

INDICE

INTRODUZIONE	2
PARTE PRIMA – FIGURE DEL PENSIERO MERIDIANO	10
1.1 Viaggio	10
1.2 Paesaggio	37
1.3 Mediterraneo	70
1.4 Luce	97
1.5 <i>Otium</i>	113
1.6 Passione	138
PARTE SECONDA – L’ESEMPIO AMELIO	161
2.1 <i>Il ladro di bambini</i>	161
2.2 Viaggio alle origini del cinema di Amelio: gli incunaboli	198
2.2.1 <i>Risacca</i>	202
2.2.2 <i>Luci d’estate</i>	213
2.2.3 <i>Il viadotto</i>	224
2.3 Viaggio di Amelio nel cinema italiano	235
2.3.1 <i>Viaggio in Italia</i>	237
2.3.2 <i>L’avventura</i>	259
2.4 <i>Il primo uomo</i>	287
CONCLUSIONI	317
FILMOGRAFIA	322
BIBLIOGRAFIA	349

INTRODUZIONE

Nella riflessione filosofica degli esponenti del cosiddetto – a partire da Albert Camus – “pensiero meridiano”¹, quali Franco Cassano e Mario Alcaro, il Sud, luogo di incrocio tra terra e mare, viene inteso come centro di un’identità ricca e molteplice. In particolare, al fondo del pensiero meridiano si sono individuate alcune figure che corrispondono alle diverse connotazioni del Meridione, tenute insieme dalle tematiche del viaggio e del paesaggio meridiani, quali il Mediterraneo, il sole, l’*otium*, il *pathos*.

Il viaggio, secondo i pensatori meridiani, si fa occasione di una ricerca esistenziale, la riscoperta dei propri territori originari, opportunità di esplorazione dei propri spazi intimi. Sulla base di un rispecchiamento tra spazio esteriore e spazio interiore, discende così una concezione del viaggio meridiano come ricerca identitaria all’interno di un percorso d’identificazione personale. Il viaggio geografico diviene dunque metafora di un viaggio psichico e soggettivo, il percorso tracciato negli spazi esterni si fa segno di un itinerario spirituale di autoscoperta e trasformazione del sé. Il viaggio meridiano, in particolare, si viene a configurare come un *nòstos*, un viaggio che ricongiunge alla terra originaria attraverso un ritorno quale ritrovamento di sé e riscoperta delle proprie radici culturali ed affettive rimosse.

La concezione del viaggio come ricerca esistenziale all’interno di un processo d’identificazione personale sottende una corrispondenza tra paesaggio geografico e paesaggio mentale, un intreccio inestricabile tra luoghi esteriori e luoghi interiori. Il paesaggio meridiano, in particolare, si dimostra uno spazio privilegiato per viaggi soggettivi di autoscoperta. Infatti

¹ È Camus infatti che conia il termine “pensiero meridiano”; al pensiero meridiano il filosofo dedica l’ultima sezione dell’opera *L’uomo in rivolta*, cfr. A. Camus, *L’Homme révolté*, Éditions Gallimard, Paris 1951, tr. it. di L. Magrini, *L’uomo in rivolta*, Bompiani, Milano 2002, pp. 303-335.

l'ambiente mediterraneo, con le sue peculiari caratteristiche che ne delineano la morfologia, quali il mare, il sole, il calore, lascia emergere lo spazio interiore del soggetto che lo abita, illuminandone i luoghi più intimi ed inesplorati. Il pensiero meridiano si configura come un discorso critico sulla modernità, la quale ha obliato la natura; questo è volto viceversa al recupero di un rapporto armonico con essa, dimensione originaria all'interno della quale l'uomo si trova inquadrato, che rappresenta, secondo i pensatori meridiani, la più importante eredità del naturalismo antico alla cultura mediterranea. Quello che gli esponenti del pensiero meridiano individuano come l'orizzonte comune, il tratto distintivo e la radice della tradizione mediterranea è rappresentato infatti dalla riflessione costante sulla natura e sulla vita. Il cuore della concezione del fondatore del pensiero meridiano, Camus, è rappresentato da una dialettica tra spirito e natura ricondotta all'antitesi tra idealismo tedesco e tradizione mediterranea, tra cultura nord-europea e pensiero meridiano, unico strumento attraverso il quale l'uomo può condurre la rivolta contro l'assolutismo della ragione storica pervasiva. Infatti secondo il filosofo francese il Meridione custodisce l'equilibrio della natura, insieme all'originaria relazione armonica tra uomo e natura, destituiti dalla dismisura dello spirito nordico.

Un elemento chiave nella configurazione del paesaggio meridiano è costituito dal Mare Mediterraneo, di cui i pensatori meridiani mettono in evidenza la peculiare natura di mediatore, di *medium*. Lo spazio mediterraneo, che si configura infatti come un intervallo tra i continenti che mette in relazione le terre e i popoli, riveste un ruolo di protagonista nella costruzione dell'identità meridionale. In Camus, la riflessione sul Mediterraneo si rivela centrale: la mediterraneità, all'interno del pensiero dell'autore francese, assurge a categoria filosofica. All'interno della dicotomia istituita dal filosofo tra ideologia tedesca e pensiero meridiano, tra storia e natura, il Mediterraneo incarna infatti la misura e il limite della natura, di contro alla dismisura dello spirito: il *mare nostrum* assurge così a custode del segreto della natura. Il pensiero meridiano restituisce allora al Mediterraneo la sua centralità, riconoscendo, sulla base della sua conformazione geografica di mediazione tra le terre, il valore della sua funzione di

limite, di confine, di crocevia. La fisionomia geofisica del bacino mediterraneo come terra di confine e spazio di intersezione predispone infatti, secondo i pensatori meridiani, la cultura mediterranea ad una dimensione di apertura all'alterità e al riconoscimento della differenza e della pluralità.

Un altro elemento cardine nella conformazione del paesaggio meridiano e nella costituzione dell'identità meridionale è costituito dal sole meridiano. Lo stesso Camus identifica il pensiero meridiano con un istintivo «pensiero solare»². La dicotomia tra natura e spirito, tra pensiero meridiano e idealismo tedesco, individuata dal filosofo francese viene ricondotta infatti all'antitesi tra solarità meridiana e oscurità nordica.

Secondo i pensatori meridiani, il paesaggio mediterraneo, fondato sull'intreccio di sole e mare, consegna l'uomo ad un tempo liberato, svincolato dalla tirannia del tempo produttivo della modernità. Tale liberazione dal tempo della produzione restituisce al soggetto quel tempo qualitativo, di cui la modernità l'ha privato. Il pensiero meridiano rivitalizza così l'antico concetto di *otium*, come distensione fisica e piacere dei sensi, dischiusa dall'ambiente meridiano, che pervade il viaggiatore o l'abitante del luogo. I pensatori meridiani rivendicano infatti il valore di un tempo sospeso e lento, libero dai ritmi dettati dal progresso della modernità, fondata piuttosto sull'assolutizzazione della velocità e sull'accelerazione che deteriorano l'esistenza dell'uomo. Gli esponenti del pensiero meridiano tessono così un vero e proprio elogio dell'ozio, custodito nell'ambiente mediterraneo, come forma di esperienza alternativa a quella imposta dal fondamentalismo della modernità proprio della civiltà nord-occidentale, che getta l'uomo nello sradicamento.

La spazialità percorsa lungo il paesaggio meridiano richiama la dimensione passionale ed emotiva del soggetto che attraversa questi luoghi: il paesaggio mediterraneo traccia infatti una geografia emozionale quale mappa di sentimenti, di affetti, di desideri. Il luogo meridiano diventa così il campo in cui si costituisce l'identità dell'individuo e la geografia degli spazi si

² A. Camus, *L'uomo in rivolta*, cit., p. 326.

traduce in una mappatura emozionale. Lo spazio mediterraneo infatti, con le sue connotazioni, quali la natura, il Mediterraneo, il sole, l'*otium*, mette in contatto il soggetto che lo percorre con la propria sensibilità, conducendolo alla riscoperta della propria dimensione corporea ed emozionale rimossa. Il viaggio attraverso il paesaggio meridiano si caratterizza così come un viaggio emozionale, attraverso il quale si dispiega un processo di costituzione identitaria e di metamorfosi emotiva. Il Meridione si delinea dunque, sullo sfondo della riflessione camusiana, come luogo di intersezione e riconoscimento tra spirito e natura, tra ragione e passioni.

Il Meridione e la tradizione mediterranea vengono dunque eletti a oggetto privilegiato di riflessione da parte dei pensatori meridiani, che mirano ad una rivalutazione e valorizzazione del Sud per la costruzione di un'identità meridionale. Le figure in questa sede ritagliate all'interno del mondo mediterraneo vengono infatti tradizionalmente ridotte a stereotipi con cui viene descritta in maniera semplicistica la realtà meridionale: il Meridione come terra dal paesaggio selvaggio ed esotico, che con il suo mare e il suo caldo fiaccante induce all'ozio e ad un temperamento passionale e sanguigno. Questa visione pregiudiziale viene rovesciata dal pensiero meridiano, che connota quelli che comunemente sono individuati quali stereotipi e luoghi comuni sul Sud, viceversa come risorse e valori su cui costruire una rinnovata identità.

La persistenza degli elementi paesaggistici e dei valori culturali propri del mondo mediterraneo costituisce infatti, secondo i pensatori meridiani, un patrimonio identitario da preservare e da contrapporre quale alternativa al modello unico imposto dalla modernità. L'integralismo della modernizzazione proprio della civiltà nord-occidentale ha tentato infatti di sradicare le culture e le identità "altre" dalle loro forme di esperienza, assoggettandole alla propria, presentata come universale. Così, secondo la prospettiva imperante della modernità, le culture altre, annientate nella loro identità, devono farsi imitazione – destinata a rimanere imperfetta – della cultura nordica dominante, modello esemplare a cui dover tendere rispetto al quale ogni forma alternativa è categorizzata come incompiuta. La reazione a tale processo di uniformazione innescato dalla modernità consiste allora nella riscoperta e nella valorizzazione

della propria identità da parte delle culture ritenute subalterne e soggiogate, tra cui appunto quella meridionale. Il Meridione non va concepito dunque, secondo i pensatori meridiani, come una zona d'ombra della modernità, che va amputata dall'Europa, piuttosto come un centro propulsivo da cui promana una visione critica della modernità e come un paradigma alternativo che dischiude una rinnovata ricchezza valoriale.

Il pensiero meridiano è volto allora al recupero e alla rivitalizzazione della tradizione mediterranea, custode di quei valori, forme di pensiero e di esperienza che costituiscono la specificità dell'identità meridionale. Così, i tradizionali stereotipi, con cui le figure meridiane qui individuate vengono a coincidere, vengono interpretati dai pensatori meridiani come potenzialità e fattori da valorizzare, piuttosto che deviazioni da estirpare; come elementi di identificazione e come un percorso alternativo per vivere il presente, che corregge lo smarrimento e lo sradicamento a cui consegna la modernità. Così, ad esempio, l'apertura all'alterità, tratto distintivo della tradizione mediterranea, si configura come una risorsa da impiegare nella società del futuro, che in quanto fondata sulla coesistenza con l'altro deve saper praticare l'integrazione, di contro all'individualismo professato dalla modernità – che viceversa ha rimosso il rapporto con l'altro – sulla base del quale tale tipologia di società sarebbe destinata a deperire.

Sullo sfondo, il confronto di tali figure individuate nel pensiero meridiano con la tradizione secolare del Grand Tour. I viaggiatori nordeuropei, nella loro esperienza del viaggio in Italia, gettano sul nostro paese, quale Meridione del continente, uno sguardo estraneo e straniero, che lo connota come alterità ed altrove; tale punto di vista esterno viene scardinato dal pensiero meridiano che si configura, viceversa, come un'autoriflessione sul Sud. Si tratta dunque di un duplice sguardo sull'Italia, che si fa specchio della mentalità del viaggiatore che la attraversa come dell'abitante che vi dimora: quello del viandante straniero che scopre la penisola guardandola da una prospettiva esterna, e quello interno di chi la abita, dove entrambi contribuiscono a formare un'immagine del paese. L'élite d'Oltralpe infatti, nella sua discesa nel

nostro paese, eletto a meta privilegiata, guarda all'Italia con gli occhi dello straniero, consegnando una visione stereotipata e pregiudiziale del bel paese. Così, le figure meridiane rintracciate divengono, agli occhi del viaggiatore straniero, degli stereotipi, che attraverso il rovesciamento operato dai pensatori meridiani si fanno invece nuclei tematici positivi e punti di forza.

L'immagine del nostro paese che ci viene restituita dal Grand Tour è infatti quella di un luogo mitico ed arcadico, esotico ed orientaleggiante, di un "giardino di delizie" paradisiaco ed incontaminato, dove il paesaggio dischiude le più incredibili meraviglie. Tale visione precostituita nella mente del viaggiatore straniero è caratterizzata da fissità e stabilità, destinata a non cambiare nel corso dei secoli, imprigionando l'Italia in un'immagine statica e arcaica. I diversi cliché legati alla penisola si originano da quello legato al fattore climatico: il caldo che infuoca il suolo italico battuto dal sole induce la popolazione all'ozio, all'indolenza e alla rilassatezza dei costumi; ad esso corrisponde, sempre secondo questa visione stereotipata, una carica vitale e sensuale che percorre il territorio peninsulare e caratterizza il comportamento turbolento e sanguigno dei suoi abitanti. A queste connotazioni del territorio e del popolo italico fanno da contraltare quelle attribuite ai paesi nordeuropei, dove il clima algido doterebbe le genti di un carattere riflessivo e razionale, solerte ed efficiente. La civiltà italica appare allora, secondo questa prospettiva pregiudiziale, portatrice di dissolutezza e corruzione morale, quale popolo ozioso ed inetto, abbandonato ai vizi e ai sensi.

All'interno di questa concezione stereotipata del nostro paese, si colloca la visione che del Meridione italico avevano i viaggiatori del Grand Tour. Quest'area, rimasta estranea per lungo tempo al tradizionale viaggio peninsulare, percorsa da alcuni pionieri solo a partire dall'Ottocento, costituisce «l'altra Italia»³, quella ignota ed impervia, concepita come il lato oscuro del bel paese. Questi viaggiatori più avventurosi hanno così ampliato i confini ed aperto inedite frontiere del viaggio in Italia, inoltrandosi in quelle terre sconosciute ed inesplorate del

³ A. Brilli, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande istituzione culturale*, Il Mulino, Bologna 2006, p. 10.

profondo Sud, estromesse del percorso canonico in quanto ritenute pericolose e selvagge. L'itinerario del tradizionale viaggio in Italia terminava infatti a Napoli, che rappresentava il confine oltrepassato il quale «tutto il resto è Africa»⁴, secondo una marginalizzazione del Meridione – nettamente distinto dal Nord – che lo inquadrava piuttosto che in un'omogenea realtà peninsulare, all'interno di un'area culla della civiltà mediterranea, insieme alla Grecia e all'Africa. Soltanto nell'Ottocento romantico dunque, con la penetrazione nel Mezzogiorno incognito, si inizia a guardare al Sud con uno sguardo nuovo, che si va liberando dai pregiudizi e dagli stereotipi.

In particolare qui abbiamo concentrato la nostra attenzione sull'analisi del cinema del regista contemporaneo Gianni Amelio, il quale risulta pervaso da peculiari motivi afferenti alla visione del Sud propria del pensiero meridiano. Le figure individuate all'interno del pensiero meridiano permeano infatti il cinema di Amelio. In particolare si delineano come tematiche centrali nelle opere di quella fase del cinema ameliano (dal 1992 in poi), che a partire da *Il ladro di bambini*, ha visto una maggiore libertà espressiva dell'autore, il quale, non appena allentatisi i vincoli imposti dalla produzione o dalla committenza, si è rivolto a narrare, direttamente o indirettamente, la realtà meridiana. Nello specifico, si prendono in esame i due lavori che si collocano all'inizio e alla fine di quest'ultimo tratto della produzione del cineasta, che sono anche quelli più strettamente autoriali e che hanno come oggetto precipuo il mondo meridiano, alla quale i rispettivi protagonisti fanno ritorno. Si tratta appunto del film *Il ladro di bambini* e del più recente *Il primo uomo*: appare particolarmente significativo come il percorso più personale del regista, e più vicino al discorso meridiano, approdi, quasi naturalmente, ad un film ispirato al romanzo autobiografico, rimasto incompiuto, proprio del fondatore del pensiero meridiano: Camus. Questi due film trovano importanti antecedenti rispettivamente nei primi *La fine del gioco* e *La Città del Sole*, quest'ultimo dedicato proprio ad un filosofo meridiano, Campanella, riferimento teorico dei pensatori meridiani. In questi film le figure ritagliate si

⁴ Cruzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicilie en 1801 et 1802*, Didot, Paris 1806, p. 96.

rivelano il nucleo costitutivo, e il viaggio e il paesaggio meridiano si configurano luoghi privilegiati del dispiegamento della loro interrelazione. Nel cinema di Amelio è insita infatti una riflessione sul Meridione, resa esplicita in particolare in questi due film, che si viene a configurare come un'autoriflessione, analoga a quella dei pensatori meridiano, condotta dal regista sulle proprie radici meridiane e sul rapporto irrisolto con la propria terra d'origine.

Le figure meridiane vengono inoltre indagate alla luce dell'analisi di due film dei maestri del cinema, *Viaggio in Italia* di Rossellini e *L'avventura* di Antonioni, che in particolare *Il ladro di bambini* riprende, citandoli – come ha dichiarato anche lo stesso regista – più o meno esplicitamente. Il concatenamento del *pathos* con l'erranza e con l'ambiente infatti, istituito dal neorealismo, trova continuazione nei film bergmaniani di Rossellini, in particolare in *Viaggio in Italia*, che raccoglie i segni del neorealismo e avvia il cinema moderno. La linea dell'erranza-passione-paesaggio viene proseguita dal cinema moderno di Antonioni, in particolare si rivela centrale in *L'avventura*, in cui viene radicalizzata. Tuttavia – in contrapposizione al punto di vista ameliano che si rivela, come quello dei pensatori meridiano, interno alla dimensione meridiana – lo sguardo che questi due film ci restituiscono del Meridione italico è piuttosto uno sguardo estraneo e straniero, analogo a quello dei viaggiatori del Grand Tour, essendo i protagonisti di entrambi i film una coppia dell'alta borghesia estranea alla realtà meridionale.

L'analisi delle figure meridiane nel cinema di Amelio, così come il confronto con il film di Rossellini e con quello di Antonioni, si muove a partire dall'analisi di tre aurore cortometraggi inediti – trovati nel corso della ricerca presso un archivio privato – realizzati da Amelio nel 1963 sul motivo essenziale del paesaggio meridiano connesso alle altre figure meridiane, *Risacca*, *Luci d'estate* e *Il viadotto*, due dei quali citano espressamente *L'avventura* di Antonioni.

I. FIGURE DEL PENSIERO MERIDIANO

1.1 Viaggio

Le voyage pour connaître ma géographie.

