggiatore.
- Pirandello, L. [1905] (1956). «L'altro figlio». *Novelle per un anno*. Milano: Mondadori.
- Pirandello, L. [1904] (1998). *Il fu Mattia Pascal*. Milano: Mondadori.
- Pireddu, N. (2021). «Review Essay—Jhumpa Lahiri: Between Longing and Belonging». *Comparative Literature Studies*, 58(4), 891-907. <https://scholarlypublishingcollective.org/psup/csls/article/58/4/891/240941/Review-Essay-Jhumpa-Lahiri-Between-Longing-and>.
- Poe, E.A. (2009). *La lettera rubata ed altri racconti*. Milano: BUR.
- Polezzi, L.; Angouri, J.; Wilson, R. (2019). «Language Has Become a Tool for Social Exclusion». *The Conversation*, 21 February. <https://theconversation.com/language-has-become-a-tool-for-social-exclusion-112028>.
- Ponzanesi, S. (2004a). «Imaginary Cities. Space and Identities in Migration Literature in Italy». Foot, J.; Lumley, R. (eds), *Italian Cityscapes. Culture and Urban Change in Italy from the 1950s to the Present*. Exeter: Exeter University Press, 156-65.
- Ponzanesi, S. (2004b). *Paradoxes of Postcolonial Cultures. Contemporary Women Writers of the Indian and Afro-Italian Diaspora*. Albany: SUNY University Press.
- Ponzanesi, S.; Waller, M. (eds) (2012). *Postcolonial Cinema Studies*. New York: Routledge.
- Portelli, A. (2020). «Le statue della vergogna. Celebrano il passato, ipotecando il presente». *il manifesto*. <https://ilmanifesto.it/le-statue-della-vergogna-celebrano-il-passato-ipotecando-il-presente/?fbclid=IwAR3LhEF704WCePy15swzBTSxJl-l6quZ3KmRFPbXpz75B-ejHUsGz-QK5c0w>.
- Postiglione, M. (2014). «L'evoluzione del Pigneto». Cellamare, C. (a cura di), *Roma città autoprodotta, ricerca urbana e linguaggi artistici*. Roma: Manifestolibri, 83-92.
- Proglione, G. (2011). *Memorie oltre confine. La letteratura postcoloniale italiana in prospettiva storica*. Verona: Ombre Corte.
- Proglione, G. (2020). *Islamofobia e razzismo. Media, discorsi pubblici e immaginario nella decostruzione dell'altro*. Torino: Edizioni SEB27.
- Proglione, G.; Odasso, L. (2018). *Border Lampedusa: Subjectivity, Visibility and Memory in Stories of Sea and Land*. Basingstoke: Palgrave.
- Pugliese, E. (2002). *L'Italia tra migrazioni internazionali e migrazioni interne*. Bologna: il Mulino.
- Pugliese, E. (2008). «Conoscere l'emigrazione per comprendere l'immigrazione». Lombardi, N.; Prencipe, L. (a cura di), *Museo Nazionale delle Migrazioni: L'Italia nel Mondo. Il Mondo in Italia*. Sansepolcro: Ministero Affari esteri, 209-21.
- Puwar, N. (2004). *Space Invaders: Race, Gender and Bodies Out of Place*. London: Bloomsbury Academic.
- Queirolo Palmas, L. (2006). *Prove di seconde generazioni. Giovani di origine immigrata tra scuole e spazi urbani*. Milano: FrancoAngeli.