Nota di un pazzo, in Walter Benjamin, Angelus Novus. Saggi e frammenti

Un'aurorale concezione del viaggio, che affonda le sue radici nella cultura greca, lo vede inscrivere in un doppio movimento, opposto e contrastante. Il duplice processo dell'andata e del ritorno racchiude infatti il bisogno umano di stare nella propria dimensione abituale e familiare e al contempo la spinta verso l'altrove, la tensione verso l'ignoto; una partenza che conduce allo spaesamento, alla perdita di sicurezza e stabilità e un ritorno con arricchimento e ritrovamento di sé.

Il viaggio dischiude dunque una dimensione dell'ignoto e dell'altrove che sottende il confronto con l'alterità, con una realtà estranea e straniera. Tuttavia l'incontro con l'altro che il viaggio implica non si iscrive unicamente nella spazialità esteriore che si percorre, ma si riflette nel territorio dell'interiorità del soggetto, mettendo il viaggiatore dinnanzi al proprio sé, rimandando necessariamente ad una riflessione sulla relazione con se stessi. Il viaggio si fa allora occasione di una ricerca di sé, la scoperta di territori sconosciuti opportunità di esplorazione di spazi intimi. A partire dalla corrispondenza tra esteriorità ed interiorità, discende così l'idea del viaggio come ricerca identitaria ed esistenziale all'interno di un

processo d'identificazione personale. Il viaggio geografico si fa allora metafora di un viaggio psichico ed interiore, l'itinerario nello spazio esterno diventa segno di un percorso spirituale e soggettivo di trasformazione del sé ed autoscoperta⁵.

Il pensiero meridiano riprende, facendola propria, un'originaria visione contraddittoria del viaggio, fondata appunto sulla «liceità conflittuale del partire e del tornare»⁶. Al binomio partenza-ritorno corrisponde il doppio movimento del distacco, della perdita di una parte di sé, e al contempo dell'esposizione all'altro, dell'apertura allo sconosciuto e all'estraneo. Nel viaggio meridiano è insito il duplice e reciproco trapasso dall'esperienza del rischio a quella della speranza, dalla perdizione alla salvezza. Questa concezione ambivalente del viaggio, abbracciata dal pensiero meridiano, in cui si intersecano lo smarrimento e il ritrovamento di sé fa da contraltare alla tradizionale visione del viaggio concepito essenzialmente come fonte di pericolo e smarrimento.

Tale concezione negativa del viaggio – alla quale quella propria del pensiero meridiano si contrappone – si trova sintetizzata in un'immagine lucreziana, ripresa dal filosofo contemporaneo Hans Blumenberg⁷, sotto il cui segno, secondo il pensatore tedesco, si iscrive la tradizione occidentale. L'immagine, in particolare, si riferisce al viaggio per mare, il viaggio per antonomasia, in quanto il più rischioso e minaccioso poiché porta in sé il pericolo fatale del naufragio:

È dolce, mentre nel grande mare i venti sconvolgono le acque,
guardare dalla terra la grande fatica di un altro;
non perché il tormento di qualcuno sia un giocondo piacere,

⁵ Sul tema del rapporto tra viaggio e conoscenza, cfr. E. Balmas, *Il viaggio come strumento di conoscenza*, in *Varietà delle geografie. Limiti e forza della disciplina*, a cura di G. Corna Pellegrini, E. Bianchi, Unicopli, Milano 1992, pp. 157-162; F. Farinelli, *Epistemologia e geografia*, in *Aspetti e problemi della geografia*, a cura di G. Corna Pellegrini, Marzorati, Milano 1987, vol. II, pp. 1-37; F. Farinelli, *I segni del mondo*, La Nuova Italia, Firenze 1992; G. Dematteis, *Le metafore della terra*, Feltrinelli, Milano 1985.

⁶ F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, Editori Laterza, Roma-Bari 2011, p. 41.

⁷ Cfr. H. Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Bouvier, Bonn 1960, tr. it. di F. Rigotti, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Il Mulino, Bologna 2001.

ma perché è dolce vedere da quali mali tu stesso sia immune⁸.

L'immagine dell'uomo saggio, libero dai turbamenti dell'animo, è espressa metaforicamente dall'uomo che, ancorato alla terra, osserva da lontano la tempesta marina, simbolo del pericolo in cui incorre chi si mette in viaggio. Così, nella metafora, soltanto chi vive in una condizione di astrazione, isolato in un territorio sicuro, ed evita di arrischiarsi nel viaggio dell'esperienza si pone al riparo dalle difficoltà e dai rischi che imperversano nell'esistenza.

Questa tradizionale connotazione del viaggio come pericolo e turbamento – di cui il pensiero meridiano propone il superamento – si trova rappresentata emblematicamente nel pensiero e nella figura stessa di Kant⁹, simbolo del pensatore chiuso in una condizione di astrazione ed isolamento, che non ha mai lasciato la propria città natale, convinto che «Königsberg sul Pregel può essere presa come sede adatta per l'ampliamento della conoscenza dell'uomo e per la conoscenza del mondo, la quale vi può essere acquistata anche senza viaggiare»¹⁰. La svalutazione kantiana della pratica del viaggio¹¹ è esemplificata in un celebre passo della prima *Critica*, in cui il filosofo imputa ai «nuovi territori» che il viaggiatore mira ad esplorare di illudere

senza posa con vuote illusioni il navigante errabondo che va in cerca di scoperte, lo coinvolgono in avventure dalle quali egli non potrà mai liberarsi, ma che non potrà mai neppure portare a compimento. Prima di arrischiarci in questo mare per esplorarlo in tutta la sua vastità e assicurarci se mai vi sia in essa qualcosa in cui sperare, sarà utile però gettare ancora uno sguardo alla mappa del

⁸ Lucrezio, *De rerum natura*, II, 1-4, tr. it. di G. Milanese, Mondadori, Milano 1992, p. 87.

⁹ Per il contributo di Kant alla geografia moderna cfr. I. Kant, *Physische Geographie*, G. Vollmer, Mainz und Hamburg 1801-1805, tr. it., *Geografia fisica*, Silvestri, Milano 1807.

¹⁰ I. Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798), in *Gesammelte Schriften*, Reimer, Berlin 1817, vol. VII, tr. it. di G. Vidari, *Antropologia pragmatica*, Laterza, Roma-Bari 1985, p. 4.

¹¹ Cfr. G. Scaramellini, *Raffigurazione dello spazio e conoscenza geografica: i resoconti di viaggio*, in *Geografie private. I resoconti di viaggio come lettura del territorio*, a cura di E. Bianchi, Unicopli, Milano 1985, pp. 27-123.

territorio che, appunto, vogliamo abbandonare e chiederci in prima istanza se non potremmo forse ritenerci soddisfatti da ciò che esso contiene, oppure se non dovremmo esserlo di necessità, dal momento che in nessun altro luogo si dà un terreno su cui poter edificare; e in seconda istanza, a quale titolo possediamo questo stesso territorio e possiamo considerarci assicurati contro tutte le pretese ostili¹².

I luoghi inesplorati nei quali il viaggiatore si imbatte sono tratteggiati dal filosofo tedesco come impervi ed illusori, contribuendo così a consolidare un'idea misteriosa e minacciosa del viaggio. L'allegoria si presenta *in nuce* in uno scritto precritico, dove è già esplicito il riferimento alla propria terra come sicura roccaforte della certezza e della stabilità, al riparo dalle insidie insite nelle esplorazioni esterne: «Per un piccolo paese che è sempre molto limitato, importa ancor più conoscere bene e tenere i propri possedimenti che andare alla cieca in cerca di conquiste»¹³. L'immagine kantiana discende da Hume, definito nella prima *Critica* uno dei «geografi della ragione umana»¹⁴:

Ora, a me pare d'essere come uno che, dopo aver dato in molti scogli e a malapena evitato il naufragio col rasentare una secca, ha tuttavia la temerità di mettersi in mare sulla stessa nave sconquassata, ed osa ancora proporsi il giro del mondo in tali disastrose circostanze. Il ricordo degli errori e delle difficoltà passate mi fa diffidare dell'avvenire. La mia apprensione si fa più grande se penso allo stato miserevole, alla debolezza e al disordine delle facoltà necessarie alla mia ricerca. E l'impossibilità di sanare o correggere queste facoltà mi riduce quasi alla disperazione, e mi farebbe preferire la morte sulla nuda roccia dove mi

¹² I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, J. F. Hartknoch, Riga 1781, tr. it. di C. Esposito, *Critica della ragion pura*, Bompiani, Milano 2004, pp. 451-453.

¹³ I. Kant, *Träume eines Geistersehers erläutert durch die Träume der Metaphysik*, J. J. Katner, Königsberg 1766, tr. it., *I sogni di un visionario spiegati con sogni della metafisica*, in I. Kant, *Scritti precritici*, a cura di P. Carabellese, Laterza, Bari 1953, p. 421.

¹⁴ I. Kant, *Critica della ragion pura*, cit., p. 1075.

trovo, anziché avventurarmi in quest'oceano senza confini che si perde nell'immensità¹⁵.

Secondo il filosofo di Königsberg, che si inserisce appieno nella tradizione, dunque non è auspicabile oltrepassare i limiti che contornano il proprio territorio, l'uomo va ammonito quando «travalica di continuo i confini del suo ambito (come è inevitabile) e si smarrisce in vaneggiamenti e illusioni»¹⁶. Bisogna evitare di abbandonare la patria sicura e gettarsi nell'esperienza per non trovarsi, come viaggiatori eternamente erranti quale l'eroe odissiano – che viene al contrario, come vedremo, preso a modello dai pensatori meridiani – intrappolati in ineludibili avventure e rocamboleschi viaggi che fanno smarrire nell'ingannevole regno dell'apparenza ed attardare sulla via del ritorno verso la propria terra.

Si impone così l'immagine tradizionale dell'uomo che, al pari dell'uomo kantiano, può essere paragonato ad un «agrimensore»¹⁷, ancorato alla propria terra, a cui è bastevole il campo del noto, che non si spinge al di là dei confini e non si attende ad intraprendere il viaggio nel quale si paventa il rischio dell'ignoto: «egli non si presenta come un esploratore o uno scopritore del nuovo o dell'ignoto, ma appunto come un cartografo o circumnavigatore del vecchio e del noto»¹⁸.

I pensatori meridiani pongono come emblema della fedeltà alle radici un filosofo, come Kant, dalle solide origini continentali, quale Heidegger¹⁹. L'intero pensiero dell'autore tedesco infatti, che circonda attorno alla nozione centrale di Essere, può essere interpretato come espressione del radicamento alla «dimora-terra»²⁰ (l'Essere appunto). Secondo Heidegger, la dimensione dell'abitare si configura come la condizione costitutiva dello stesso essere uomo, in

¹⁵ D. Hume, *A Treatise of Human Nature*, J. Noon, London 1739, tr. it. di A. Carlini, E. Lecaldano e E. Mistretta, *Trattato sulla natura umana*, in *Opere filosofiche*, vol. I, Laterza, Roma-Bari 2004, pp. 275-276.

¹⁶ I. Kant, *Critica della ragion pura*, cit., p. 455.

¹⁷ R. Bodei, *Scomposizioni. Forme dell'individuo moderno*, Einaudi, Torino 1987, p. 61.

¹⁸ *Ivi*, p. 66.

¹⁹ Ad Heidegger è dedicato un intero paragrafo all'interno del testo di Franco Cassano fondamentale per una definizione del pensiero meridiano: cfr. F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, cit., pp. 34-43.

²⁰ *Ivi*, p. 34.

quanto è «il modo in cui tu sei ed io sono, il modo in cui noi uomini siamo sulla terra. Essere uomo significa: essere sulla terra come mortale e cioè: abitare»²¹. L'abitare dunque come condizione di essere dell'uomo, come possibilità di essere presso di sé e al contempo come senso del proprio essere nel mondo. Il tratto fondamentale dell'essere uomo risiede infatti proprio nell'abitare, che manifesta il modo di essere al mondo dell'uomo e che prende forma nei luoghi sicuri in cui ci si sente “a casa” (la patria, la casa, la terra, ecc.):

Degli spazi, e con essi “lo” spazio, sono sempre già disposti e aperti nel soggiornare dei mortali. Degli spazi si aprono in virtù del fatto che sono ammessi entro l'abitare dell'uomo. Che i mortali *sono* vuol dire che, *abitando*, abbracciano spazi e si mantengono in essi sulla base del loro soggiornare presso cose e luoghi²².

Se la dimensione dell'abitare si configura, secondo Heidegger, il terreno entro cui si iscrive l'essenza stessa dell'uomo, quello familiare diviene l'ambiente più significativo e quella dell'abitare l'esperienza fondamentale dell'esistenza dell'uomo. L'ambito domestico si rivela allora lo spazio più proprio dell'uomo, che custodisce la sua identità e il suo senso di appartenenza, il luogo dove raccogliere

i pensieri, i ricordi ed i sogni dell'uomo [...] il passato, il presente e il futuro affidano alla casa dinamismi differenti, dinamismi che spesso interferiscono tra loro, talvolta opponendosi, talora stimolandosi reciprocamente. La casa, nella vita

²¹ M. Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, Neske, Pfullingen 1954, tr. it, *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo Mursia, Milano 1976, p. 97.

²² *Ivi*, p. 105.

dell'uomo, travalica le contingenze, moltiplica i suoi suggerimenti di continuità:
se mancasse, l'uomo sarebbe un essere disperso²³.

Abitare infatti, come spiega Umberto Galimberti, significa «sentirsi a casa, ospitati da uno spazio che non ci ignora, tra cose che dicono il nostro vissuto [...]. Abitare è trasfigurare le cose, è caricarle di sensi che trascendono la loro pura oggettività»²⁴. Così, nel momento in cui viene abitato, uno spazio non è più un sistema oggettivo: l'intenzionalità umana investe di significati il luogo vissuto fino a trasformarlo da uno spazio misurabile oggettivamente ad un possesso personale. In questo modo, non solo lo spazio esterno, assumendo una valenza personale, si soggettivizza, ma reciprocamente, l'interiorità dell'uomo si esteriorizza: quello dell'abitare è infatti

uno stato interiore che si spazializza esternandosi nella costruzione di rapporti diversi e finalizzati a dare pienezza al senso dell'esistenza: esso si incarna nell'appartenenza ad una serie di luoghi che ne circoscrivono l'essere e l'agire, nel dispiegarsi della vita umana²⁵.

Tuttavia gli esponenti del pensiero meridiano ammoniscono che questo radicamento nella propria dimensione originaria non diventi un'«esaltazione del domestico e del familiare», un «feticismo della propria radice»²⁶ che impedisca di mettersi in viaggio verso nuovi territori, come quello che ha segnato la tradizione e che loro stessi attribuiscono in maniera emblematica appunto al pensiero heideggeriano. La condizione dell'abitare è infatti intimamente interconnessa a quella del re-stare e del trattenersi. Il radicarsi profondamente in un luogo

²³ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, PUF, Paris 1957, tr. it., *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 1975, p. 34.

²⁴ U. Galimberti, *Psichiatria e fenomenologia*, Feltrinelli, Milano 1994, p. 223.

²⁵ M. Ciampi, *Luoghi, oggetti, icone. Per un'analisi visuale dell'esperienza migratoria*, in *Fenomenologia del partire e del tornare*, a cura di R. Cavallaro, Edizioni Cierre, Roma 2006, p. 271.

²⁶ F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, cit., pp. 42, 40.

sicuro, il rifugiarsi nella propria dimensione originaria paralizza la pulsione a partire, a spingersi oltre i confini della propria terra. Ed è proprio in virtù di questo legame tra l'abitare e il rimanere che Franco Cassano, uno degli esponenti appunto del pensiero meridiano, può rintracciare in Heidegger un'«ossessione-possessione della radice» che emerge proprio in concomitanza ad un «terrore dell'erranza»²⁷.

Il pensiero meridiano rappresenta il superamento di questa heideggeriana, e tradizionale, ossessione della radice e svalutazione del viaggio, prevedendo la possibilità-necessità di lasciare la patria e muovere verso orizzonti lontani. Tuttavia il pensiero meridiano conserva una fondamentale fedeltà originaria alla radice: non si tratta di un abbandono e di una negazione della patria, ma di un viaggio che serba la speranza e la fede nel ritorno. Il viaggio inscritto all'interno del pensiero meridiano prevede infatti un moto duplice, ambivalente e contraddittorio. Tale viaggio racchiude il doppio processo del partire e del tornare, tesaurizza l'ambivalente esperienza di superare il confine abbandonando le certezze e ritornare nel sicuro luogo di appartenenza, di spingersi verso l'ignoto e tornare nel campo del noto, di perdersi e ritrovarsi. Questa tipologia di viaggio fondata sull'antitesi dell'andata e del ritorno, raccoglie in sé il sentimento reciproco²⁸ di sentirsi “a casa” anche quando si è lontani, confidando nel ritorno, e viceversa, di sentirsi altrove anche all'interno delle mura domestiche, attraverso un viaggio della mente.

Questa doppia tendenza del viaggio è incarnata dall'aurorale viaggio fondativo odissiaco, che viene eletto ad emblema del viaggio dagli stessi pensatori meridiani. Il bisogno dell'eroe omerico di andare oltre, di superare i limiti non segna infatti una fuga dalla patria, la perdita delle radici. Al contrario, già nell'*incipit* dell'opera omerica si esplicita che lo scopo del viaggio intrapreso dall'eroe è il ritorno: il vagare di Ulisse, con le angustie e le sofferenze che il

²⁷ *Ivi*, p. 43.

²⁸ Cfr. *ivi*, p. 41.

suo errare comporta, è finalizzato a «guadagnare a sé la vita, il ritorno ai compagni»²⁹. Così, il ritorno non si configura solamente come la fase conclusiva in cui il viaggio epico, estremamente travagliato e periglioso, trova il suo esito finale, ma il richiamo alla dimensione rassicurante della patria è il segno sotto il quale si iscrive l'intero viaggio e che ne conferisce il senso. Così, questo originario viaggio della cultura greca, al pari del viaggio meridiano, è un *nòstos*, in quanto si configura come interamente volto al ritorno, si dispiega in vista del ritorno in patria. Qui, grazie al viaggio, Ulisse può giungere accresciuto dalle peripezie ed avventure esperite, arricchito dai luoghi e dalle persone incontrate («di molti uomini vide le città, scrutò la mente»³⁰) nel corso della sua rocambolesca esplorazione dell'ignoto. La meta coincide allora, tanto per l'eroe mitico quanto per l'uomo mediterraneo, con il luogo della partenza, con la patria abbandonata e ritrovata. Tuttavia bisogna cercare di attardare il più possibile il ritorno a casa in quanto il viaggio è fonte di accrescimento:

Quando ti metterai in viaggio per Itaca
devi augurarti che la strada sia lunga
fertile in avventure e in esperienze. [...]
Soprattutto, non affrettare il viaggio;
fa che duri a lungo³¹.

Ma, durante il viaggio estraniante, il pensiero deve sempre correre all'amata patria, vera ed unica meta a cui dover tendere:

Sempre devi avere in mente Itaca
– raggiungerla sia il pensiero costante. [...]

²⁹ Omero, *Odissea*, I, 5, tr. it. di F. Ferrari, Utet, Torino 2001, p. 77.

³⁰ *Ibidem*, I, 3.

³¹ K. Kavafis, *Ithaki*, in *Tà Poiémata*, Arte alessandrina, Alessandria 1935, *Itaca*, in *Settantacinque poesie*, a cura di N. Risi, M. Dalmàti, Einaudi, Torino 1992, p. 63.

Itaca ti ha dato il bel viaggio,
senza di lei mai ti saresti messo
in viaggio: che cos'altro ti aspetti? [...]
Fatto ormai savio, con tutta la tua esperienza addosso
già tu avrai capito ciò che Itaca vuole significare³².

Il viaggio odissiaco viene così eletto ad archetipo del viaggio meridiano proprio perché ha la capacità di tenere insieme questa doppia spinta insita nel viaggio. Da una parte il viaggio come dipartita, che allontana da sé il ritorno: «Il viaggio sempre ricomincia, ha sempre da ricominciare, come l'esistenza [...]; [occorre] rimandare il più possibile l'arrivo, l'incontro con l'essenziale [...]. Viaggiare non per arrivare ma per viaggiare, per arrivare il più tardi possibile, per non arrivare possibilmente mai»³³. Dall'altra, il viaggio come tensione verso la meta, come ritorno alla dimensione quotidiana ed abituale:

Il noto e il familiare, continuamente riscoperti e arricchiti, sono la premessa dell'incontro, della seduzione e dell'avventura; [...] il viaggio più affascinante è un ritorno, come l'odissea, e i luoghi del percorso consueto, i microcosmi quotidiani attraversati da tanti anni, sono una sfida ulissiaca. «Perché cavalcate per queste terre?» chiede nella famosa ballata di Rilke l'alfiere al marchese che procede al suo fianco. «Per ritornare» risponde l'altro³⁴.

Il viaggio meridiano si viene così a configurare come un *nòstos*: il viaggio che ricongiunge al luogo originario attraverso un ritorno con accrescimento personale ed identitario. Il ritorno dunque come finalità a cui tendere e la patria perduta come autentica meta. Lo stesso Camus –

³² *Ivi*, pp. 63-65.

³³ C. Magris, *L'infinito viaggiare*, Mondadori, Milano 2008, p. VIII.

³⁴ *Ivi*, quarta di copertina.

pensatore che rappresenta la radice originaria da cui è scaturito il pensiero meridiano³⁵ e punto di riferimento imprescindibile a cui gli esponenti di questa corrente di pensiero sviluppatasi poi nella contemporaneità si riferiscono – chiude l’opera in cui ha profetizzato proprio il pensiero meridiano con il riferimento alla patria ulissiaca, eletta a simbolo della patria custode delle radici meridiane a cui dover fare ritorno:

Sceglieremo Itaca, la terra fedele, il pensiero audace e frugale, l’azione lucida, la generosità dell’uomo che sa. [...] il mondo resta il nostro primo e ultimo amore. [...] Allora nasce la gioia strana che aiuta a vivere e a morire e che rifiuteremo ormai di rimandare a più tardi. Sulla terra dolorante, essa è la gramigna instancabile, l’amaro nutrimento, il vento duro venuto dai mari, l’antica e nuova aurora. Con lei, rifaremo l’anima di questo tempo e un’Europa che, essa, non escluderà nulla³⁶.

L’isola mitica contiene dunque in sé, secondo il fondatore del pensiero meridiano, le stesse antinomie proprie del viaggio meridiano inteso come *nòstos*: è allo stesso tempo punto di partenza e di arrivo, luogo dell’esodo e del rientro, mito del viaggio e speranza del ritorno. Così Itaca rappresenta al contempo il «primo e ultimo amore», fa germogliare l’ambivalente sentimento che «aiuta a vivere e a morire», è ossimoricamente «amaro nutrimento» e «antica e nuova aurora». L’isola di Itaca è «antica e nuova aurora» in quanto proprio nella patria originaria è custodito secondo il filosofo il segreto per il rinnovamento del mondo, quale il pensiero meridiano. La terra d’origine, e dunque la terra meridiana, è eletta allora ad unico ed autentico strumento con cui «rifaremo l’anima di questo tempo» ed un nuovo mondo.

³⁵ È Camus infatti che conia il termine “pensiero meridiano”; al pensiero meridiano il filosofo dedica l’ultima sezione dell’opera *L’uomo in rivolta*, cfr. A. Camus, *L’Homme révolté*, Éditions Gallimard, Paris 1951, tr. it. di L. Magrini, *L’uomo in rivolta*, Bompiani, Milano 2002, pp. 303-335.

³⁶ *Ivi*, p. 334.

Ma la chiave di questo rinnovamento, di questa «nuova aurora» è un pensiero, quello meridiano appunto, dal sapore antico, da riscoprire all'origine delle proprie radici. Si tratta allora di ritrovare ciò che in realtà già si possiede, custodito nella terra originaria, unica scoperta che potrà rendere l'uomo veramente libero:

In quest'ora in cui ognuno di noi deve tendere l'arco per rifare la prova, per conquistare, entro e contro la storia, quanto già possiede, la magra messe dei suoi campi, il breve amore di questa terra [...]. L'arco si torce, il legno stride. Al sommo della più alta tensione scaturirà lo slancio di una dritta freccia, dal tratto più duro e più libero³⁷.

È evidente allora il ruolo chiave che viene ad assumere il ritorno, il secondo movimento del viaggio che dischiude questo processo di rinnovamento del mondo, attraverso la «rivolta»³⁸ a cui il pensiero meridiano conduce, e al contempo di ritrovamento di sé. L'isola di Itaca dunque come «struggente e periglioso mito del ritorno»³⁹, la terra originaria e la riscoperta delle proprie radici come meta a cui aspirare.

Il ritornare permette infatti di ri-trovare e ri-costruire la propria identità infrantasi nel momento dell'esodo: il ritorno si configura come riconciliazione a seguito di un distacco, di un abbandono. Il partire dalla terra natia si viene infatti a delineare come un esilio, come un allontanamento dalla propria dimensione originaria e più propria, determinando un'incrinatura nel flusso dell'esperienza. A spingere al *nòstos* è allora la nostalgia, il sentimento di malinconia che scaturisce proprio dal desiderio di colmare una distanza divenuta insostenibile, dal desiderio del ritorno che resta inappagato: il termine, coniato dal medico alsaziano J. Hofer

³⁷ *Ivi*, pp. 334-335.

³⁸ Cfr. A. Camus, l'opera appena citata.

³⁹ *Il Mediterraneo. Incontro di culture*, a cura di F. M. Cacciatore, A. Niger, Aracne, Roma 2007 quarta di copertina.

nella *Dissertatio medica de nostalgia*⁴⁰ (1688), contiene significativamente infatti l'etimo *nòstos*, affiancato da *àlgos* ("dolore"). Solo il tornare nel punto di frattura, di origine del movimento di fuga, può dischiudere così l'opportunità di un nuovo inizio, di un ricominciamento. Lo smarrimento, la perdita di stabilità che il viaggio come fuga dalla propria terra comporta viene dunque inserito all'interno di un unico processo in cui l'espatrio è solo un primo momento a cui succede un ritorno accrescente e conciliante.

Se Itaca rappresenta, per gli esponenti del pensiero meridiano, la patria perduta, il mito del ritorno, del *nòstos*, è la figura di Ulisse quella da essi chiamata in causa per figurativizzare l'uomo meridiano. L'eroe omerico rappresenta infatti la raffigurazione archetipica dell'uomo mediterraneo, in quanto incarna la contraddittoria tensione verso il viaggio e verso il *nòstos*. Da una parte infatti l'obiettivo dichiarato del viaggio è il raggiungimento della meta, ma dall'altra il protagonista sembra quasi volontariamente perdersi in digressioni e peripezie, indugiare nel percorso come a volersi trattenere nel suo errare, non affrettando il rientro, fino ad apparire egli stesso, forse, causa del suo smarrimento. Il personaggio omerico impersonifica così l'emblema dell'eroe errante, vagabondo e nomade, che sperimenta nel viaggio l'esperienza del "transitare"⁴¹, del movimento e dell'apertura al mondo, con le infinite insidie ed ostacoli che si presentano da superare, come se il suo destino fosse quasi non raggiungere la meta fin dall'inizio prefissata. Lo stesso itinerario tortuoso e vacillante tracciato da Ulisse, che non punta dritto alla meta ma divaga in innumerevoli deviazioni, rispecchia in qualche modo l'incertezza di fronte all'alternativa tra viaggio e ritorno.

Il pensiero meridiano propone allora il superamento della convenzionale interpretazione della figura di Ulisse⁴² che pone l'accento sulla sottile astuzia dell'eroe che ordisce abilmente inganni e tranelli; come anche delle sue varianti più sofisticate, volte a mettere in evidenza la dimensione terrena del personaggio contrapponendolo ad eroi o profeti che trascendono una

⁴⁰ Cfr. *Nostalgia. Storia di un sentimento*, a cura di A. Prete, Raffaello Cortina, Milano 1992.

⁴¹ Cfr. E. Leed, *The Mind of the Traveler. From Gilgamesh to Global Tourism*, Basic Book, New York 1991, tr. it. di E. J. Mannucci, *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, Il Mulino, Bologna 1992.

⁴² Cfr. D. Susanetti, *Favole antiche. Mito greco e tradizione letteraria europea*, Carocci, Roma 2005.

missione meramente umana⁴³, oppure, come quella francofortese⁴⁴, a farne un simbolo della razionalità strumentale moderna. L'interpretazione proposta dai pensatori meridiani mette in luce piuttosto la natura contraddittoria e conflittuale che alberga nell'eroe, nel quale convivono allo stesso tempo lo spirito di avventura e il ripiegamento nella dimensione privata e familiare, il desiderio di varcare il confine e il bisogno di tornare a casa. Ulisse custodisce infatti, al pari dell'uomo meridiano, quella primordiale prospettiva greca armonizzante dipartita e *nòstos*, quell'originario spirito greco che concilia partenza e ritorno, avventura e racconto dell'esperienza, viaggio e focolare domestico. L'eroe del mito greco si fa così identità specchiante dell'uomo mediterraneo: «ciò che fa grande Ulisse» infatti, secondo i pensatori meridiani, «è la sua capacità di ospitare questa erranza e insieme il desiderio di tornare»⁴⁵.

L'eroe omerico quale incarnazione dell'uomo meridiano si contrappone radicalmente soprattutto all'Ulisse dantesco, che occupa una posizione di rilievo all'interno dello sterminato orizzonte di interpretazioni della figura del personaggio mitico⁴⁶. Questi infatti, a differenza dell'Ulisse del racconto epico specchio dell'uomo mediterraneo, spinto dalla sete di conoscenza oltrepassa le colonne d'Ercole precludendosi la via del ritorno. Viene meno così la forma essenziale del viaggio omerico e meridiano, quella della stabilità e della certezza offerta dal ritorno: senza il suo secondo fondamentale momento, il ritorno appunto, il viaggio narrato da Dante diventa unicamente una perdita-perdizione di sé (che fa collocare infatti l'eroe nell'Inferno), senza possibilità di ritrovamento e riscatto.

Se il viaggio dell'eroe greco e meridiano è volto al *nòstos*, quello dantesco dunque varca il limite (le colonne d'Ercole appunto) al di là del quale non si può fare ritorno. L'Ulisse di

⁴³ Cfr. C. Diano, *Forma ed evento. Principi di un'interpretazione del mondo greco*, Marsilio, Venezia 1993; E. Lévinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, J. Vrin, Paris 1949, tr. it. di F. Ciaramelli, *La traccia dell'altro*, Pironti, Napoli 1979.

⁴⁴ Cfr. M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Querido, Amsterdam 1947, tr. it. di R. Solmi, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1997; T. W. Adorno, *Geschichtsphilosophischer Exkurs zur Odyssee* (1943), in "Frankfurter Adorno Blätter", V, 1998, tr. it. di M. Bascetta e S. Petrucciani, *Interpretazione dell'Odissea*, Manifesto Libri, Roma 2000.

⁴⁵ F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, cit., p. 46.

⁴⁶ Per la storia della figura di Ulisse all'interno della tradizione occidentale cfr. P. Boitani, *L'ombra di Ulisse*, Il Mulino, Bologna 1992.

Dante, volto a «seguir virtute e conoscenza», incarna infatti la brama di conoscere che lo spinge oltre il confine prestabilito e che lo conduce al «folle volo». Il suo viaggio diviene «folle» proprio perché, avendo superato il limite invalicabile, ha smarrito quel senso della misura, quella moderazione racchiusa tanto nello spirito greco quanto in quello meridiano. L'eroe, o meglio l'antieroe, dantesco si fa così emblema della dismisura⁴⁷ che, secondo i pensatori meridiani, è venuta a caratterizzare la tradizione occidentale, dimentica dell'originaria misura ed equilibrio greco.

L'Ulisse di Dante incarna dunque lo smodato desiderio di avventura e l'insaziabile brama di scoperta che conduce ad un viaggio come superamento dei confini. La tensione verso l'ignoto, verso un'ulteriorità sconosciuta che travalica il proprio orizzonte d'esperienza definisce così il viaggio come trasgressione, connessa al concetto di dismisura, termine che anche etimologicamente contiene questo senso del movimento – proprio del viaggio – di superamento del limite (*trans-gradi*: “andare oltre”). Ma il viaggio come continuo oltrepassamento implica necessariamente appunto un viaggio senza ritorno: Ulisse infatti non può abbandonare la sua veste⁴⁸ di eroe errante, «deve continuare a partire»⁴⁹. In questo senso del viaggio inteso unicamente come spinta verso l'ignoto ed anelito verso un altrove, si perde allora la tensione divaricante – che accomuna invece il viaggio odissiano a quello meridiano – del doppio movimento verso l'esterno, nella partenza mossa dall'attrazione verso lo sconosciuto, e verso l'interno, nel ritorno al familiare.

Il viaggio senza ritorno, non prevedendo quel secondo movimento così essenziale sia nel percorso odissiano che in quello meridiano, si fa così fuga senza rientro, smarrimento senza ritrovamento di sé, divenendo il contraltare del viaggio meridiano. Questo viaggio a senso unico non è solo quello dell'Ulisse dantesco, ma anche quello che permea l'opera di

⁴⁷ Cfr. F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, cit., p. 44.

⁴⁸ Cfr. A. Savinio, *Capitano Ulisse*, Adelphi, Milano 1989.

⁴⁹ F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, cit., p. 47.

Nietzsche⁵⁰, eletto dai pensatori meridiani ad emblema dell'«uomo senza *nòstos*»⁵¹, antitesi dell'uomo mediterraneo.

La prospettiva nietzscheana rappresenta innanzitutto il punto di rottura con la tradizione, destrutturando la tradizionale concezione del viaggio come estraneità, fonte di pericolo e smarrimento, e viceversa degli spazi originari come approdi sicuri, al riparo dai rischi della peregrinazione. Si assiste infatti al rovesciamento della convenzionale metafora dell'esistenza umana⁵² che ha caratterizzato la tradizione, secondo cui chi resta saldo ad un solido terreno è in salvo dalla provvisorietà e dall'instabilità insite nel viaggio dell'esistenza. Con Nietzsche, si abbandona la posizione distaccata ed isolata, ancorata ad un luogo sicuro, e ci si arrischia nell'incertezza dell'ignoto, sfidando con il viaggio le insidie e i pericoli dell'esperienza:

Abbiamo lasciato la terra e ci siamo imbarcati sulla nave! Abbiamo tagliato i ponti alle nostre spalle – e non è tutto: abbiamo tagliato la terra dietro di noi. Ebbene, navicella! Guardati innanzi! Ai tuoi fianchi c'è l'oceano: è vero, non sempre muggisce, talvolta la sua distesa è come seta e oro e trasognamento della bontà. Ma verranno momenti in cui saprai che è infinito e che non c'è niente di più spaventevole dell'infinito. Oh, quel misero uccello che si è sentito libero e urta ora nella pareti di questa gabbia! Guai se ti coglie la nostalgia della terra, come se là ci fosse stata più libertà – e non esiste più “terra” alcuna!⁵³

L'aforisma descrive la condizione del viaggiatore errante, in particolare del navigante, che si scopre imbarcato da sempre, da sempre in viaggio, vagabondo e nomade. Tale condizione insita

⁵⁰ Al filosofo tedesco Cassano dedica un intero paragrafo di *Il pensiero meridiano*: cfr. F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, cit., pp. 34-43.

⁵¹ *Ivi*, p. 45.

⁵² Cfr. H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, cit.

⁵³ F. Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, E. Schmeitzner, Chemnitz 1882, tr. it. di F. Masini e M. Montinari, *La gaia scienza*, af. 124, in *Idilli di Messina. La gaia scienza. Scelta di frammenti postumi 1881-1882*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Mondadori, Milano 1971, p. 125.

nel destino del viaggiatore risulta essere duplice⁵⁴: da una parte il viaggio apre all'infinita della scoperta di nuovi ed ignoti orizzonti, ma dall'altra consegna l'esploratore alla finitudine e alla precarietà, in quanto non vi è mai ritorno alla terra originaria. Da qui discendono lo smarrimento e lo sradicamento del viaggiatore quali tonalità emotive caratterizzanti l'uomo moderno⁵⁵.

Il pensiero di Nietzsche è allora posto dai pensatori meridiani in relazione antinomica con quello di Heidegger⁵⁶: se in quest'ultimo essi individuano il simbolo della fedeltà alle radici, l'altro è reso emblema dello «sradicamento universale»⁵⁷. La prospettiva nietzscheana abbandona infatti la dimora originaria senza guardarsi indietro, smarrisce per sempre la via del ritorno, «distrugge ogni radice»⁵⁸.

Ecco allora la radicalità della posizione nietzscheana: «non esiste più "terra" alcuna» a cui fare ritorno. La linea nietzscheana si contrappone così non solo alla tradizionale svalutazione del viaggio in favore di un attaccamento alla radice, culminato in Heidegger, ma anche all'originaria visione greca ripresa dal pensiero meridiano, che concilia erranza e radicamento. In Nietzsche si dissolve infatti il *nòstos* greco e meridiano: il viaggio nietzscheano non prevede alcun ritorno in patria («Abbiamo tagliato i ponti alle nostre spalle – e non è tutto: abbiamo tagliato la terra dietro di noi»). Si tratta dell'abbandono radicale e definitivo della terra originaria che conduce allo smarrimento, come evidenziano i pensatori meridiani: «Dopo quella partenza che Nietzsche invoca non si può più ritornare perché il ritorno, ogni ritorno, sarebbe una sconfitta, un pentimento. Ed infatti Nietzsche non è tornato, [...] ha lasciato le coste e si è perso»⁵⁹.

⁵⁴ Cfr. F. G. Menga, *La passione del ritardo. Dentro il confronto di Heidegger con Nietzsche*, Franco Angeli, Milano 2004, pp. 242-243.

⁵⁵ Cfr. R. Cavallo, *Apocalisse e rivoluzione*, in *Apocalisse e post-umano. Il crepuscolo della modernità*, a cura di P. Barcellona, F. Ciaramelli, R. Fai, Dedalo, Bari 2007, p. 278.

⁵⁶ Cfr. F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, cit., pp. 34-43.

⁵⁷ *Ivi*, p. 40.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ivi*, p. 41.

La prospettiva nietzscheana così, da una parte, esortando alla dipartita, opera il superamento della tradizionale visione negativa del viaggio; d'altra parte però, volta allo sradicamento totale, smarrisce qualsiasi attaccamento alla radice, che invece il *nostòs* greco e quello meridiano serbano. Si perde allora con Nietzsche quella primordiale prospettiva greca pacificante partenza e *nòstos*, di cui invece il pensiero meridiano coglie la portata.