- Raimo, C. (2019). *Contro l'identità italiana*. Turin: Einaudi.
- Raimo, C.; Coin, F. (2016). «Condannare una tesi sui No Tav minaccia la libertà di ricerca». *Internazionale*. <http://www.internazionale.it/opinione/christian-raimo/2016/06/28/no-tav-processo-ricerca-chirolì>.
- Ravault, R.J. (1985). «Resisting Media Imperialism by Coerseduction». *InterMedia*, 13(3), 32-7.
- Redattore Sociale (2018). «Talien, da Brescia al Marocco». *Popolis*, 8 giugno. <https://www.popolis.it/talien-da-brescia-al-marocco/>.
- Relph, E. (1976). *Place and Placelessness*. London: Pion.
- Restivo, A. (1997). «The Nation, the Body, the Autostrada». Cohan, S.; Hark, I.R. (eds), *The Road Movie Book*. New York: Routledge, 233-48.
- Restivo, A. (2002). *The Cinema of Economic Miracles: Visibility and Modernization in the Italian Art Film*. Durham (NC): Duke University Press.
- Ricciardelli, L. (2011). «Disseminating Doubts: Gianfranco Pannone and the Cinema of the Real». *Documentary*, 20 June. <http://www.documentary.org/magazine/disseminating-doubts-gianfranco-pannone-and-cinema-real>.
- Riccardi, F. (2015). «Storia e mito della fu Stazione Termini, oggi Vodafone». *Linkiesta*. <https://www.linkiesta.it/2013/09/storia-e-mito-della-fu-stazione-termini-oggi-vodafone/>.
- Robé, C. (2014). «When Cultures Collide: Third Cinema Meets the Spaghetti Western». *Journal of Popular Film and Television*, 42(3), 163-74.
- Robertson, R. (1995). «Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity». Featherstone, M.; Lash, S.; Robertson, R. (eds), *Global Modernities*. London: Sage, 25-44.
- Roda, V. (2003). «Stazione». Anselmi, G.M.; Ruozi, G. (a cura di), *Luoghi della letteratura italiana*. Milano: Bruno Mondadori, 352-61.
- Rogolino, L. (2012). *Il mito del viaggio nel cinema americano contemporaneo*. Alessandria: Fallsopiano.
- Romani, G. (2013). *Postal Culture: Reading and Writing Letter in Post-Unification Italy*. Toronto: University of Toronto Press.
- Romeo, C. (2005). *Narrative tra due sponde: Memoir di italiane d'America*. Roma: Carrocci.
- Romeo, C. (2022) «Postfazione». Makaping, G., *Traiettorie di sguardi. E se gli altri foste voi?*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 163-74.
- Rossi, P.O. (2000). *Roma. Guida all'architettura moderna 1909-2000*. Roma-Bari: Laterza.
- Ruberto, L.; Sciorra, J. (2020). «'Columbus Might Be Dwarfed to Obscurity': Italian Americans' Engagement with Columbus Monuments in a Time of Decolonization». Marschall, S. (ed.), *Public Memory in the Context of Transnational Migration and Displacement: Migrants and Monuments*. Basingstoke: Palgrave, 61-93. https://doi.org/10.1007/978-3-030-41329-3_3.
- Rueckert, W. (1978). «Literature and Ecology. An Experiment in Ecocriticism». *Iowa Review*, 9(1), 71-86.
- Russo, R. (2007). *Bridge of Sighs*. New York: Knopf.
- Said, E.W. (2001). *Reflections on Exile: And Other Literary and Cultural Essays*. Londra: Granta Books.
- Salabè, C. (2012). *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*. Roma: Donzelli.
- Santoro, G. (2012). *Su due piedi: Camminando per un mese attraverso la Calabria*. Soveria Mannelli: Rubbettino.