Da qui la contrapposizione, oltre che al sapere armonizzante greco, anche alla prospettiva conciliante meridiana: emerge in Nietzsche l'impossibilità di condurre l'esperienza del viaggio come estraneazione e scoperta dell'alterità, concludentesi con un ritorno nella propria territorialità. Nel viaggio meridiano al contrario, in linea con quello originario greco, alla fase di estraneazione e spaesamento succede un ritorno all'origine conciliante e pacificato. Non si può pensare invece, con Nietzsche, di poter esperire ed esplorare l'alterità, l'estraneità, per poter poi fare ritorno e riappropriarsi della propria dimensione originaria. Così, l'insicurezza e la provvisorietà insite nell'erranza divengono totalizzanti in questa tipologia di viaggio, in cui non si dà la possibilità del riavvicinamento alla propria patria e della riunificazione con l'origine.

Secondo la lezione nietzscheana bisogna infatti, liberi da ogni vincolo, spingersi in viaggio, accogliendo la sfida e accettando il pericolo a cui l'errare espone, seguendo l'incitazione del filosofo «Via sulle navi [...]!»⁶⁰: «finalmente l'orizzonte torna ad apparirci libero, anche ammettendo che non è sereno, finalmente possiamo di nuovo sciogliere le vele alle nostre navi, muovere incontro a ogni pericolo; ogni rischio dell'uomo della conoscenza è permesso»⁶¹.

Emerge ancora il carattere di «estraneamento»⁶² costitutivo dell'esperienza del viaggio, metafora dell'esistenza, in quanto esplorazione dell'alterità e dell'estraneità; estraneamento che diventa radicale nel viaggio a cui non è possibile fare ritorno. L'esperienza del viaggio, quale estraneazione dalla terra originaria, si caratterizza anche qui come costituita da un'intrinseca

⁶⁰ F. Nietzsche, *La gaia scienza*, af. 289, cit., p. 160.

⁶¹ *Ivi*, af. 343, p. 195.

⁶² V. Vitiello, *Utopia del nichilismo. Tra Nietzsche e Heidegger*, Guida, Napoli 1983, p. 35.

duplicità: da una parte la possibilità aperta della scoperta di nuovi orizzonti che proietta il viaggiatore nell'infinito, e dall'altra l'incertezza e il rischio dell'ignoto, che lo gettano nella finitezza. L'esperienza dell'estraneo si configura infatti come percorsa da un'insita ambiguità: «È minacciosa poiché l'estraneo fa concorrenza al proprio, minaccia di sopraffarlo; è allettante poiché l'estraneo risveglia possibilità che risultano più o meno escluse dagli ordinamenti della vita propria»⁶³.

Il viaggio senza ritorno, come quello nietzscheano, si sviluppa allora in una direzione diametralmente opposta rispetto a quello meridiano. Nel viaggio di Nietzsche infatti, in cui «lo sradicamento viene festeggiato come una virtù»⁶⁴ ed innalzato a «principio spirituale»⁶⁵, gli autori del pensiero meridiano individuano la liberazione da ogni patria, l'abbandono di ogni dimora, l'estraneazione radicale di una fuga senza ritorno. Nel viaggio nietzscheano vedono allora manifestarsi, proprio come in quello dell'Ulisse dantesco, «la grandezza e la rovina dell'assenza di ritorno»⁶⁶.

Ed ecco allora che entrambe le polarità, il viaggio nietzscheano come «metafisica dell'oltre»⁶⁷ e l'attaccamento ossessivo alla radice heideggeriano, si fondano, come mettono in evidenza i pensatori meridiani, su un unico movimento: quello del decentramento, della fuga per il primo e quello dell'accentramento per il secondo. Ma entrambi smarriscono così la duplicità del moto dell'aurorale viaggio prototipico della cultura greca, che tiene insieme in una prolifera relazione dialettica fuga e rientro, dipartita e ritorno, ricerca e radice, di cui il viaggio meridiano si fa originale interprete e nuovo portatore.

Entrambi i movimenti previsti dal viaggio meridiano infatti, quello del partire e quello dell'arrivare, sono costitutivi di una forma produttiva di viaggio, in quanto entrambi

⁶³ B. Waldenfels, *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden I*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1997, p. 44, tr. it. in F. G. Menga, *La passione del ritardo. Dentro il confronto di Heidegger con Nietzsche*, cit., p. 241.

⁶⁴ F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, cit., p. 40.

⁶⁵ *Ivi*, p. 42.

⁶⁶ *Ivi*, p. 41.

⁶⁷ *Ibidem*.

dischiudono universi esperienziali di possibilità che contribuiscono al processo di strutturazione identitaria del soggetto che sperimenta l'esperienza dell'errare. La partenza, quale movimento di allontanamento, produce una dimensione di estraneazione di sé che implica un processo di confronto e scontro⁶⁸ con l'alterità, che ogni viaggio comporta. Il ritorno nel luogo in cui il percorso si è originato costituisce un momento di riconciliazione con la dimensione abbandonata: un processo di ritrovamento di sé e di ricostruzione della propria identità incrinatasi al momento del distacco e dispersasi nell'estraneamento che l'errare comporta. Infatti, se al momento dell'arrivo alla meta nel viaggiatore prevale un senso di estraneità⁶⁹, quello del ritorno a casa si delinea come un percorso di identificazione personale, volto alla riconquista e ricostituzione della propria identità smarrita. Entrambe le fasi, l'esodo e il rientro, assumono allora al tempo stesso la forma autentica di una *Erfahrung*, un'esperienza fondata appunto sul viaggio concepito come dimensione di apertura, come suggerisce l'etimo stesso della parola (*Fahren*: "viaggiare"), e di *Erlebnis*, il vissuto dell'esperienza soggettiva. Il viaggio si fa dunque, come movimento nello spazio esterno, esperienza del mondo, e al contempo, in quanto movimento interiore, esperienza di sé, attraverso il continuo trapasso di un movimento nell'altro: l'erranza è infatti esperienza della conoscenza, dell'incontro e della strutturazione della propria identità.

Il viaggio meridiano tesaurizza dunque entrambi i movimenti del viaggio, custoditi nel sapere greco, rivelandosi capace di ospitare al tempo stesso l'erranza e il desiderio del ritorno, la fuga e la radice:

Non si tratta di contrapporre il valore dell'Esodo a quello di patria. Chi è colui che ha molto viaggiato senza il ritorno, senza il racconto, senza la trasmissione

⁶⁸ Cfr. A. Farassino, *Fuori di set. Viaggi, esplorazioni, emigrazioni, nomadismi*, Bulzoni Editore, Roma 2000, p. 22.

⁶⁹ Cfr. E. Leed, *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, cit.

della sua esperienza, senza l'altro polo [...]? E che cosa è il racconto senza l'avventura, il rischio, il desiderio ogni giorno di riprendere il mare?⁷⁰

Si impone allora, a questo punto della trattazione, la necessità del confronto del viaggio meridiano con la tradizione dell'esperienza laica del viaggio in Italia, quale Meridione del continente, condotta dall'élite nordeuropea. Tale tradizione secolare del viaggio, formalizzata nell'istituzione del Grand Tour⁷¹, che muove dalla fine del Cinquecento, trova il suo culmine nel Settecento e perdura fino all'Ottocento, individua la propria meta privilegiata appunto nel territorio italico, concepito come luogo mitico, ospitale e benefico.

Se il viaggio meridiano, come si è visto, si viene a configurare per gli esponenti del pensiero meridiano come un *nòstos*, un ritorno nella propria terra natia, la discesa in Italia del Grand Tour si declina viceversa sul primo movimento del viaggio, quello della partenza, dell'andata, dell'esodo. Il fenomeno del Grand Tour vede infatti la dipartita di giovani nobili e borghesi d'Oltralpe dalla propria patria nordica, alla volta delle maggiori città europee e, soprattutto, del Bel Paese, tappa prediletta, dove sarebbero stati iniziati a gentiluomini.

Il percorso intrapreso da questi figli di aristocratici ed alto-borghesi, e in particolare la loro visita della penisola, si dipana dunque, a differenza del *nòstos* meridiano, nel processo di andata del viaggio: esso si configura come una peregrinazione lungo il continente che si lascia alle spalle il paese natale, letteralmente come un "giro" che attraversa le diverse città continentali e nostrane una volta abbandonata la patria. Il tragitto, *in primis* quello attraverso l'Italia, prende infatti avvio da una città nella quale si torna solo dopo aver vagabondato tra i molteplici centri che costellano il tour e che gli conferiscono il senso, segnandone la

⁷⁰ F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, cit., p. 46.

⁷¹ L'espressione compare per la prima volta in R. Lassels, *The Voyage of Italy, or A Compleat Journey through Italy*, J. Starkey, London 1670. Per studi recenti sul fenomeno del Grand Tour cfr. A. Brillì, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande istituzione culturale*, cit.; A. Brillì, *Quando viaggiare era un'arte. Il romanzo del Gran Tour*, Il Mulino, Bologna 2008; C. De Seta, *L'Italia nello specchio del Gran Tour*, in *Annali di Storia d'Italia*, vol. V, *Il paesaggio*, a cura di C. De Seta, Einaudi, Torino 1982, pp. 127-137; C. De Seta, *L'Italia del Grand Tour. Da Montaigne a Goethe*, Electa, Napoli 2001.

conclusione. Il soggiorno italiano dei giovani forestieri dalla struttura squisitamente itinerante, già dalla fine del Cinquecento, si differenzia così dalla permanenza sedentaria in un'unica città universitaria come era precedentemente in uso presso gli studenti stranieri in Italia.

L'itinerario percorso dai rampolli, così come dagli intellettuali o dagli artisti, stranieri riproduce, invece, quello correntemente calcato dai viaggiatori forestieri, secondo una traiettoria costante nei secoli. Il tragitto prefissato di discesa nella penisola viene concepito come un percorso di andata che ha in sé una tale compiutezza esaustiva che sembra quasi non rendere necessario il ritorno: l'itinerario peninsulare è stato infatti assimilato metaforicamente all'esistenza umana⁷², che prende avvio dalla giovinezza delle regioni nordiche, passa attraverso l'adulità della capitale, fino alla vecchiaia partenopea, che tramonta nella funerea Paestum.

Oltre a questa fondamentale discrepanza nella delineazione del viaggio per cui la discesa nella penisola costituisce per i pensatori meridionali un ritorno alle origini e alla patria abbandonata, mentre si identifica al contrario per i viaggiatori stranieri con il movimento dell'andata, della fuga dal paese natio, un'ulteriore importante differenza tra le due tipologie di viaggio riguarda le motivazioni e le finalità che soggiacciono ad esso.

Se secondo i pensatori meridionali, come si è visto, l'allontanamento dalla patria, a cui sottostanno le ragioni dell'emigrante⁷³, si configura come un distacco ed un esilio dal proprio ambiente di appartenenza, il viaggio meridiano, in quanto ritorno, custodisce allora la promessa della riappropriazione delle proprie radici e di una dimensione abbandonata di sé. L'emigrazione produce infatti una frattura nell'esistenza, cosicché il rientro nella terra di provenienza corrisponde ad un ricongiungimento con le proprie origini e alla ricostruzione della propria identità sfaldata attraverso la pacificazione con un abbandono non veramente voluto.

⁷² Cfr. M. Bruen, *Essay Descriptive and Moral, on Scenes in Italy, Switzerland, and France* (1817), A. Constable and Co., Edinburg 1823.

⁷³ Cfr. R. Cavallaro, A. M. P. Toti, *Dall'io diviso alla comunità ritrovata*, in *Fenomenologia del partire e del tornare*, a cura di R. Cavallaro, cit., pp. 205-240.

Se per gli esponenti del pensiero meridiano il viaggio che attraversa la penisola da nord a sud è mosso dal desiderio di ritrovamento di una parte perduta di sé e di ristrutturazione della vecchia identità frantumata con il distacco della partenza, le motivazioni che spingono i giovani facoltosi al Grand Tour e, in particolare, al medesimo viaggio peninsulare sono al contrario la costruzione di una nuova costituzione identitaria. Quello del Grand Tour si configura infatti come un viaggio volto alla formazione dei giovani d'oltreconfine destinati a costituire la futura classe dirigente: esso viene concepito come il coronamento del corso di studi degli aspiranti gentiluomini. Il viaggio è finalizzato a far entrare gli aspiranti gentiluomini in contatto con le usanze, l'arte, le istituzioni politiche, la storia dei paesi che visitano, in particolar modo dell'Italia, ritenuto il luogo formativo per eccellenza, patria della tradizione classica e delle antichità. Il tour, peculiarmente quello in Italia, si delinea allora come un viaggio di istruzione e di formazione, sulla base della solida convinzione di una prolifera interazione e reciproco rispecchiamento tra il viaggio concreto come spostamento nello spazio e un percorso di crescita spirituale e culturale. Si impone infatti la tradizionale visione del viaggio come successione di prove e pericoli da superare, di avventure e peripezie da affrontare, che costellano l'orizzonte alieno in cui il viaggiatore, sottratto dal contesto quotidiano e domestico di appartenenza, è catapultato. Soltanto affrontando il viaggio in quanto itinerario periglioso da superare il giovane può giungere ad una rinascita spirituale e culturale. Il viaggio continentale assume così la forma di un vero e proprio rito iniziatico che segna l'ingresso dei giovani viaggiatori nell'età adulta.

Il fine principe del viaggiatore laico che attraversa il suolo italico dalla fine del Rinascimento fino all'Ottocento romantico inoltrato, sia egli uno studente, uno studioso o un cultore d'arte, è infatti l'acquisizione di un nuovo sapere, attraverso l'assimilazione delle tradizioni storiche, politiche e artistiche del paese locale. Il tour della penisola si configura allora come un percorso formativo *tout court* per il viaggiatore moderno, non unicamente per i giovani studenti per i quali il fine educativo risulta esplicito. Il ruolo formativo del viaggio, che

veda protagonisti giovani studenti o viaggiatori navigati, è sintetizzato emblematicamente da Bacon: «Il viaggiare per i giovani fa parte dell'educazione, per gli adulti dell'esperienza. Chi va in un paese straniero [...] vada prima a scuola e non in viaggio. [...] altrimenti questi (i viaggiatori) andranno con gli occhi bendati e avranno ben poco da osservare»⁷⁴. Anche Montaigne sottolinea la valenza didattica del viaggio:

il viaggiare mi sembra un esercizio giovevole. L'anima vi si esercita continuamente a notare le cose sconosciute e nuove; e non conosco scuola migliore, come ho detto spesso, per formare la vita che di metterle continuamente avanti la diversità di tante altre vite, idee, usanze, e di farle gustare una così perpetua varietà di forme della nostra natura⁷⁵.

Le motivazioni conoscitive che ispirano il viaggio moderno si ritrovano nelle parole di un poeta loro contemporaneo:

Sono convinto che tu abbia ben impresso nella mente lo scopo che intendi raggiungere coi tuoi viaggi, perché se tu viaggiassi tanto per viaggiare, ti dimostreresti un pellegrino, nient'altro che un pellegrino. [...] Perciò posso ben dire che colui che viaggia con l'occhio di Ulisse sceglie una delle strade eccellenti della sapienza terrena⁷⁶.

Il nuovo fine che il viaggio acquisisce in età moderna è infatti la conoscenza e la molla che spinge il viaggiatore ad intraprendere il cammino, sul modello del personaggio omerico –

⁷⁴ F. Bacon, *Of Travel*, in *The Essayes or Counsels, civill and morall of Francis Lo. Verulam, Viscount St Alban*, I. Haviland, London 1625, tr. it. di A. M. Ancarani, *Del viaggiare*, in F. Bacon, *Saggi*, Sellerio, Palermo 1996, p. 71.

⁷⁵ M. De Montaigne, *Essais*, S. Millanges, Bordeaux 1580, tr. it., *Saggi*, a cura di V. Enrico, Mondadori, Milano 1991, p. 1035.

⁷⁶ P. Sidney, *Profitable Instructions: Describing what Special Observations are to be Taken by Travellers in all Nations, States and Countries*, B. Fisher, London 1633, pp. 74-75.

precedentemente a lungo trattato – emblema dell’eroe errante, la curiosità intellettuale, la brama della scoperta.

La radice di questo desiderio di conoscenza, di questa curiosità intellettuale che sottende il viaggio moderno va ricercata nella nascita della scienza sperimentale con il suo peculiare metodo empirico di analisi dei fenomeni, di cui lo stesso Bacon è un fondatore. A complemento delle motivazioni più strettamente pedagogiche del viaggio in Italia si pongono infatti quelle di carattere scientifico di osservazione della natura.

Tuttavia la principale attrattiva del viaggio conoscitivo, a partire dall’età moderna fino alla sua esplosione nel Settecento, è costituita dall’eredità classica di cui il nostro paese è depositario. Le antichità e le bellezze antiquarie che costellano il territorio italico rappresentano infatti una fonte di richiamo ineludibile per i viaggiatori stranieri attraverso i secoli. Così, accanto alle ragioni più strettamente educative e a quelle scientifiche, si colloca l’amore per la tradizione antiquaria di esperti d’arte e collezionisti. Le città italiane dischiudono infatti al passaggio del viandante straniero le meraviglie della cultura classica, tanto che il nostro paese, che ne viene riconosciuto l’autorevole custode, viene considerato un «giardino di delizie»⁷⁷.

Alla finalità per eccellenza del Grand Tour, quella educativa e didattica, corredata da connotazioni scientifiche e artistiche, in quanto il mondo conoscitivo raccoglie per il viaggiatore straniero meraviglie sia naturali che antiquarie, si affianca la ricerca del diletto. Lo scopo del viaggio infatti non è solo quello di impartire ai giovani conoscenze nozionistiche delle istituzioni e delle tradizioni del luogo, ma anche quello di fornire loro strumenti del vivere in società, attraverso norme del gusto e passatempi mondani.

Il fenomeno del viaggio in Italia, istituzionalizzato appunto nella convenzione del Grand Tour, motivato dalle suddette molteplici e complementari ragioni, le cui basi vengono poste con la nascita dell’età moderna, dilaga nel Settecento illuminista. Il XVIII secolo viene infatti

⁷⁷ A. Brilli, *Quando viaggiare era un’arte. Il romanzo del Gran Tour*, cit., p. 37.

definito «il secolo d'oro del viaggio in Italia»⁷⁸: raccolta l'eredità del viaggio moderno, esso vede l'espansione del fenomeno del viaggio peninsulare che raggiunge il massimo splendore. Il viaggio settecentesco acquisisce peculiari connotazioni proprie dello spirito illuministico, quali la prospettiva cosmopolita, la fede nella ragione e nella natura umana, ma la spinta che induce il viaggiatore ad intraprendere il cammino resta la curiosità individuale, «lo stimolo a un'inesauribile curiosità»⁷⁹. La curiosità intellettuale viene infatti individuata come un tratto costante, intrinseco nella natura umana, che costituisce il vero incitamento al vagabondare:

la curiosità di vedere cose nuove [...] sembra tessuta della struttura stessa di ogni figlio o figlia di Adamo. [...] essa è radicata in noi allo scopo di stimolare la mente verso sempre nuove indagini e conoscenze [...]. A questo sprone che ci pungola costantemente dobbiamo il desiderio di viaggiare⁸⁰.

Nell'Ottocento il viaggio in Italia non interessa più i giovani europei in quanto compimento di un percorso di istruzione, ma il fenomeno dei visitatori stranieri nella penisola si estende. Il Romanticismo conferisce al viaggio un nuovo spirito sensibile, in luogo di quello cosmopolita illuministico, tanto da imporsi la visione del «viaggio sentimentale»⁸¹, come recita il titolo dell'opera di Sterne già alla fine del Settecento. Il viaggio ottocentesco si fa infatti catalizzatore di una nuova sensibilità: il viaggiare stesso, secondo i pensatori romantici, rappresenta una liberazione dalle briglie della ragione, destando nel viaggiatore sensazioni ed emozioni inedite di fronte al mondo che attraversa. Affiora prepotentemente così nelle pagine dei diari e dei racconti di viaggio ottocenteschi la soggettività del viaggiatore-scrittore, che prende il posto dell'osservazione quanto più possibile oggettiva e distaccata della natura e delle tradizioni del

⁷⁸ A. Brillì, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande istituzione culturale*, cit., p. 43.

⁷⁹ E. Gibbon, *Memoirs of my Life and Writings*, Strand, London 1796, p. 57, tr. it di L. Pratesi, *Memorie della mia vita e degli scritti*, F. Giorgetti, Macerata 1915.

⁸⁰ L. Sterne, *The Prodigal Son* (1766), Melvyn New, University Press of Florida 1996.

⁸¹ L. Sterne, *A sentimental Journey through France and Italy*, T. Becket and P. A. De Hondt, London 1768, tr. it., *Viaggio sentimentale*, a cura di G. Sertoli, Istituto editoriale italiano, Milano 1985.

luogo tipica del viandante illuminista. Il viaggio romantico rappresenta inoltre per questo viaggiatore sentimentale un abbandono della dimensione abituale e consueta per spingersi nell'ignoto e nell'inusitato. Un altro aspetto peculiare del viaggio in epoca romantica è la predilezione per l'antico e per la tradizione antiquaria e il recupero del passato, che rende quella artistica e collezionistica la motivazione principale del viaggio ottocentesco.

Emerge allora una fondamentale divergenza tra il viaggio meridiano così come è concepito dagli esponenti del pensiero meridiano e la concezione del viaggio dall'età moderna all'Ottocento romantico. La tradizione laica del viaggio infatti, pur nei suoi poliedrici aspetti menzionati, è accomunata da un'idea dominante del percorso peninsulare che lo vede collocarsi nel movimento dell'andata e della fuga dal proprio paese e costituirsi come un'esperienza formativa di crescita intellettuale e culturale e di arricchimento personale. Nel pensiero meridiano viceversa la partenza dalla patria corrisponde ad una perdita, alla sottrazione di una parte di sé; e il viaggio verso il sud della penisola coincide, contrariamente, con il movimento del ritorno, del ricollocamento nella dimensione abituale e quotidiana. L'allontanamento dal proprio paese viene a definirsi così, secondo i pensatori meridiani, come un processo di distacco e di separazione, anche identitaria, piuttosto che come un momento formativo; mentre è il rientro nella propria terra originaria che dischiude uno sviluppo positivo, quale il ritrovamento e la riconquista di una parte alienata di sé.

1.2 Paesaggio

*La purezza dei contorni, la morbidezza di ogni cosa,
la cedevole scambievolzza delle tinte,
l'unità armonica del cielo col mare e del mare con la terra...
chi li ha visti una sola volta, li possederà per tutta la vita*

Johann Wolfgang von Goethe, *Viaggio in Italia*

All'esperienza geografica ed esistenziale del viaggio fa da sfondo il paesaggio, che il soggetto errante lungo il percorso scopre ed esplora, con il quale interloquisce e nel quale si riflette. Il viaggio situa infatti il viandante in un luogo estraneo, ponendolo di fronte ad una dimensione altra e straniera. Ma il viaggio, lo si è visto, colloca soprattutto dinanzi a se stessi: così nell'alterità dello spazio in cui si trova immerso, il viaggiatore più attento riesce a scorgere una parte estranea di sé, come in un «gioco di specchi»⁸².

L'idea del viaggio come ricerca esistenziale all'interno di un processo d'identificazione personale sottende allora un parallelismo tra paesaggio geografico ed esteriore e paesaggio mentale ed interiore, ed una stretta interconnessione tra esteriorità ed interiorità. Così nelle parole della studiosa contemporanea Giuliana Bruno: «Il paesaggio non è solo una questione di esteriorità: l'impatto del paesaggio si prolunga all'interno, nel nostro paesaggio interiore. [...] esterno e interno sono figurativamente connessi: l'immaginazione geografica include e attraversa entrambi»⁸³. Emerge con forza allora l'intersezione tra mondo esteriore ed interiore: lo spazio diventa il campo in cui l'identità dell'individuo si costituisce come soggetto attraverso la geografia dei luoghi.

⁸² F. Remotti, *Noi primitivi. Lo specchio dell'antropologia*, Bollati Boringhieri, Torino 1994.

⁸³ G. Bruno, *Atlante delle emozioni. Il viaggio tra arte, architettura e cinema*, Paravia Bruno Mondadori Editori, Milano 2006, p. 335.

Il paesaggio infatti – di cui è stata recentemente illuminata la dimensione estetica, reso oggetto precipuo di riflessione filosofica⁸⁴ – si rivela intimamente legato alle persone che lo abitano, lo vivono, o, lungi dall'essere un puro elemento di contorno del viaggio, lo attraversano, lo osservano, in una parola lo sentono. La geografia degli spazi interferisce con i soggetti che li occupano, come con i viaggiatori che li percorrono, contribuendo a plasmarne la costituzione identitaria. Tra il soggetto e il luogo, abitato o attraversato, si stabilisce infatti un legame di reciprocità, un rispecchiamento di identità specchianti: l'ambiente esterno influisce sugli spazi intimi, che si riflettono nella spazialità esteriore del luogo.

In particolare il paesaggio meridiano si rivela un luogo privilegiato per viaggi interiori di autoscoperta e trasformazione del sé: «Il viaggio [...] si rivela un viaggio di autoscoperta. In questo tipo di esplorazione il paesaggio italiano [in particolare il paesaggio meridiano] era un sito privilegiato: [...] si prestava come pochi altri a fare da veicolo ai viaggi psichici e soggettivi»⁸⁵. L'ambiente mediterraneo infatti, con i suoi peculiari elementi naturali che ne determinano la fisionomia, quali il mare, il sole, il calore, rappresenta un particolare richiamo per il soggetto, del quale illumina i luoghi interiori, lasciando emergere in particolare gli spazi più intimi e nascosti. Al viaggio geografico attraverso il paesaggio meridiano si rivela allora concomitante un percorso esistenziale volto alla scoperta di sé e della propria dimensione interiore, un itinerario psichico che mette in luce le proprie parti dimenticate. La penetrazione nel territorio meridionale corrisponde infatti ad un addentramento nel proprio spazio intimo, mettendo il paesaggio meridiano in relazione il soggetto con le zone inesplorate di sé. L'attraversamento del suolo meridiano si rivela così una prolifera occasione per esplorare il proprio paesaggio spirituale, intraprendendo un percorso di autoscoperta e di metamorfosi interiore.

⁸⁴ Cfr. P. D'Angelo, *Filosofia del paesaggio*, Quodlibet Studio, Macerata 2010.

⁸⁵ G. Bruno, *Atlante delle emozioni. Il viaggio tra arte, architettura e cinema*, cit., pp. 336-337.

Tale ruolo centrale del paesaggio meridiano come terreno sul quale prende forma una strutturazione identitaria all'interno di un percorso di ricerca esistenziale emerge con forza negli esponenti del pensiero meridiano. Al fondo del pensiero meridiano soggiace un «discorso critico»⁸⁶ sulla modernità e il recupero di un rapporto armonico con la natura nella quale l'uomo si trova inserito, che costituisce, secondo i pensatori meridiani, la più preziosa eredità trasmessa dal pensiero greco alla cultura mediterranea. Se infatti il cuore della cultura greca è rappresentato dalla natura, divenuto poi il *leitmotiv* della tradizione mediterranea, gli esponenti del pensiero meridiano imputano alla contemporaneità l'oblio delle proprie radici mediterranee custodi di questa dimensione originaria, in nome di una «utopia ipertecnologizzata»⁸⁷: «I Greci avevano la natura [...]. Noi moderni – invece – abbiamo perduto la natura. Non ce l'abbiamo più. L'abbiamo dimenticata»⁸⁸. Occorre allora, secondo la proposta dei pensatori meridiani, tornare ad intrattenere un'autentica relazione con la natura che la nostra matrice mediterranea custodisce, riscoprendo «una verità semplice e antica, eppure tanto frequentemente taciuta e tanto disinvoltamente trascurata dal sapere contemporaneo: [...] verità semplice e antica [...] che la modernità si è impegnata quasi sempre ad adombrare se non proprio a rimuovere»⁸⁹.

Tali motivi conduttori del pensiero meridiano, quali la critica radicale della modernità e il recupero di motivi naturalistici assegnati alla tradizione mediterranea, emergono con forza straripante nel fondatore di questa corrente di pensiero contemporanea, Camus. La bellezza dei luoghi meridiani della sua infanzia, ha contribuito alla formazione della sua giovanile concezione vitalistica della natura, nella quale si trova immerso e di cui si sente parte; sentendosi un frammento all'interno dell'infinita ed eterna unità dell'universo, Camus celebra, soprattutto nei primi scritti, le “nozze”⁹⁰ dell'uomo con la natura. Tuttavia, a questa entusiastica

⁸⁶ M. Alcaro, *Filosofie della natura. Naturalismo mediterraneo e pensiero moderno*, Manifesto Libri, Roma 2006, p. 11.

⁸⁷ P. Barcellona, *Il suicidio dell'Europa*, Dedalo, Bari 2005, quarta di copertina.

⁸⁸ M. Alcaro, *Filosofie della natura. Naturalismo mediterraneo e pensiero moderno*, cit., pp. 13-14.

⁸⁹ *Ivi*, p. 9.

⁹⁰ Cfr. A. Camus, *Noces*, E. Charlot, Algeri 1938, tr. it. di S. Morando, *Nozze*, in *Il rovescio e il diritto*, Bompiani, Milano 1988.

adesione alla vita, succede la scoperta della precarietà e della fragilità della natura umana, la scoperta del “rovescio” che si nasconde dietro al “dritto”⁹¹. Così, l’equilibrio tra uomo e natura rilevato dal primo Camus si spezza, venendo meno in particolare con l’allontanamento dalla terra meridiana d’origine, e la tragicità e l’assurdità della vita prendono il posto della sua bellezza tanto decantata. Tuttavia, la constatazione dell’assurdità dell’esistenza non segna la conclusione definitiva della sua visione del mondo: la natura e la vita scoperte in maniera spontanea ed istintiva in giovinezza e poi negate, sarebbero state ritrovate, per essere riaffermate in maniera ancora più decisiva e consapevole attraverso l’atto della rivolta. I protagonisti delle sue opere⁹² infatti non si arrendono di fronte alla dolorosa scoperta della misera condizione umana, ma rivendicano la riconquista della pienezza della vita. Il punto di svolta all’interno del pensiero e dell’opera camusiani va tuttavia individuato nel passaggio essenziale dall’azione strettamente individuale del personaggio che resta ancora uno “straniero”⁹³ nei confronti del mondo, alla rivolta che questi combatte per la rivendicazione di una dimensione naturale propria dell’intera umanità, da riscoprire sotto la crosta della modernità, che avviene con l’opera fondamentale *L’uomo in rivolta*, nella quale viene teorizzato il pensiero meridiano. L’uomo in rivolta camusiano si riscopre qui un essere naturale, piuttosto che storico, che si libera della propria condizione di uomo moderno che ha superato il limite della natura divinizzando se stesso e la storia. Non si tratta tuttavia di una restaurazione dell’antico, quanto di un ritrovamento da parte dell’uomo contemporaneo di tratti naturalistici che possono riconsegnarlo ad una coscienza smarrita, ad una misura e ad un equilibrio tra moderno ed antico, storia e natura.

⁹¹ Cfr. A. Camus, *Lenvers et l'endroit*, Éditions Gallimard, Paris 1937, tr. it. di S. Morando, *Il rovescio e il diritto*, cit.

⁹² Cfr. principalmente A. Camus, *L'Étranger*, Éditions Gallimard, Paris 1942, tr. it. di A. Zevi, *Lo straniero*, Bompiani, Milano 2009; A. Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Éditions Gallimard, Paris 1942, tr. it. di A. Borelli, *Il mito di Sisifo*, Bompiani, Milano 2001; A. Camus, *Caligula*, Éditions Gallimard, Paris 1944, tr. it., *Caligola*, Bompiani, Milano 2010; A. Camus, *Le Malentendu*, Éditions Gallimard, Paris 1944, tr. it., *Il malinteso*, in *Tutto il teatro*, Bompiani, Milano 2003.

⁹³ Cfr. A. Camus, *Lo straniero*, cit.

Al fondo del pensiero del filosofo francese, in particolare in quest'opera centrale per la nostra tesi, si può individuare un'antinomia radicale tra cristianesimo e storicismo da una parte, che si rivelano secondo il filosofo apparentati essendosi l'uno tramutato nell'altro, e la natura dall'altra; tra la ragione storica dell'idealismo tedesco e la bellezza naturale, custodita nel paesaggio mediterraneo:

Forse il conflitto profondo di questo secolo si stabilisce non tanto tra le ideologie storicistiche tedesche e la politica cristiana, che sono in certo senso complici, quanto tra i sogni tedeschi e la tradizione mediterranea, le violenze dell'eterna adolescenza e la forza virile, la nostalgia, esasperata dalla conoscenza e dai libri, e il coraggio temprato e chiarito nella corsa della vita; la *storia* infine, e la *natura* (corsivo mio)⁹⁴.

Cristianesimo e storicismo sono accomunati da Camus in quanto rappresentano ambedue dei vincoli che imbrigliano l'uomo, sottraendolo alla sua connotazione naturale. Quando il soggetto riesce finalmente a liberarsi dalle catene della religione, ne crea di nuove fondando il pensiero storicista, che sostituisce alla divinità la storia: ma si tratta in entrambi i casi di concezioni totalitarie, di «due ecatombi»⁹⁵ che espropriano l'uomo dalla sua dimensione più propria. La religione prima e poi la concezione della storia come dispiegamento dello spirito hanno infatti determinato il suo allontanamento dalla natura:

l'ideologia tedesca porta un retaggio. In essa si compiono venti secoli di vana lotta contro la natura in nome di un dio storico dapprima, e poi della storia divinizzata. [...] La natura che cessa di essere oggetto di contemplazione e di ammirazione non può più essere, poi, che materia di un'azione mirante a

⁹⁴ A. Camus, *L'uomo in rivolta*, cit., p. 326.

⁹⁵ *Ivi*, p. 305.

trasformarla. [...] nei tempi moderni [...] [accade] che Dio sia infatti espulso da quest'universo storico, e nasce allora l'ideologia tedesca nella quale l'azione non è più perfezionamento ma pura conquista, cioè tirannia⁹⁶.

La dialettica tra spirito e natura viene ricondotta dunque da Camus all'antitesi tra idealismo tedesco e tradizione mediterranea, tra cultura nord-europea e pensiero meridiano. Lo spirito storicista, sopraffatto l'elemento naturale, ha infatti deprivato l'uomo del suo radicamento nella natura: «Si è amputato il mondo di una parte della sua verità, di ciò che costituisce la sua permanenza e il suo equilibrio: la natura, il mare, ecc. [...] il sentimento della storia ha a poco a poco sopraffatto nel cuore degli uomini il sentimento della natura»⁹⁷. Si afferma così, attraverso la dominazione della natura, il primato e la supremazia della storia, che viene divinizzata, e la recisione dell'uomo dal suo vincolo con la terra. Viceversa, il pensiero mediterraneo intende ricollocare, sull'esempio della greicità, l'uomo all'interno dello scenario naturale, sua più autentica radice che lo storicismo ha rimosso.

L'antinomia tra la cultura mediterranea e lo storicismo di quella settentrionale, tra natura e ragione storica, viene individuata in particolare dal filosofo francese a partire dall'opposizione tra l'equilibrio naturale meridiano e la dismisura dello spirito nordico. Le diverse dicotomie sviluppatesi in seno al continente europeo possono infatti ricondursi, secondo l'autore, al «lungo affrontarsi di misura e dismisura che anima la storia d'Occidente»⁹⁸. Camus rintraccia nella misura e nel limite la condizione essenziale della natura umana, serbata nella saggezza del pensiero greco e della cultura mediterranea. A questa «filosofia dei limiti»⁹⁹ mediterranea, che prende atto della connotazione di finitezza dell'uomo inserendolo nel proprio contesto naturale di appartenenza, il fondatore del pensiero meridiano contrappone la «dismisura industriale», la

⁹⁶ *Ivi*, pp. 326-327.

⁹⁷ A. Camus, *Carnets* (1935-1959), Éditions Gallimard, Paris 1962, tr. it. di E. Capriolo, *Taccuini*, Bompiani, Milano 1992, vol. II, pp. 137, 166.

⁹⁸ A. Camus, *L'uomo in rivolta*, cit., p. 326.

⁹⁹ *Ivi*, p. 316.

«dismisura contemporanea»¹⁰⁰, che oblia irrimediabilmente il valore del limite. L'uomo contemporaneo ha infatti rimosso l'equità e la misura, separandosi così dalla sua dimensione più propria, quella naturale. Gli uomini, a partire dall'età moderna, hanno in tal modo commesso quello che i greci considerano l'unico vero vizio mortale, l'*hýbris*, sono cioè caduti nel delirio di onnipotenza: «L'impazienza dei limiti, il rifiuto del loro duplice essere, la disperazione d'essere uomini li hanno gettati infine in una dismisura inumana. [...] hanno divinizzato se stessi e la loro sciagura ha avuto inizio: questi dèi hanno gli occhi squarciati»¹⁰¹. Questo imperversare della volontà di potenza, questa egemonia dello spirito è da rintracciare appunto nella perdita del limite racchiuso nella natura, come spiega Cassano:

Gli esiti dell'idealismo sono necessariamente totalitari perché la separazione dalla natura dell'uomo colloca quest'ultimo esclusivamente nell'ambito della storia, nel regno solipsistico di ciò che egli stesso ha prodotto, dove ogni limite diviene valicabile, provvisorio, superabile¹⁰².

La polemica camusiana contro la modernità risiede allora proprio nel rifiuto dell'infinitezza dell'uomo, della smisuratezza della volontà di potenza, del «protagonismo assoluto e trionfante dello Spirito»¹⁰³ in nome della fede nella natura.

Lo storicismo, patria della dismisura, si configura allora come un pensiero autoritario che ha esiliato gli uomini dall'equilibrio e dalla bellezza naturale e il pensiero meridiano come l'unico strumento attraverso il quale questi può condurre la rivolta contro l'assolutismo della ragione storica pervasiva. Di contro all'assolutismo storicista, lo spirito mediterraneo si propone infatti come fautore di una fedeltà alla condizione naturale dell'uomo, opponendo alla storia il

¹⁰⁰ *Ivi*, pp. 322, 323.

¹⁰¹ *Ivi*, pp. 333-334.