- Santoro, G. (2013). *Un Grillo qualunque: Il Movimento 5 Stelle e il populismo digitale nella crisi dei partiti italiani*. Roma: Castelvecchi.
- Santoro, G. (2014). *Cervelli sconnessi: La resistibile ascesa del net-liberismo e il dilagare della stupidità digitale*. Roma: Castelvecchi.
- Santoro, G. (2015). *Al palo della morte: Storia di un omicidio in una periferia meticcica*. Roma: Alegre.
- Santoro, G. (2016). «Camminando sul sentiero luminoso. Conversazione con Wu Ming 2». [http://www.thetowner.com/it/conversazione-wu-ming-2/\(2022-03-15\)](http://www.thetowner.com/it/conversazione-wu-ming-2/(2022-03-15))
- Santoro, E.; Mammoliti, A.M.; Manca, A.; Patrizi, C.; Bandiera, G. (1982). *Peccato capitale: la droga a Roma*. Bari: Dedalo.
- Sargeant, J.; Watson, S. (1999). «Looking for Maps: Notes on the Road Movie as Genre». Sargeant, J.; Watson, S. (eds), *Lost Highways. An Illustrated History of Road Movies*. London: S.I. Creation Books, 6-20.
- Scandurra, G. (2007). *Il Pigneto: un'etnografia fuori le mura di Roma. Le storie, le voci e le rappresentazioni dei suoi abitanti*. Padova: Cleup.
- Scego, I. (2008). *Oltre Babilonia*. Roma: Donzelli.
- Scego, I. (2010). *La mia casa è dove sono*. Milano: Rizzoli.
- Scego, I. (2019). *Beyond Babylon*. Transl. by A. Robertson. New York: Two Lines Press.
- Scego, I. (2020). «Cosa fare con le tracce scomode del nostro passato». *Internazionale*, 9 giugno. <https://www.internazionale.it/opinione/igiaba-scego/2020/06/09/tracce-passato-colonialismo-razzismo-fascismo>.
- Schneider, J. (ed.) (1998). *Italy's Southern Question: Orientalism in One Country*. Oxford: Berg.
- Schrader S.; Winkler, D. (eds) (2013). *The Cinemas of Italian Migration: European and Transatlantic Narratives*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Scotini, M. (2003). *Networking city: la città della gente: pratiche artistiche e trasformazione urbana*. Firenze: Regione Toscana.
- Secchiari, P.L.; Frazzi, E. (2014). «Il paesaggio agro-zootecnico della pianura padana». Ronchi, B.; Pulina, G.; Ramanzin, M. (a cura di), *Il paesaggio zootecnico italiano*. Milano: FrancoAngeli, 97-113.
- Seeger, M. (2015). *Landscapes in Between. Environmental Change in Modern Italian Literature and Film*. Toronto: Toronto University Press.
- Serloni, L. (2014). «Termini, la notte ha un altro volto. Degrado nelle vie senza più italiani». *La Repubblica*, 14 luglio. http://roma.repubblica.it/cronaca/2012/07/14/news/termini_la_notte_ha_un_altro_volto_degrado_nelle_vie_senza_pi_italiani-39024907/.
- Serra, I. (1997). *Immagini di un immaginario: L'emigrazione italiana negli Stati Uniti fra i due secoli (1890-1924)*. Verona: Cierre.
- Sestigiani, S. (2014). *Writing Colonisation: Violence, Landscape, and the Act of Naming in Modern Italian and Australian Literature*. Oxford: Peter Lang.
- Shohat, E.; Starn, R. (1994). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. New York: Routledge.
- Sibley, D. (1995). *Geographies of Exclusion: Society and Difference in the West*. New York: Routledge.
- Sinopoli, F. (a cura di) (2013). *Postcoloniale italiano: Tra letteratura e storia*. Latina: Novalogos.
- Smith, S.A. (2012). *Imperial Designs: Italians in China 1900-1947*. Madison (NJ): Fairleigh Dickinson University Press.