¹⁰² F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, cit., p. 81.

¹⁰³ *Ibidem*.

riemergere della natura: «Nella miseria comune, rinasce allora l'antica saggezza: di nuovo la natura si erge di fronte alla storia»¹⁰⁴.

Si tratta allora di far rivivere il pensiero greco, custode di un originario rapporto armonico con la natura: «io, come i greci, credo nella natura»¹⁰⁵; porre «limiti al mondo e all'uomo, [...] la bellezza insomma, è questo il terreno su cui ci ricongiungeremo ai Greci»¹⁰⁶. Al fondo della cultura greca, nucleo della civiltà mediterranea, risiede infatti il riconoscimento della fragilità e della finitezza dell'uomo, che lo riconduce all'interno della natura, scoprendolo come parte di essa. La tradizione mediterranea eredita allora dalla grecoità un rapporto autentico con la terra in cui l'uomo alberga, una relazione conciliatoria tra uomo e natura. Il paesaggio meridiano si rivela così custode di una segreta e veritiera relazione con la natura, un accordo tra terra e umanità, che occorre, secondo il filosofo francese, ritrovare. D'altronde, secondo Camus, soltanto la bellezza dell'accogliente ambiente meridiano è in grado di ospitare tale rapporto armonico con la terra e dischiudere un pensiero capace di abbracciarlo. L'autore rivela infatti – facendo riferimento all'ambiente meridiano in cui è cresciuto – che nel paesaggio meridiano ci si trova immersi «in una natura con la quale si sente un accordo, non un'ostilità»¹⁰⁷. Di contro, l'asprezza dei paesaggi nordici, dove nasce l'onnipotenza dello spirito, fa scaturire un rapporto ostile con la natura¹⁰⁸, privo di ogni possibilità di mediazione.

Tuttavia alla bellezza naturale del paesaggio si accompagna la sua connotazione di caducità, così come la caratterizzazione naturale dell'uomo contiene in sé la duplicità della spinta vitale e creativa da una parte e della condizione di fragilità e precarietà, della presenza del limite dall'altra: il diritto e il rovescio si rivelano due aspetti coesistenti e complici sia nella natura che nella vita umana. La condizione umana, concepito l'uomo quale parte della natura, come anche la natura, si rivelano allora portatrici di un'insita ed irrisolvibile conflittualità e

¹⁰⁴ A. Camus, *L'uomo in rivolta*, cit., p. 328.

¹⁰⁵ A. Camus, *Taccuini*, cit., vol. II, p. 150.

¹⁰⁶ A. Camus, *L'Été*, Éditions Gallimard, Paris 1954, tr. it. di S. Morando, *L'estate*, in *Il rovescio e il diritto*, cit., p. 141.

¹⁰⁷ A. Camus, *Essais*, Gallimard, Paris 1967, p. 380.

¹⁰⁸ Cfr. A. Camus, *L'uomo in rivolta*, cit., p. 210.

contraddittorietà tra vita e limite, tra forza creativa e fugacità. Contraddittorietà interna, che viene a caratterizzare dunque la stessa misura: «L'origine di questo valore (della misura) ci garantisce che esso non può non essere intimamente lacerato. [...] È costante conflitto»¹⁰⁹; «La considerano (la misura) la risoluzione di una contraddizione. Ma non può essere che l'affermazione della contraddizione stessa»¹¹⁰.

Per dischiudere nuovamente una relazione armonica con la natura, occorre allora farsi promotori di una rivolta che può avvenire solamente, com'è a questo punto evidente, attraverso l'adesione al pensiero meridiano, che viene per questo a configurarsi dunque come «un pensiero cui il mondo di oggi non potrà più a lungo rinunciare»¹¹¹. L'uomo della rivolta si rifiuta di assolutizzare la storia e di farne un oggetto di venerazione, contesta la storia divinizzata – «la storia non è infatti che un'ombra fugace e crudele in cui l'uomo non ha più parte»¹¹². Ma la rivolta non contiene in sé solo l'istanza negativa del rifiuto; essa nega un elemento, l'onnipotenza dell'uomo e la fede nella storia, per innalzarne un altro, la natura e la vita: così la rivolta «è il rifiuto di una parte dell'esistenza in nome di un'altra parte, che viene esaltata. Più quest'esaltazione è profonda, maggiormente implacabile è il rifiuto»¹¹³.

La rivolta propugnata da Camus infatti, differentemente, a suo dire, dalle altre rivoluzioni del XX secolo che si esauriscono nell'ideologia, muovendo dal reale, si configura intrisa di vita ed intimamente connessa ad essa: «diviene sacra una nuova rivolta, in nome della misura e della vita»¹¹⁴. L'uomo in rivolta camusiano, a differenza del rivoluzionario appunto, «se vuole una rivoluzione, la vuole a favore della vita, non contro di essa. Per questo si appoggia [...] alle realtà più concrete, [...] il cuore vivo delle cose e degli uomini»¹¹⁵.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 329.

¹¹⁰ A. Camus, *Taccuini*, cit., vol. III, p. 28.

¹¹¹ A. Camus, *L'uomo in rivolta*, cit., p. 328.

¹¹² *Ivi*, p. 330.

¹¹³ *Ivi*, p. 272.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 333.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 325.

Al contrario, nell'età contemporanea, gli uomini, soggiogati dallo spirito storicista «non credono più a ciò che è, al mondo e all'uomo vivo; l'Europa non ama più la vita, questo è il suo segreto. [...] Per questo hanno voluto cancellare la gioia dalla scena del mondo [...] Negando la giusta grandezza della vita»¹¹⁶. La rivolta, delineandosi allora permeata da un'intrinseca spinta vitale e forza creativa propria della natura e della vita che la muovono, si colloca dunque in opposizione alla storia, che annientando la natura «distrugge la sola realtà creatrice»¹¹⁷, sancendo in tal modo viceversa la mortificazione della vita:

Chi si dà a questa storia non si dà a niente, ed è a sua volta niente. Ma chi si dà al tempo della sua vita, alla casa che difende, alla dignità dei vivi, quegli si dà alla terra e ne riceve la messe che di nuovo si fa seme e nutrimento. [...] Ciò suppone un'immensa tensione [...]. Ma la vera vita è presente al cuore di questa lacerazione. È la lacerazione stessa¹¹⁸.

La rivolta allora non solo risulta pervasa di vita, ma, in quanto «sorgente di vita vera»¹¹⁹, viene a coincidere con la vita stessa: «Il suo onore (della rivolta) sta nel non calcolare nulla, nel distribuire tutto alla vita presente e ai suoi fratelli vivi. [...] La rivolta, con questo, prova di essere il moto stesso della vita, e non la si può negare senza rinunciare a vivere»¹²⁰.

Nella rivolta camusiana contro la divinizzazione della storia, la dismisura contemporanea e l'assenza del limite, si trova custodito l'invito del filosofo a riscoprire la natura in un'era, quella contemporanea, che l'ha estirpata e obliata. Sulla perdita della misura contenuta nella natura si concentra infatti la polemica del filosofo francese contro la modernità, caratterizzata dall'egemonia della dismisura, e nel recupero di questa dimensione rimossa si può cogliere il significato del richiamo di quest'autore alla tradizione mediterranea.

¹¹⁶ *Ivi*, pp. 333-334.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 319.

¹¹⁸ *Ivi*, pp. 330-331.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 329.

¹²⁰ *Ivi*, p. 332.

Il filosofo contemporaneo Alcaro, erede del pensiero meridiano camusiano, si fa originale interprete del suggestivo pensiero elaborato dall'autore francese. Egli intravede nella dicotomia elaborata da Camus tra l'istanza naturalistica propria della tradizione mediterranea e l'ideologia storicista della cultura settentrionale un valore profetico. Il pensiero dischiuso dal filosofo francese possiede infatti, secondo Alcaro, la capacità di far emergere, nell'epoca della dismisura contemporanea, la necessità del rientro entro il limite posto dalla natura, l'urgenza del contenimento della pretesa di onnipotenza della civiltà occidentale odierna.

Al fine di recuperare un rapporto più autentico con la dimensione naturale e l'istanza della misura che l'era contemporanea ha perduto, Alcaro propone allora di percorrere gli itinerari attraverso i quali si è dispiegato il pensiero mediterraneo. Il pensiero nato sulle coste del Mediterraneo viene interpretato dal filosofo come un pensiero che inquadra l'uomo all'interno della totalità della natura, con la quale è dunque legato da un rapporto armonico, di contro al pensiero nord-europeo imperante, incentrato viceversa sul soggetto depurato della propria dimensione naturale. L'aspetto prevalente, il carattere dominante che gli esponenti del pensiero meridiano individuano come l'orizzonte comune della tradizione del pensiero meridionale è rappresentato infatti dalla presenza costante della riflessione sulla natura e sulla vita, sul *bios* – tema centrale della riflessione dei pensatori meridionali stessi, in particolare appunto di Alcaro. Tale tratto comune, quale radice della cultura mediterranea, rappresenta anche il tratto distintivo di questa tradizione rispetto alle filosofie dominanti contemporanee di ispirazione analitica, che hanno però ormai esaurito – secondo il pensatori meridionali – la loro carica euristica in quanto fondate su un pensiero autoreferenziale, che riflette su se stesso, a differenza della tradizione mediterranea quale riflessione critica che si è da sempre confrontata con l'esperienza, con la natura e con la vita.

Il pensiero mediterraneo allora, per i peculiari motivi naturalistici che lo caratterizzano, viene designato da Alcaro come un «naturalismo mediterraneo»¹²¹. In particolare il filosofo si sofferma sulla zona in cui tale pensiero ha trovato il terreno più prolifico, il Meridione italiano, che egli elegge a principale erede della cultura greca. Il naturalismo filosofico meridionale rappresenta infatti, secondo lo studioso, la forma di pensiero che più delle altre ha ereditato il lascito della cultura greca, il cui cuore è rappresentato appunto dalla nozione di natura.

Il cuore del naturalismo filosofico meridionale è costituito dal carattere panico della natura, che discende dall'originario naturalismo greco e che si fa tratto distintivo della cultura mediterranea. Al rapporto organico tra uomo e natura, intrinseco alla visione panteistica propria del naturalismo mediterraneo, che concepisce l'uomo come parte del cosmo, Alcaro contrappone, sulla scia di Camus, l'incrinatura della mediazione tra essere umano e ambiente naturale prodotta dalla modernità e perpetrata in epoca contemporanea. Ancora una volta allora, sull'esempio camusiano, viene prospettata un'antinomia tra concezioni e categorie filosofiche contrastanti: la contrapposizione proposta dal filosofo francese tra idealismo tedesco e pensiero meridiano, tra storia e natura, viene tradotta dal filosofo nostrano in un'antitesi tra il naturalismo panteistico mediterraneo e la filosofia moderna e contemporanea. Si può ad esempio avanzare un parallelismo tra la nozione di misura, centrale in Camus, e il sentimento di equilibrio, caratteristico del naturalismo mediterraneo studiato da Alcaro, che ridimensiona l'esistenza umana, collocandola all'interno della natura ed attribuendole una posizione precisa all'interno del cosmo.

Secondo Alcaro, l'orizzonte della modernità è dominato dal paradigma del soggetto, che una volta resosi autonomo dalla natura, la trasforma in una sua rappresentazione. Questo assunto fondamentale utilizzato da Alcaro per rendere conto della condizione della modernità è la cartina al tornasole del recupero da parte del filosofo contemporaneo di motivi camusiani, in particolare è qui evidente la ripresa del tema della dismisura e dell'egemonia dello spirito.

¹²¹ Cfr. M. Alcaro, *Filosofia della natura. Naturalismo mediterraneo e pensiero moderno*, cit.

Secondo Alcaro, a partire dalla modernità, il mondo diviene un simulacro costruito dal soggetto, si fa mera «immagine del mondo»¹²², per dirla con Heidegger, altro pensatore di riferimento dell'autore. L'uomo moderno infatti si sottrae dalla sua collocazione all'interno del cosmo e si erge a soggetto e signore del mondo, dell'«ente ridotto a oggetto»¹²³. L'uomo della modernità, rovescia così la sua naturale posizione nel cosmo, «guardato dall'ente, sorretto da esso»¹²⁴, e sottopone la natura al «dominio dei suoi decreti e dei suoi ordinamenti»¹²⁵, obliando il suo rapporto con il mondo. Alcaro individua un altro assunto essenziale che delinea il campo della modernità nell'estromissione dal mondo della categoria della vita, altro motivo essenziale, come si è visto, anche in Camus.

L'indagine di Alcaro è volta a mettere in luce, come si è detto, le principali forme del naturalismo mediterraneo, orizzonte speculativo nel quale egli individua il cuore del pensiero meridiano. In particolare, la riflessione del filosofo si concentra sul pensiero meridionale nell'età rinascimentale, che tesaurizza una preziosa forma della natura trasmessa dalla greicità, forma che si è andata smarrendo con l'avvento della modernità. Secondo Alcaro infatti la cultura rinascimentale, in particolare quella concentrata nell'area meridionale della nostra penisola, ha raccolto in maniera emblematica l'eredità del naturalismo greco, veicolando e facendo rivivere motivi e tematiche rappresentative della greicità e della cultura mediterranea. Il naturalismo panteistico greco giunge appunto sulle coste del Mediterraneo, dove trova, proprio sul suolo meridionale della nostra penisola, i migliori interpreti. La stagione culturale del Rinascimento del Meridione italico viene eletta così dal filosofo a rappresentazione privilegiata della tradizione mediterranea.

¹²² Cfr. M. Heidegger, *Die Zeit des Weltbildes* (1938), in *Holzwegein*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. 1950, tr. it. di P. Chiodi, *L'epoca dell'immagine del mondo*, in *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1991.

¹²³ *Ivi*, p. 93.

¹²⁴ *Ivi*, p. 89.

¹²⁵ *Ibidem*.

Le radici della cultura mediterranea vengono rintracciate in particolare da Alcaro nell'interpretazione telesiana, campanelliana e bruniana della natura: Telesio, Campanella¹²⁶ e Bruno costituiscono infatti, secondo l'autore, i rappresentanti più significativi del naturalismo filosofico meridionale. Il nucleo fondativo dei sistemi teorici dei tre pensatori è costituito dalla nozione di natura, che viene celebrata ed esaltata in tutte le sue forme.

La concezione vitalistica ed animistica campanelliana attribuisce al mondo un'anima, la cosiddetta "anima del mondo" appunto, che lo pervade e lo vivifica. Un'anima, niente affatto prerogativa umana, va assegnata dunque allo stesso cosmo: essa assume così una portata universale. Lo *spiritus* infatti è insito in tutti gli enti naturali: penetra nella natura, animando e vivificando la materia stessa. Tale visione appare assolutamente altra rispetto al pensiero contemporaneo, in quanto estranea al paradigma della modernità, fondato sulla netta distinzione tra materia e spiritualità, tra mondo esterno ed interno e sull'irriducibilità di un elemento all'altro. Il pensiero di Campanella si fonda, al contrario, sull'individuazione di una dimensione spirituale che anima la stessa natura, che non si esaurisce dunque in una connotazione prettamente materiale e spaziale. La natura infatti, secondo il filosofo di Stilo, non è costituita unicamente da materialità, non è solo estensione, ma ad essa pertiene anche un'istanza immateriale ed incorporea, si configura appunto come materia vivente. Quella spirituale e quella materiale si presentano dunque come dimensioni coesistenti e coesenziali, che concorrono entrambe a costituire la vita dell'universo. In questa visione animistica della natura Alcaro individua il cuore della tradizione mediterranea: essa costituiva il nucleo del primo pensiero greco che ha caratterizzato poi la cultura mediterranea, trovando la sua massima espressione appunto nel naturalismo rinascimentale.

All'interno di questa concezione panvitalistica, la spiritualità non risulta una prerogativa umana, ma pervade tutto l'esistente. L'uomo stesso, così, viene concepito come una parte

¹²⁶ Al filosofo calabrese il regista Gianni Amelio, su cui si concentra la seconda parte del presente lavoro, dedica uno dei suoi primi film, *La Città del Sole* (1973), che conserva il titolo dell'opera più famosa del filosofo.

all'interno della totalità della natura vivente, di cui partecipa ed è manifestazione, come uno tra gli enti – dirà Heidegger – collocato nell'apertura del reale. L'essere umano dunque viene inserito nello scenario della natura, all'interno del quale non occupa una posizione di privilegio, ma si configura come un ente naturale, posto in un rapporto di parità rispetto agli altri esseri biologici: l'anima infatti, secondo questa prospettiva panteistica, è un attributo che pertiene a tutti gli esseri viventi. All'interno di questo quadro speculativo, che afferma la continuità tra mondo e uomo, l'essere umano appare dunque in un rapporto conciliatorio e realizzato con la natura e con la vita, essendone egli stesso parte integrante.

Al fondo del naturalismo mediterraneo rinascimentale risiede così una concezione della natura che, in quanto non pura fisicità, è animata da una spinta vitale e potenza creativa. Essa viene concepita infatti come un tutto organico, come un essere animato, come un vero e proprio organismo vivente: viene in questo senso definita dal frate domenicano calabrese un «animal grande e perfetto». In questa concezione organicistica del cosmo, la vita, considerata parte del processo naturale, riveste un ruolo essenziale: nella natura come totalità animata «godono tutte le parti della comune vita»¹²⁷. Nel naturalismo vitalistico rinascimentale infatti «pulsava la stessa vita che è in noi»¹²⁸; «non c'è niente di morto, non c'è materia morta, bensì in tutto spira il soffio vitale panteistico, il soffio di divina immanenza della vita»¹²⁹. Per cogliere allora questa interpretazione ilozoistica della natura come corpo vivente, propria già, come si è detto, del pensiero originario greco, è interessante ricostruire, con Heidegger, l'etimologia del termine latino *natura*, che traduce il greco *physis*. Esso deriva dal verbo *nascor*, che significa “nascerne”: la natura è dunque ciò che fa nascere, scaturire da sé¹³⁰, e dunque ciò che dà la vita. Nell'etimo del termine latino è già racchiuso allora l'intimo legame tra la natura e la vita, alla

¹²⁷ T. Campanella, *De sensu rerum et magia*, G. Tampach, Frankfurt 1620, tr. it., *Del senso delle cose e della magia*, a cura di F. W. Lupi, Rubbettino, Soveria Mannelli 2003, p. 31

¹²⁸ E. Bloch, *Zwischenwelten in der Philosophiegeschichte: aus Leipziger Vorlesungen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1977, tr. it. di Bonacchi, Katia Tannenbaum, *Filosofia del Rinascimento*, a cura di R. Bodei, Il Mulino, Bologna 1981, p. 43.

¹²⁹ R. Bodei, *Introduzione* a E. Bloch, *Filosofia del Rinascimento*, cit., p. 32.

¹³⁰ Cfr. M. Heidegger, *Vom Wesen und Begriff der Physis*, in *Wegmarken*, F. W. von Hermann, Frankfurt a. M. 1976, *Sull'essenza e sul concetto della physis*, in *Segnavia*, a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1987.

base del panvitalismo proprio del naturalismo antico, come di tutti i naturalismi mediterranei. Il fine che perseguono tutti gli esseri naturali è, infatti, quello di conservare la vita: «ogni animale fugge i contrari»¹³¹, si sottrae cioè a ciò che può minacciare la propria sopravvivenza. La natura risulta così «ripiena di vita, di luce, di bellezza, di divinità»¹³², in antitesi alla considerazione avversa che di essa avevano la teologia e le altre filosofie che «scorgevano in lei la sorgente di ogni imperfezione e di ogni male. La natura era [...] la pura negazione, dalla quale bisognava torcere lo sguardo e tenersi più che si potesse discosto»¹³³. Anche la filosofia moderna poi, ha intravisto nella natura «lo scandalo che rappresenta la vita»¹³⁴, che ha mirato a soggiogare e a padroneggiare.

Già secondo Telesio, maestro intellettuale di Campanella, il mondo è animato da uno spirito vitale che permea tutta la natura. Tale elemento spirituale viene presentato dal filosofo di Cosenza come un principio materiale e naturale, non incorporeo. Viene meno così la presunta distinzione, radicata nel pensiero moderno, tra corporeità e spirito, fisicità ed immaterialità. Spiega il filosofo: se «l'anima fosse incorporea, come potrebbe sentire l'azione delle forme (che sono tutte profondamente immerse nella materia) e assumere e diventare queste stesse forme dopo aver patito ed essere stata mutata da esse?»¹³⁵. Questo principio spirituale, precisa Telesio, non appartiene solo all'uomo, ma è proprio di tutti gli esseri viventi. L'uomo dunque non vanta alcuna supremazia rispetto agli altri esseri, essendo esso stesso un essere che appartiene, come tutti gli altri esseri viventi, dalle piante agli animali, alla natura. Lo *spiritus* viene a coincidere con un principio vitale che anima il cosmo, che ha come finalità la preservazione della natura e il perseguimento della vita: «il bene, per il conseguimento del quale lo spirito viene impressionato e mosso, è la sua propria conservazione. In realtà non solo

¹³¹ T. Campanella, *Del senso delle cose e della magia*, cit. p. 31.

¹³² F. Fiorentino, *Bernardino Telesio, ossia studi storici sull'idea della natura nel Risorgimento*, Le Monnier, Firenze 1972-1974, vol II, p. 85.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ M. Alcaro, *Sull'identità meridionale. Forme di una cultura mediterranea*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, p. 64.

¹³⁵ B. Telesio, *De rerum natura iuxta propria principia*, VII, 11, O. Salviani, Napoli 1586, tr. it., *La natura secondo i suoi principia*, a cura di R. Bondi, La Nuova Italia, Firenze 1999, p. 93.

lo spirito, ma qualsiasi ente non può conseguire o desiderare altro bene che conservarsi nella propria natura»¹³⁶.

Anche al fondo del pensiero di Giordano Bruno vi è l'idea di un *anima mundi* che permea e vivifica la natura: tale forza vitale «penetra tutto, è in tutte (le cose) e move tutta la materia; empie il grembo di quella»¹³⁷. Lo *spiritus*, dunque, anche secondo il filosofo nolano non si configura come un principio estraneo rispetto all'elemento materico, ma è insito in esso. Emerge allora l'intima unione tra spirito e natura, incorporeo e materiale, che permette di definire la filosofia bruniana una forma di «monismo [...] naturalistico»¹³⁸. L'elemento spirituale pervade infatti la totalità della natura: oltre l'uomo, anche le piante e gli animali, e la materia stessa, senza esservi il «minimo corpuscolo che non contenga cotal porzione in sé che non inanimi»¹³⁹.

All'interno di questo quadro speculativo, assume una funzione centrale la vita: lo spirito che intride la natura viene infatti a caratterizzarsi come un principio vitale che la anima e la vivifica. È proprio in virtù dell'energia vitale che pervade la natura, rendendola generatrice e fonte di vita per tutti gli esseri, che questa deve essere divinizzata: «deve essere chiamata cosa divina, ed ottima parente, generatrice e madre di cose naturali»¹⁴⁰. La vita, «eterna e universale», viene eletta allora a «fondamento “metafisico”»¹⁴¹ del cosmo: la forza vitale svela i segreti dell'universo, costituendone la più rappresentativa manifestazione, in quanto la natura si esprime proprio attraverso i processi vitali degli esseri naturali. Così, nel pensiero del nolano,

la vita assurge al ruolo di regina dell'essere. Essa è la grande metafora del cosmo. È il simbolo di ciò che l'universo è nella sua essenza. È il vero compendio

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ G. Bruno, *De la causa, principio e uno*, J. Charlewood, Londra 1584, tr. it. a cura di A. Guzzo, Mursia, Milano 1985, p. 110.

¹³⁸ M. Alcaro, *Filosofie della natura. Naturalismo mediterraneo e pensiero moderno*, cit., p. 92.

¹³⁹ G. Bruno, *De la causa, principio e uno*, cit., p. 110.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 202.

¹⁴¹ M. Ciliberto, *Giordano Bruno*, Laterza, Roma-Bari 1990, p. 71.

e l'epilogo di tutta quanta l'esistenza. [...] È l'universo tutto materia-vita [...]. La vita, dunque, rivela l'unità del cosmo: rappresenta la sua epifania, la sua fenomenologia, la sua verità¹⁴².

Al naturalismo rinascimentale Alcaro contrappone la filosofia moderna, che prende avvio dalla rivoluzione scientifica, la quale pone fine ai percorsi panteistici intrapresi dai pensatori meridionali. La scienza sperimentale moderna infatti, comprendendo la natura in termini meramente quantitativi, «concepì le forze naturali come capaci di peso e di misura nelle loro azioni, e quindi disse la natura scritta in caratteri matematici»¹⁴³. La concezione della natura come «animal grande e perfetto» viene soppiantata da quella dell'«universo-macchina»¹⁴⁴; la natura viene identificata non più con un organismo vivente, ma, secondo la teoria meccanicistica, con una macchina:

Il mondo materiale, tutto il mondo materiale, è composto di rotelle e di ruote, di manovelle e di alberi. I fenomeni che l'artigiano maneggia e che lo scienziato spiega sono tutti parti di macchine. [...] La natura non è più oggetto di timore o magari di rispetto. Simile a colui che spinge e tira le leve di una macchina, l'uomo non è parte della natura, ma ne sta al di fuori, ad armeggiare con il suo meccanismo [...]. La macchina-mondo esprime ordine e intelligenza, ma questa non è più un'anima cosmica. È un'intelligenza separata e distinta dalla natura che essa produce¹⁴⁵.

Il «panmeccanicismo» si sostituisce dunque al «panpsichismo»¹⁴⁶, ovvero una visione matematico-geometrica della realtà a quella di tipo organicistico e vitalistico tipica del

¹⁴² M. Alcaro, *Filosofie della natura. Naturalismo mediterraneo e pensiero moderno*, cit., p. 93.

¹⁴³ F. Fiorentino, *Bernardino Telesio, ossia studi storici sull'idea della natura nel Risorgimento*, cit., p. 257.

¹⁴⁴ M. Alcaro, *Sull'identità meridionale. Forme di una cultura mediterranea*, cit., p. 58.

¹⁴⁵ J. Ehrard, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII siècle*, Albin Michel, Paris 1994.

¹⁴⁶ M. Alcaro, *Filosofie della natura. Naturalismo mediterraneo e pensiero moderno*, cit., pp. 85, 84.

naturalismo rinascimentale. Così «il mondo perde la sua anima»¹⁴⁷, «il mondo è senza anima»¹⁴⁸: viene meno cioè l'*anima mundi*, fondamento del naturalismo panteistico mediterraneo.

La scienza moderna, interpretando la realtà in termini matematici, fonda un'assoluta eterogeneità tra esteriorità ed interiorità, tra materiale ed incorporeo. Sulle rigorose basi poste dalla scienza sperimentale si innesta così la prospettiva dualistica, pilastro della filosofia moderna. Questa infatti, a partire da Cartesio, distingue nettamente la spazialità dalla spiritualità, la dimensione esteriore da quella interiore, il naturale dallo spirituale, producendo uno «squarcio nell'essere»¹⁴⁹ che si protrarrà fino all'età contemporanea. Secondo il paradigma dualistico, impostosi nell'orizzonte speculativo della modernità, la spiritualità si concentra nell'uomo, mentre l'ambiente naturale ne resta deprivato: al mondo viene sottratta la sua dimensione spirituale e la sua carica vitale e creativa, divenendo in tal modo pura estensività ed esteriorità. La separazione getta così la natura nell'insensatezza e nell'inerzia, mentre riserva al solo elemento spirituale l'attribuzione di senso e la sua liceità: una natura ormai «senza valori e insensata»¹⁵⁰ perde così l'orizzonte di senso, di ricchezza e sacralità che la *physis* greca dischiudeva.

La frattura tra esterno ed interno, tra materia e spirito, tra oggetto e soggettività, posta dalla modernità, produce la separazione del soggetto dalla natura: questi infatti, sentendosi investito di un qualche privilegio spirituale, come «un essere celeste ed estraneo al mondo»¹⁵¹, si sottrae dal contesto naturale, sul quale esercita una forma di dominio. L'uomo smarrisce così il suo senso di coappartenenza con il mondo, in quanto parte di una totalità, e diviene estraneo e straniero rispetto al suo luogo naturale originario, estrapolato dalla natura e sradicato dal suo

¹⁴⁷ M. Alcaro, *Sull'identità meridionale. Forme di una cultura mediterranea*, cit., p. 59.

¹⁴⁸ J. Hillman, *The Thought of the Heart and the Soul of the World*, Spring Publications, Dallas 1992, tr. it. di A. Bottini, *L'anima del mondo e il pensiero del cuore*, Adelphi, Milano 2002, p. 157.

¹⁴⁹ M. Alcaro, *Sull'identità meridionale. Forme di una cultura mediterranea*, cit., p. 55.

¹⁵⁰ D. Worster, *Nature's economy: a history of ecological ideas*, Cambridge University Press, Cambridge 1977, tr. it. di E. Gunella, *Storia delle idee ecologiche*, Il Mulino, Bologna 1994, p. 387.

¹⁵¹ M. Alcaro, *Sull'identità meridionale. Forme di una cultura mediterranea*, cit., p. 65.

posto nel mondo. Egli attribuisce allora alla natura una connotazione di estraneità ed alterità, ponendosi dinanzi alla «tragica alterità del mondo»¹⁵² come di fronte ad un elemento subalterno, su cui si sente in diritto di far valere la propria supremazia. La realtà perde così la sua corporeità e materialità e l'uomo, data la sua «tendenza a relegare nel nulla il “mondo esterno”»¹⁵³, diviene un «soggetto senza mondo»¹⁵⁴. L'autofondarsi dell'uomo sul puro terreno della soggettività comporta infatti un processo di «decostruzione» e «desacralizzazione della natura»¹⁵⁵, attraverso la sua «devitalizzazione» e «meccanizzazione»¹⁵⁶:

La nostra civilizzazione tecnologica, nella corsa a costruire una seconda natura artificiale si è progressivamente liberata del territorio, trattandolo come una superficie insignificante e seppellendolo di oggetti, opere, funzioni, veleni. Il territorio, come ambiente dell'uomo è moribondo¹⁵⁷.

Il protagonismo del soggetto porta dunque ad una degradazione ed annichilimento della natura: l'«ipertrofia dell'io [...] ha prostrato la natura desertificandone l'anima»¹⁵⁸. Con l'«attacco mortale»¹⁵⁹ che la modernità ha sferrato contro la natura, essa viene deterritorializzata e privata della propria autonomia ed identità, ridotta a terreno di azione dell'uomo. Con la visione meccanicistica istituita dal pensiero moderno si impone infatti l'idea del totale asservimento della natura all'uomo, che viene concepita come un mero strumento di cui l'essere umano può disporre senza limitazioni, idea fondata sull'assunto secondo il quale

¹⁵² R. Lenoble, *Esquisse d'une histoire de l'idée de nature*, A. Michel, Paris 1968, tr. it., *Storia dell'idea di natura*, Guida, Napoli 1974, p. 72.

¹⁵³ M. Heidegger, *Nietzsche*, Neske, Pfullingen 1961, tr. it. a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1994, p. 651.

¹⁵⁴ M. Heidegger, *Sein und Zeit*, M. Niemeyer Verlag, Halle 1927, tr. it. di P. Chiodi, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 1976, p. 256.

¹⁵⁵ M. Alcaro, *Filosofie della natura. Naturalismo mediterraneo e pensiero moderno*, cit., pp. 22, 27.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 94.

¹⁵⁷ A. Magnaghi, *Il progetto locale*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, p. 9.

¹⁵⁸ M. Alcaro, *Filosofie della natura. Naturalismo mediterraneo e pensiero moderno*, cit., p. 84.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 83.

«l'uomo è l'unico essere che agisce volontariamente e la natura è un vasto sistema di macchine che l'uomo può usare e modificare secondo i suoi voleri»¹⁶⁰.

Il reale diviene allora una rappresentazione e proiezione del soggetto, un «puro prodotto del pensiero»¹⁶¹, un mondo oggettuale costruito dall'uomo, come ha recentemente messo in evidenza anche Galimberti: la realtà «non è un'offerta originaria, ma il prodotto di un ragionamento di quell'unica dimensione originaria che è l'anima e le idee che essa produce. [...] una volta affermata l'autonomia dell'anima, il mondo si raccoglie inevitabilmente nell'ambito che essa predispone»¹⁶². La modernità si macchia così di quella che secondo i pensatori mediterranei, in linea con gli antichi greci, era considerata la colpa più grave, l'*hýbris* dell'uomo che, come sostiene lo stesso Campanella, «arriva a predicarsi autor de l'universo»¹⁶³. Alla base della modernità si collocano infatti, come mettono in evidenza i pensatori meridionali, l'annichilimento della natura e la concomitante illimitatezza della prometeica volontà di potenza propria del dominio della tecnica.

Il pensiero mediterraneo, al contrario, con la concezione dell'essere umano come parte della totalità della natura, pone l'uomo al riparo dal senso di onnipotenza che lo accecherà in epoca moderna: il naturalismo mediterraneo prevede infatti che

la parte si sappia e si riconosca come parte, nei suoi limiti e nella sua dignità, evitando un duplice errore: da un lato, la dilatazione dell'amore di sé e la proiezione del proprio egoismo, processi che portano a uno scambio indebito della parte con il tutto e quindi alla superbia dell'uomo [...]; dall'altro, la

¹⁶⁰ J. Passmore, *Man's Responsibility for Nature: Ecological Problems and Western Traditions*, C. Scribner's Sons, New York 1974, tr. it. di M. D'Alessandro, *La nostra responsabilità per la natura*, Feltrinelli, Milano 1991, p. 42.

¹⁶¹ M. Alcaro, *Sull'identità meridionale. Forme di una cultura mediterranea*, cit., p. 68.

¹⁶² U. Galimberti, *Il corpo*, Feltrinelli, Milano 2002, pp. 74-75.

¹⁶³ T. Campanella, *Contra il proprio amore scoprimento stupendo*, in *Poesie filosofiche*, G. G. Orelli, Lugano 1834, in *Tutte le opere*, vol. I, *Scritti letterari*, Mondadori, Milano 1954, p. 21.

negazione di far parte di un tutto più ampio, al quale si è collegati da vincoli e fini¹⁶⁴.

La modernità ha dunque espropriato la natura del suo principio vitale e della forza creativa: così «privando la natura dei suoi segreti, dei suoi enigmi, dei suoi misteri [...] l'ha snaturata»¹⁶⁵. Viceversa, la tradizione mediterranea radica lo spirituale nel naturale, concependo l'incorporeo come un aspetto proprio della materia stessa.

Sarà Heidegger – autore di riferimento dei pensatori meridiani – nella contemporaneità, a ricollocare l'uomo nell'orizzonte dell'essere da cui si origina il senso, non più come un ente privilegiato a partire dal quale si dischiude il disvelamento della verità e del senso dell'essere. Ed appare particolarmente significativo, per la nostra indagine, che per esemplificare la dimensione dell'essere il filosofo scelga un'immagine paesistica quale quella della “radura” (*Lichtung*); luogo naturale «massimamente vicino di fronte a cui passiamo frettolosi e distratti»¹⁶⁶, ad espressione dell'atteggiamento di indifferenza e di superbia antropocentrica adottato dall'uomo moderno nei confronti della natura. Heidegger si fa allora – proprio come gli esponenti del pensiero meridiano – originale critico della modernità, di cui delinea con efficacia i tratti essenziali. L'età moderna, in cui il mondo è venuto ormai a perdere ogni sensatezza e quell'aura di sacralità che rivestiva la *physis* greca, vede affermarsi il trionfo dell'antropocentrismo e del soggetto:

l'uomo diventa misura e centro dell'ente. L'uomo è ciò che sta a fondamento di ogni ente, cioè, nei termini dell'età moderna, ciò che sta a fondamento di ogni

¹⁶⁴ G. Ernst, “La fabbrica del mondo e di sue parti”. *Senso delle cose e armonia del tutto nella filosofia della natura di Campanella*, in *L'interpretazione nei secoli XVI e XVII*, Franco Angeli, Milano 1993, p. 269.

¹⁶⁵ E. Morin, *La Méthode, I. La Nature de la Nature*, Seuil, Paris 1977, p. 365.

¹⁶⁶ M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Neske, Pfullingen 1959, tr. it., *In cammino verso il linguaggio*, a cura di A. Caracciolo, Mursia, Milano 1973, p. 91.

oggettivazione e rappresentabilità, il *subiectum*. [...] significa ciò che soggiace e sta a fondamento, ciò che da sé sta già dinnanzi¹⁶⁷.

L'uomo della modernità dunque, sottrattosi al suo sito naturale e resosi indipendente, si pone a fondamento della realtà, sulla quale afferma il proprio dominio, autoproclamandosi centro del cosmo e «principio definitivo di ogni interpretazione del mondo»¹⁶⁸. Anche Heidegger, come i pensatori meridionali, individua allora nella greicità il valore da contrapporre alla modernità, il «mattino del destino»¹⁶⁹, quell'aurorale «*primo inizio*»¹⁷⁰ a cui dover tendere. «La “filosofia”» stessa – rileva – «nella sua essenza, è greca [...]: [...] per dispiegarsi ha fatto innanzitutto appello al mondo greco e di esso si è valsa»¹⁷¹.

Lo sguardo gettato dai pensatori meridionali sulla natura si configura dunque come uno sguardo “altro” rispetto a quello che la scienza moderna ci ha consegnato. Il recupero, da parte degli esponenti del pensiero meridionale, di motivi naturalistici dalla tradizione del naturalismo mediterraneo nasce infatti dall'esigenza di guardare alla natura, che ha subito per secoli un processo di «emarginazione e ghetizzazione»¹⁷², con occhi diversi. Occorre infatti, su proposta dei pensatori meridionali, tornare ad instaurare un rapporto con la natura, «fondamento obliato e rimosso di ogni società»¹⁷³, all'interno del quale l'uomo non si figuri in termini di estraneità rispetto ad essa; un rapporto che non sia puramente strumentale, che non si costruisca come una forma di dominio. Viceversa, i sentieri naturalistici intrapresi dalla nostra tradizione mediterranea ci suggeriscono uno sguardo antico e al contempo nuovo, che scorga nella natura un mondo vitale, un antico e nuovo bene, che la modernità e la contemporaneità hanno rimosso

¹⁶⁷ M. Heidegger, *Nietzsche*, cit., pp. 585-651.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 643.