- Soja, E. (1989). *Postmodern Geographies: the Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London; New York: Verso.
- Soja, E. (1996). «Heterotopologies: A Remembrance of Other Spaces in the Citadel-LA». Watson, S.; Gibson, K. (eds), *Postmodern Cities and Spaces*. Oxford: Blackwell, 13-34.
- Soysal, Y.N. (1994). *Limits of Citizenship: Migrants and Postnational Membership in Europe*. Chicago: University of Chicago Press.
- Spagnoletti, G. (2008). *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*. Venezia: Marsilio.
- Spagnolo, L. (2015). «Alter lego: sull'italiano di Jhumpa Lahiri». *Treccani Magazine*, 10 giugno. http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/scritto_e_parlato/Lahiri.html.
- Spirn, A.W. (2000). *The Language of Landscape*. New Haven (CT): Yale University Press.
- Stalker (2022). «Stalker Through the Actual Territories». *osservatorio nomade*. <https://digilander.libero.it/stalkerlab/tarkowsky/manifesto/manifesting.htm>.
- Strugatsky, A.; Strugatsky, B. [1972] (2003). *Picnic sul bordo della strada*. Trad. di L. Capo. Milano: Marcos y Marcos.
- Sweet, R. (2012). *Cities and the Grand Tour: The British in Italy, C.1690-1820*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tailmoun, M.A.; Valeri, M.; Tesfaye, I. (2014). *Campioni d'Italia? Le seconde generazioni e lo sport*. Roma: Sinnos.
- Talese, G. (1964). *The Bridge. The Building of the Verrazano-Narrows Bridge*. New York: Harper and Co.
- Tally Jr, R.T. (ed.) (2011). *Geocritical Explorations: Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*. Basingstoke: Palgrave.
- Tarpino, A. (2016). *Il paesaggio fragile. L'Italia vista dai margini*. Torino: Einaudi.
- Teti, V. (2011). *La razza maledetta: origini del pregiudizio antimeridionale*. Roma: Manifestolibri.
- Thomassen, B.; Vereni, P. (2014). «Diversely Global Rome». Clough Marinaro, I.; Thomassen, B. (eds), *Global Rome: Changes Faces of the Eternal City*. Bloomington: Indiana University Press, 21-34.
- Thoreau, H.D. [1862] (1999). *Camminare* [e-book]. Trad. di M.A. Prina. Milano: SE.
- Thoreau, H.D. [1854] (2012). *Walden ovvero Vita nei boschi* [e-book]. Trad. di S. Proietti. Milano: Feltrinelli.
- Thoreau, H.D. [1849] (2018). *Disobbedienza civile*. Trad. di A. Mattacheo. Torino: Einaudi.
- Tirabassi, M.; Del Prà, A. (2014). *La Meglio Italia. Le Mobilità Italiane nel XXI Secolo*. Torino: Accademia University Press.
- Torriglia, A.M. (2002). *Broken Time, Fragmented Space. A Cultural Map of Post-war Italy*. Toronto: University of Toronto Press.
- Tosi, A. (2020). *Language and the Grand Tour: Linguistic Experiences of Traveling in Early-Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Trentin, F. (2016). «Rome, the Dystopian City: Entropic Aesthetics in Fellini's *To-by Dammit* and Roma and Pasolini's *Petrolio*». *Forum Italicum*, 50(1), 222-43.
- Tricarico, D. (2010). «Narrating Guido: Contested Meanings of an Italian American Youth Subculture». Gardaphé, F.; Connell, W.J. (eds), *Anti-italianism. Essays on a Prejudice*. Basingstoke: Palgrave, 163-200.
- Tuathail, G.O. (1996). *Critical Geopolitics. The Politics of Writing Global Space*. Minneapolis: Minnesota University Press.

- Turri, E. (1974). *Antropologia del paesaggio*. Milano: Edizioni di comunità.
- Turri, E. (1979). *Semiologia del paesaggio italiano*. Milano: Longanesi.
- Turri, E. (2002). *La conoscenza del territorio: metodologia per un'analisi storico-geografica*. Venezia: Marsilio.
- Urry, J. (2007). *Mobilities*. Malden (MA): Wiley.
- Valladares, L.A. (2017). «'They Are As We Once Were': Trope of Resemblance in Early Italian Cinema of Immigration (1990-2005)». *California Italian Studies*, 7(1). <https://escholarship.org/uc/item/1rz471h3>.
- Valtolina, G.G.; Marazzi, A. (a cura di) (2006). *Appartenenze multiple: L'esperienza dell'immigrazione nelle nuove generazioni*. Milano: FrancoAngeli.
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility*. New York: Routledge.
- Verdicchio, P. (1997). «The Preclusion of Postcolonial Discourse in Southern Italy». Allen, B.; Russo, M. (eds), *Revisioning Italy: National Culture and Global Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 191-212.
- Verdicchio, P. (a cura di) (2016). *Ecocritical Approaches to Italian Culture and Literature. The Denatured Wild*. Lanham (MD): Lexington Books.
- Vernant, J.P. (1999). «La traversée des frontières». *Ecrire les frontières: Le Pont de l'Europe. Grenzüberschreibung: Die Europabrücke*. Bruxelles: Council of Europe, 154-7.
- Watt, P. (1998). «Going Out of Town: Youth, 'Race', and Place in the South East of England». *Environment and Planning D: Society and Space*, 16(6), 687-703. <http://doi.org/10.1068/d160687>.
- Willman, K.E. (2019). *Unidentified Narrative Objects and the New Italian Epic*. Cambridge: Legenda.
- Wilson, R. (2020). «'Pens That Confound the Label of Citizenship': Self-translations and Literary Identities». *Modern Italy*, 25(2), 213-24.
- Wong, A. (2006). *Race and the Nation in Liberal Italy, 1861-1911. Meridionalism, Empire, and Diaspora*. Basingstoke: Palgrave.
- Wood, J. (2007). *100 Road Movies*. London: BFI.
- Wu Ming (2002). 54. Torino: Einaudi.
- Wu Ming (2007). *Manituana*. Torino: Einaudi.
- Wu Ming (2009). *Altai*. Torino: Einaudi.
- Wu Ming (2013). «#Occupy Landscape». *Internazionale*, 4 giugno. <https://www.internazionale.it/opinione/wu-ming/2013/06/04/occupy-landscape>.
- Wu Ming (2015). «Resistenze in Cirenaica, una giornata memorabile, grazie a tutte e tutti!». *Giap*. <https://www.wumingfoundation.com/giap/2015/09/resistenze-in-cirenaica-una-giornata-memorabile-grazie-a-tutte-e-tutti/>.
- Wu Ming (2016). «Tre progetti Fuorirota. Da conoscere e sostenere». *Giap*. <http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=25461>.
- Wu Ming (2017). «What Is the Wu Ming Foundation». *Giap*. <https://www.wumingfoundation.com/giap/what-is-the-wu-ming-foundation/>.
- Wu Ming 1 (2016). *Un viaggio che non promettiamo breve*. Milano: Rizzoli.
- Wu Ming 2 (2003). *Guerra agli umani*. Torino: Einaudi.
- Wu Ming 2 (2005). «Il 'metodo Walden'. Introduzione di Wu Ming 2». Thoreau, H.D., *Vita nel bosco*. Roma: Donzelli, vii-xii.
- Wu Ming 2 (2010). *Il sentiero degli dei*. Bologna: Ediciclo.
- Wu Ming 2 (2012). «Introduzione». Santoro, G., *Su due piedi. Camminando per un mese attraverso la Calabria*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 5-11.

- Wu Ming 2 (2014a). «Storie, paesaggi, attraversamenti. Lungo la via Francigena con Wu Ming 2». https://issuu.com/arciviterbo/docs/storie-paesaggi-attraversamenti_iss.
- Wu Ming 2 (a cura di) (2014b). «GODIimenti. Abbecedario di resistenza alle grandi opere dannose e inutili». <http://www.recommon.org/godiimenti/>.
- Wu Ming 2 (2015a). «Dammi tre parole». Potito, M.; Borghesi, R. (a cura di), *Genuino Clandestino. Viaggio tra le agricolture resistenti ai tempi delle Grandi Opere*. Firenze: Terra Nuova, 262-6.
- Wu Ming 2 (a cura di) (2015b). *La via del sentiero. Un'antologia per camminatori*. Roma: Edizioni dei cammini.
- Wu Ming 2 (2016). *Il sentiero luminoso*. Bologna: Ediciclo.
- Wu Ming 2 (2018a). «Landscape: Somalia as Seen in Italian Colonial Literature». Brioni, Bona Gulema 2018, 73-92.
- Wu Ming 2 (2018b). «'Viva Menilicchi!'. #Palermo a piedi contro il colonialismo, per coltivare la coesistenza». *Giap*. <https://www.wumingfoundation.com/giap/2018/06/viva-menilicchi-palermo-a-piedi-contro-il-colonialismo-per-coltivare-la-coesistenza/>.
- Wu Ming 2; Bukowski, W. (2017). «Il passante di Bologna: Settima Puntata, La Caduta». *Giap*. <http://www.wumingfoundation.com/giap/2017/03/il-passante-di-bologna-settima-puntata-la-caduta/>.
- Wu Ming 2; Cecchini, I. (2019). «Nuove geografie letterarie: il camminare come atto di resistenza ecologica. Irene Cecchini dialoga con Wu Ming 2». <https://www.literature.green/nuove-geografie-letterarie-il-camminare-come-atto-di-resistenza-ecologica>.
- Wu Ming 2; Mohamed, A. (2012). *Timira. Romanzo meticcio*. Torino: Einaudi.
- Wu Ming 2; Terraproject (2014). 4. Arezzo: Woodworm.
- Yasemin Yildiz (2012). *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*. New York: Fordham University Press.
- Zardo, F. (2004). *Come sopravvivere agli italiani. Anche voi potete farcela*. Roma: Castelvecchi.
- Zinn, D.L. (2010). «Italy's Second Generations and the Expression of Identity through Electronic Media». *Bulletin of Italian Politics*, 2(1), 91-113.

Filmografia

- 18 lus soli* (2011) di Fred Kuwornu.
- 8½* (1963) di Federico Fellini.
- A.C.A.B.* (2012) di Stefano Sollima.
- Adwa. An African Victory* (1999) di Haile Gerima.
- Alì ha gli occhi azzurri* (2012) di Claudio Giovannesi.
- Aulò. Roma Postcoloniale* (2012) di Simone Brioni; Graziano Chiscuzzu; Ermano Guida.
- Bianco e Nero* (2008) di Cristina Comencini.
- C'era una volta in America* (1984) di Sergio Leone.
- Civico 0* (2007) di Francesco Maselli.
- Code Unknown* (2000) di Michale Haneke.
- Corazones de Mujeres* (2008) di Davide Sordella; Pablo Benedetti.
- Do the Right Thing* (1989) di Spike Lee.
- Easy Rider* (1969) di Dennis Hopper.
- Exils* (2004) di Tony Gatlif.

- Finding the Mother Lorde: Italian Immigrants in California* (2014) di Gianfranco Norelli.
- Fuori/Outside* (1997) di Kym Ragusa.
- Gente di Roma* (2003) di Ettore Scola.
- Give Us This Day* (1949) di Edward Dmytryk.
- Good Morning Abissinia* (2005) di Chiara Ronchini; Lucia Sgueglia.
- Good Morning Aman* (2010) di Claudio Noce.
- Il cammino della speranza* (1950) di Pietro Germi.
- Il Ferroviere* (1956) di Pietro Germi.
- Il sorpasso* (1963) di Dino Risi.
- Il toro* (1994) di Carlo Mazzacurati.
- Immigrant Son: The Story of John D. Mezzogiorno* (2011) di Frank Cappiello.
- Import/Export* (2007) di Ulrich Seidl.
- In This World* (2002) di Michael Winterbottom.
- Io sto con la sposa* (1963) di Antonio Augugliaro; Gabriele del Grande; Khaled Soliman Al Nassiry.
- Italianamerican* (1974) di Martin Scorsese.
- Jungle Fever* (1991) di Spike Lee.
- Kelibia/Mazara* (1998) di Gianfranco Pannone; Tarek Ben Abdallah.
- Kufid* (2020) di Elia Moutamid.
- La giostra* (1989) di Gianfranco Pannone.
- L'altra donna* (1981) di Peter Del Monte.
- Lamerica* (1994) di Gianni Amelio.
- L'America a Roma* (1998) di Gianfranco Pannone.
- L'America me l'immaginavo: storie di emigrazione dall'isola siciliana di Marettimo* (1991) di Alina Marazzi.
- L'assedio* (1998) di Bernardo Bertolucci.
- Last Resort* (2000) di Pawel Pawlikowki.
- La stazione* (1952) di Valerio Zurlini.
- Latina/Littoria* (2001) di Gianfranco Pannone.
- L'orchestra di Piazza Vittorio* (2006) di Agostino Ferrente.
- Le Grand Voyage* (2004) di Ismaël Ferroukhi.
- Lettere dall'America* (1995) di Gianfranco Pannone.
- Marrakech Express* (1989) di Gabriele Salvatores.
- No, il caso è felicemente risolto* (1973) di Vittorio Salerno.
- Oltre i bordi* (di prossima uscita) di Simone Brioni; Matteo Sandrini.
- Pane Amaro* (2011) di Gianfranco Norelli.
- Permette? Rocco Papaleo* (1971) di Ettore Scola.
- Piazza Vittorio* (2018) di Abel Ferrara.
- Piccola America* (1991) di Gianfranco Pannone.
- Prizzi's Honor* (1985) di John Huston.
- Remember me* (1996) di Zaïda Ghorab-Volta.
- Requiescant* (1967) di Carlo Lizzani.
- Rocky* (1976) di John G. Avildsen.
- Roma* (1975) di Federico Fellini.
- Sacco e Vanzetti* (1971) di Giuliano Montaldo.
- Saturday Night Fever* (1977) di John Badham.
- Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio* (2010) di Isotta Toso.
- Sideways* (2004) di Alexander Payne.
- Signori in carrozza* (1951) di Luigi Zampa.
- Sole* (1929) di Alessandro Blasetti.

Stazione Termini (1953) di Vittorio de Sica.
Summer of Sam (1999) di Spike Lee.
Sweet Smell of Success (1957) di Alexander Mackendrick.
Talien (2018) di Elia Moutamid.
Taranta on the Road (2017) di Salvatore Allocca.
The Bridge (2013-14) di Meredith Stiehm; Elwood Reid.
Scipione l'Africano (1937) di Carmine Gallone.
Un eroe dei nostri tempi (1955) di Mario Monicelli.
Vesna va veloce (1996) di Carlo Mazzacurati.
Viaggio in Italia (1953), di Roberto Rossellini.
Vue du Pont (1962) di Sidney Lumet.
Winterset (1936) di Alfred Santell.
Zabrinskie Point (1970) di Michelangelo Antonioni.

Opere pittoriche

Joseph Stella. *American Landscape* (1929).
Joseph Stella. *Brooklyn Bridge* (1920).
Joseph Stella. *New York Interpreted (The voice of New York)* (1922).
Osvaldo Louis Guglielmi. *Mental Geography* (1938).

Sitografia

Postcolonial Italy. <https://postcolonialitaly.com/>.
Giovani Musulmani d'Italia. <http://www.giovanimusulmani.it/home/>.
Seconde Generazioni – il blog della Rete G2. <http://www.secondegenerazioni.it/>.
Stranieri in Italia. <http://www.stranieriinitalia.it/>.
Yalla Italia | il blog delle seconde generazioni. <http://www.yallaitalia.it/>.

Diaspore. Quaderni di ricerca

1. Cannavacciuolo, Margherita; Paladini, Ludovica; Zava, Alberto (a cura di) (2012). *America Latina: la violenza e il racconto*.
2. Cannavacciuolo, Margherita; Zava, Alberto (a cura di) (2013). *Scritture plurali e viaggi temporali*.
3. Cannavacciuolo, Margherita; Perassi, Emilia; Regazzoni, Susanna (a cura di) (2014). *Scritture migranti. Per Silvana Serafin*.
4. Camilotti, Silvia; Crotti, Ilaria; Ricorda, Ricciarda (a cura di) (2015). *Leggere la lontananza. Immagini dell'altro nella letteratura di viaggio della contemporaneità*.
5. Camilotti, Silvia; Regazzoni, Susanna (a cura di) (2016). *Venti anni di pace fredda in Bosnia Erzegovina*.
6. Castagna, Vanessa; Horn, Vera (a cura di) (2016). *Simbologie e scritture in transito*.
7. Beneduzi, Luis Fernando; Dadalto, Maria Cristina (editado por) (2017). *Mobilidade humana e circularidade de ideia. Diálogos entre a América Latina e a Europa*.
8. Camilotti, Silvia; Crivelli, Tatiana (2017). *Che razza di letteratura è? Intersezioni di diversità nella letteratura italiana contemporanea*.
9. Zava, Alberto (2018). *Dal nostro inviato in Unione Sovietica. Reportage di viaggio di giornalisti-scrittori italiani 1950-1960*.
10. Giachino, Monica; Mancini, Adriana (a cura di | editado por) (2018). *Donne in fuga. Mujeres en fuga*.
11. Camilotti, Silvia; Civai, Sara (2018). *Straniero a chi? Racconti*.
12. Regazzoni, Susanna; Domínguez Gutiérrez, M. Carmen (a cura di | editado por) (2020). *L'altro sono io | El otro soy yo. Scritture plurali e letture migranti | Escrituras plurales y lecturas migrantes*.

13. Brioni, Simone; Shirin Ramzanali Fazel (2020). *Scrivere di Islam. Raccontare la diaspora*.
14. Favaro, Alice (2020). *Después de la caída del 'ángel'. Ángel Bonomini: un escritor argentino olvidado*.
15. Arpioni, Maria Pia; Zava, Alberto (2020). *Guido Piovene. Articoli dall'Unione Sovietica (1960)*.
16. Cinquegrani, Alessandro; Pangallo, Francesca; Rigamonti, Federico (2021). *Romance e Shoah. Pratiche di narrazione sulla tragedia indicibile*.
17. Croce, Marcela; Lunardi, Silvia; Regazzoni, Susanna (a cura di | editado por) (2022). *Dal Mediterraneo all'America Latina | Del Mediterráneo a América Latina. Arte, lingua e letteratura nelle migrazioni | Arte, lengua y literatura en las migraciones*.

L'Italia, l'altrove è una riflessione su come il cinema e la letteratura sulla migrazione ci invitano a ripensare lo spazio non come un elemento stabile e immutabile, ma in termini di mobilità. Analizzando alcuni luoghi (la stazione Termini e i ponti nella letteratura sugli Italiani Americani), la costruzione di spazi nazionali in termini transnazionali (l'Italia e gli Stati Uniti d'America), e due modalità di attraversare lo spazio (camminare e guidare), questo intervento si propone di ripensare la cultura, l'identità nazionale, ma soprattutto quello che consideriamo il «nostro» spazio in maniera più inclusiva.

Simone Brioni è professore associato presso il Dipartimento di Inglese dell'Università statale di New York a Stony Brook. La sua ricerca riguarda la rappresentazione degli immigrati e l'eredità coloniale italiana. Per Ca' Foscari Edizioni, ha pubblicato il testo *Scrivere di Islam. Raccontare la diaspora* (2020), scritto con Shirin Ramzanali Fazel.



Università
Ca'Foscari
Venezia