¹⁶⁹ M. Heidegger, *Il detto di Anassimandro*, in *Sentieri interrotti*, cit., p. 315.

¹⁷⁰ M. Heidegger, *Grundfragen der Philosophie. Ausgewählte "Probleme" der "Logik"* (Wintersemester 1937/38), v. F. W. v. Herrmann, Frankfurt am Main 1992, tr. it. di U. M. Ugazio, *Domande fondamentali della filosofia. Selezione di "problemi" della "logica"*, Mursia, Milano 1995, p. 141.

¹⁷¹ M. Heidegger, *Was ist das - die Philosophie?*, Neske, Pfullingen 1956, tr. it., *Che cos'è la filosofia?*, Il Melangolo, Genova 1981, p. 15.

¹⁷² M. Alcaro, *Sull'identità meridionale. Forme di una cultura mediterranea*, cit., p. 67.

¹⁷³ P. Bevilacqua, *Presentazione* a M. Alcaro, *Sull'identità meridionale. Forme di una cultura mediterranea*, cit., p. XIII.

e di cui occorre riappropriarsi. Il pensiero meridiano ci invita allora ad «abbandonare il disincanto» che irrompe con la modernità e a tornare a «guardare la natura con gli occhi incantati dei pensatori greci, [...] dei filosofi naturalisti del Rinascimento»¹⁷⁴.

Ancora diverso si configura lo sguardo gettato sulla natura e sul paesaggio dai viaggiatori del Grand Tour. Invero, lo sguardo sulla realtà ambientale, in particolare quella italiana, consegnatoci dalla lunga tradizione del Grand Tour si rivela poliedrico e cangiante attraverso i secoli: all'interno di quest'esperienza secolare del viaggio laico, è possibile individuare multiformi visioni del paesaggio attraversato dai viandanti stranieri nel corso del tempo, ora concilianti, ora in conflitto tra loro. Lo sguardo sulla realtà infatti muta con il mutare delle epoche, della storia, della cultura e della società, come evidenzia Benjamin:

Nel giro di lunghi periodi storici, insieme con i modi complessivi di esistenza delle collettività umane, si modificano anche i modi e i generi della loro percezione. Il tipo di sguardo adottato manifesta direttamente le preoccupazioni e gli interessi che caratterizzano l'epoca; e in parallelo rinvia ai processi sociali sottostanti¹⁷⁵.

Così, il soggetto errante che intraprende il viaggio, mentre scopre ed esplora il paesaggio che attraversa, lo illumina, lo interpreta, come «un mondo di segni»¹⁷⁶, e ne fornisce una propria rappresentazione mentale. Il viaggiatore deve dunque disporre, come dote essenziale, di «un occhio sensibile e ben esercitato che domini il paesaggio di un paese»¹⁷⁷, al fine di coglierne, attraverso la visione, l'essenza. L'immagine del paesaggio acquisita dal soggetto

¹⁷⁴ M. Alcaro, *Filosofie della natura. Naturalismo mediterraneo e pensiero moderno*, cit., pp. 24, 23.

¹⁷⁵ W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1955, tr. it. di E. Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi 1966, p. 275.

¹⁷⁶ E. Turri, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia 1998, p. 175.

¹⁷⁷ E. Gibbon, *Autobiography*, Sheffield, Oxford 1930, *Letters*, a cura di E. Prothero, J. Murray, London 1897, tr. it., *Viaggio in Italia*, Edizioni del Borghese, Milano 1965.

ramingo, mediante la percezione visiva, ci viene così restituita, attraverso i suoi diari di viaggio o i suoi disegni, mediata dall'interpretazione personale e storico-culturale della realtà geografica attraversata.

Un'immagine esemplare che ci viene restituita del paesaggio italico, tappa privilegiata del Grand Tour, che rimane al fondo dell'immaginario del viaggiatore straniero attraverso i secoli, appare quella del "giardino di delizie", patria della bellezza naturale ed artistica:

Non può non esser raro a trovarsi un paese che risulti piacevole e fecondo, irrorato da molti fiumi, ricco di grani nei campi alla dovuta stagione, e d'erba nei pascoli, di deliziosi paesaggi e in molte sue parti di salubri arie, costellato di città turrette nelle quali l'occhio trae diletto dai più sontuosi palazzi e si rigenera per la varietà di pitture e di statue. In breve, il paese che produce in gran copia e in non minor varietà tutte queste cose, sì da far la delizia dei sensi, e che ha le Alpi da un lato come muraglia e il mare dall'altro come confine, deve essere davvero eccellente: questo paese è appunto l'Italia¹⁷⁸.

Una prima immagine che emerge del paesaggio italiano attraverso gli occhi del viaggiatore straniero è il prodotto dello spirito empirista del Seicento: la mentalità scientifica volta all'osservazione della natura e all'analisi dei suoi processi e fenomeni, che ha contraddistinto l'avvio dell'età moderna, ha determinato infatti la nascita di una peculiare visione del territorio italico. Si tratta di un'immagine che inquadra il paese all'interno di un contesto paesistico e naturalistico, mettendone in evidenza gli aspetti geografici e fisici. Proprio l'Italia così delineata, che è stata definita «Italia reale»¹⁷⁹, ha destato lo spirito naturalista dell'empirista Berkeley; questi è uno tra i primi viaggiatori a spingersi oltre i confini prefissati dall'usuale viaggio in Italia, verso l'ignoto Sud, facendosi scopritore dell'inesplorato «tacco di questo

¹⁷⁸ J. Gailhard, *The Present State of the Princes and the Republics of Italy*, J. Starkey, London 1671.

¹⁷⁹ C. De Seta, *L'Italia nello specchio del Gran Tour*, cit. p. 129.

paese»¹⁸⁰. Qui il filosofo irlandese, che mostra una curiosità ed un interesse peculiarmente geografici per i luoghi meridionali attraversati, è spettatore del tripudio della natura, che si offre florida e lussureggiante al suo sguardo: «una stupenda varietà di colline, vallate, rocce frastagliate, fertili e aride montagne, tutt'insieme in una fusione romanticissima. [...] Sorgenti e ruscelletti accrescono poi la bellezza di questo paesaggio [...] dove si ha la più bella veduta del mondo»¹⁸¹. D'altronde la bellezza dei territori meridionali viene decantata nei secoli, come dal poeta Thomas Gray nel suo viaggio in Italia, il quale, lasciatosi alle spalle la città pontificia, si dirige verso la campagna campana:

Non appena si lasciano i territori di Sua Santità, le cose cominciano a mutare d'aspetto, le piane incolte diventano boschi d'olivi e campi ben arati, divisi a tratti da filari d'olmi attorno ai quali s'attorce la vite che si protende dondolando a festoni da una pianta all'altra. Le immense e annose ficaie, gli aranci in piena fioritura e, in ogni siepe, il mirto compongono le scene più belle che tu possa immaginare¹⁸².

Un'altra immagine che ci viene restituita del territorio peninsulare appare poi quella dell'Italia patria dell'arte e dell'antichità. L'Italia, depositaria del patrimonio della cultura classica, luogo di antichi miti, rappresenta infatti agli occhi dello straniero un paradiso perduto, di cui questi subisce il potere attrattivo, da cui si lascia sedurre ed ammaliare. La principale motivazione che spinge gli esponenti dell'élite europea al viaggio in Italia, dall'età moderna al Settecento, secolo in cui il fenomeno conosce la sua massima espressione, è costituita proprio dal mito umanistico della memoria classica e dal fascino della tradizione antiquaria che attrae nella nostro paese artisti e collezionisti d'arte. Questi intraprendono la discesa peninsulare al

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 168.

¹⁸¹ G. Berkeley, *Journal of a Tour in Italy (1717-1718)*, in *Works*, vol. IV, Clarendon press, Oxford 1871, tr. it., *Viaggio in Italia*, a cura di T. E. Jessop, M. P. Fimiani, Bibliopolis, Napoli 1980, pp. 238-241.

¹⁸² T. Gray, *The correspondence of Thomas Gray*, 3 voll., P. Tonybee, L. Whibley, Oxford 1935.

fine di contemplare il panorama di rarità antiquarie e il repertorio di antichità, di cui l'Italia, terra della classicità, è individuata l'insigne deposito. Si assiste così ad un fervido recupero dell'antico sullo sfondo del paesaggio italico, illustre luogo di arcaicità, dove la presenza invadente e l'incanto pervasivo del passato si ritiene rivitalizzi le bellezze antiquarie dell'eredità classica. L'Italia, definita allora «Italia [...] ideale»¹⁸³, resta così intrappolata nella rete di un remoto passato, terra mitica ed idealizzata rimasta immutata nel tempo, patria di un mondo arcaico da preservare e rivitalizzare.

Si impone così, nel secolo d'oro del viaggio in Italia, la visione di un paesaggio arcadico e idealizzato in seno al nostro paese, tempio di meraviglie antiche, rispondente ai canoni della bellezza ideale. Il territorio italico viene ad incarnare infatti per il forestiero il paradiso terrestre di una mitica epoca aurea, dove il paesaggio assume una forma classica. Dalle descrizioni topografiche, sia narrative che artistiche, della realtà geografica della penisola, l'immagine che emerge è quella di una natura statica, quasi sospesa nel tempo, dall'apparenza gradevole e dai tratti armonici ed aggraziati. L'osservatore si pone di fronte al paesaggio classico con distacco ed imparzialità, riducendolo ad oggetto di una rappresentazione unitaria, equilibrata e descrittiva, assimilandolo ed assoggettandolo attraverso il dominio della visione. Il paesaggio, di cui emerge la bellezza naturale e il senso di armonia, viene infatti ridotto a un panorama, forma di contenimento ed appropriazione dell'ambiente naturale da parte dell'uomo e di affermazione del suo controllo sulla natura.

Tuttavia, già nell'ultimo scorcio del Settecento, si affaccia la nuova categoria del sublime, che diviene predominante nel secolo successivo, la quale scardina la compostezza e l'equilibrio classico del paesaggio ideale fino a quel momento vigente. Con il sublime la natura perde il suo aspetto addolcito e mansueto, la connotazione di spazio inerte a disposizione dell'uomo, e si fa potenza selvaggia ed inquieta, turbolenta ed imponente. Cambia di segno dunque la topografia oggetto dell'interesse del viaggiatore: in luogo del paesaggio urbano privilegiato dal visitatore

¹⁸³ C. De Seta, *L'Italia nello specchio del Gran Tour*, cit. p. 134.

settecentesco, interessato soprattutto agli usi, alle tradizioni e alle istituzioni dei luoghi attraversati, il viandante romantico predilige quello naturale. Questi si lascia infatti alle spalle gli spazi cittadini, che più di ogni altro contesto rappresentano l'addomesticamento dell'ambiente da parte dell'uomo, per volgersi alla scoperta di paesaggi incontaminati, selvatici ed esotici. Lo spingersi dei viaggiatori stranieri verso lande remote e selvagge è mosso dalla ricerca di luoghi rimasti ancora intatti ed indenni dal dilagare della civiltà industriale, tra cui il bel paese. Sul suolo italico infatti, ogni cosa è rivestita di una poetica patina arcaicizzante, rimasta inalterata dal progresso e dall'industrializzazione: «Vuoi mettere un filatoio meccanico, per quanto funzionale possa essere, con il carattere pittoresco della rocca e del fuso?»¹⁸⁴.

Soprattutto, la portata rivoluzionaria del Romanticismo consiste in un rovesciamento di prospettiva all'interno dell'orizzonte speculativo ottocentesco: in primo piano non si colloca più la realtà, quanto la soggettività dell'osservatore. Il viaggiatore-scrittore o il viaggiatore-artista non rappresenta più l'ambiente esterno con il fine di restituirne una raffigurazione quanto più possibile fedele ed oggettiva, come avveniva secondo i canoni classicisti settecenteschi, ma si fa personale interprete del paesaggio, sul quale trasferisce la propria matrice soggettiva. Nei diari di viaggio ottocenteschi infatti le parti più strettamente geografiche e descrittive vanno assottigliandosi, mentre trovano sempre più spazio le impressioni e le esperienze soggettive dell'osservatore itinerante. Viene sovvertito così il tradizionale rapporto con la realtà geografica percorsa ed esaminata: in luogo di una relazione prevalentemente dominante dell'uomo sul paesaggio, il viaggiatore romantico instaura un inedito rapporto concordante e reciproco con la natura, di percezione ed impressione dell'ambiente e di restituzione della risposta personale del soggetto.

Un altro aspetto centrale che traspare dalla concezione romantica del paesaggio è la forza vitalistica insita nella natura, concepita come generatrice di vita. Il paesaggio selvatico ed impervio ottocentesco racchiude infatti un senso di mistero e di imperscrutabilità, che è segno

¹⁸⁴ A. Jameson, *Diary of an Ennuyée*, H. Colburn, London 1826, p. 332.

della presenza di forze insondabili che animano l'ambiente naturale. Il viaggiatore ottocentesco coglie così il senso panico della natura attraverso l'enigmaticità di forze arcane e misteriose che permeano i luoghi naturali. All'interno di questo quadro si inserisce la ripresa romantica dell'antico mito del *genius loci*: se l'ospite dell'ambiente naturale riesce ad avvertire lo spirito del luogo, può riuscire ad entrare in contatto con l'essenza del luogo stesso, assimilandone il senso intimo. I luoghi possiedono infatti una propria individualità e delle caratteristiche e dei tratti personali, svelati dalla scoperta dello spirito del luogo: «Rispettare lo spirito del luogo [...] vuol dire [...] mettere in luce l'identità di un posto [...], ritrovandone il linguaggio e l'incanto ascoso o soltanto sopito»¹⁸⁵. Tuttavia, lo spirito del luogo si mostra elusivo e misterioso al visitatore, in risposta all'oblio subito dal paesaggio naturale:

la percezione delle divinità dei luoghi è inseparabile dall'oblio nel quale le abbiamo relegate, dall'esistenza sotto mentite spoglie, dall'elusività errante alle quali le abbiamo costrette con il nostro modo utilitaristico di considerare le città, i borghi e i paesaggi. [...] le divinità dei luoghi ritornano così come le abbiamo ridotte, private di ogni ombra sacrale, diffidenti, flebili sibille che parlano per enigmi, per frammenti epifanici, per sensazioni fugaci e intense. L'elusività dello spirito del luogo commisura la nostra capacità di dissacrazione¹⁸⁶.

È evidente allora quanto la concezione romantica della natura risulti debitrice del naturalismo antico e di quello rinascimentale italiano¹⁸⁷, dunque della tradizione mediterranea. Il naturalismo mediterraneo rappresenta infatti la fonte di ispirazione, diretta o indiretta, della concezione panteistica ed organicistica romantica: questa si rifà al concetto greco di *physis*, inserendosi nella tradizione naturalistica che è al fondo della cultura mediterranea, con la quale

¹⁸⁵ A. Brilli, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande istituzione culturale*, cit., p. 417.

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 408.

¹⁸⁷ Risulta significativo a questo riguardo come un dialogo all'interno di un'opera del primo Schelling, *Intorno all'anima del mondo*, sia dedicato proprio al filosofo nolano (*Bruno, o il principio divino e naturale delle cose*).

è legata, più o meno consapevolmente, da uno stretto rapporto. Il fulcro dei sistemi speculativi di autori quali Schelling o Goethe è costituito infatti da una nozione di natura concepita come forza vivente ed animata, come realtà dinamica ed energia creativa, che rappresentava, come si è visto, il centro nevralgico anche del naturalismo mediterraneo.

Il fondamento della concezione romantica è costituito dunque dall'assunto secondo cui, come evidenzia Schelling, «la natura è vivente e creativa». Così, è negli stessi termini in cui il naturalismo mediterraneo si discosta dalla filosofia moderna, da cui, come si è visto, è soppiantato, che le filosofie romantiche contestano il pensiero moderno. Infatti, secondo Schelling, «tutta la filosofia neo-europea, dal suo principio (attraverso Cartesio), ha questo comune difetto, che essa non tiene conto della natura e che le mancano i fondamenti viventi»¹⁸⁸. Nella filosofia moderna, la natura, essenzialmente materica, viene appunto concepita come

un essere originariamente morto, un'esteriorità senza alcuna interiorità, un puro prodotto che non aveva nulla in sé del principio produttivo [...] distruggendo così il grande universale organismo della vita, e abbandonando[lo] [...] ad una morta concezione meccanica, che è rimasta, quasi sin ai tempi recenti, la concezione dominante in tutte le parti del sapere umano¹⁸⁹.

La figura che rappresenta emblematicamente il viaggiatore romantico può essere individuata in Goethe, a cui si deve il più celebre *Viaggio in Italia*. È possibile invero rintracciare nel poeta tedesco diverse anime del viaggiatore straniero nella penisola e differenti visioni del paesaggio.

¹⁸⁸ F. W. Schelling, *Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände* (1809), Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1975, tr. it. di S. Drago Del Boca, *Ricerche filosofiche sull'essenza della libertà umana e gli oggetti che vi si collegano*, Istituto editoriale Italiano, Milano 1974, p. 43.

¹⁸⁹ F. W. Schelling, *Münchener Vorlesungen. Zur Geschichte der neueren Philosophie und Darstellung des philosophischen Empirismus*, Stuttgart-Augsburg 1827, Nachdr. in *Sämtliche Werke. Schriften von 1813-1830*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1968, tr. it. di G. Preti, *L'empirismo filosofico e altri scritti*, La Nuova Italia, Firenze 1967, p. 36.

Il viaggio in Italia rappresenta indubbiamente per l'autore un modo per accostarsi all'arte, attraverso la lente dei canoni estetici winckelmanniani, tanto che Goethe viene tradizionalmente annoverato, discepolo appunto della lezione winckelmanniana, tra gli estimatori dell'arte antiquaria. Nell'opera, ancora ricca di riferimenti alla cultura classica, è possibile tuttavia intravedere una nuova poetica dell'autore, che va liberandosi della memoria dell'antico:

Come un antico spirito l'architettura sorge dalla tomba, mi comanda di studiare le sue dottrine al pari di regole d'una lingua morta, non per applicarne e per goderne come di cosa viva, ma solo per onorare in tacita meditazione l'esistenza veneranda di antiche età tramontate per sempre¹⁹⁰.

E ancora, sempre in riferimento alle architetture antiche: «Tutta roba nata morta, perché ciò che è privo di vera esistenza interiore è materia senza vita, non può avere né raggiungere la grandezza»¹⁹¹. Così, l'interesse antiquario volge al tramonto – «il tempo del bello è passato»¹⁹² – e lo scrittore si fa portatore di un nuovo approccio al territorio italico, che avviene non già attraverso gli occhi dell'esperto d'arte, quanto mediante uno sguardo volto a cogliere i segreti della natura, che fa di Goethe uno dei principali esponenti della filosofia della natura romantica. Nonostante la permanenza del tema dell'antico, il vero centro di interesse del poeta si rivela, infatti – come testimoniano non solo le pagine scritte ma anche i suoi disegni ed acquerelli su soggetti paesaggistici che accompagnano il viaggio e che contribuiscono a restituirci la poetica dell'autore – la natura, spogliata di quella patina mitica che la rivestiva, insieme alle rarità antiche. Secondo la prospettiva goethiana, animata da una sensibilità romantica volta a nuovi interessi naturalistici, la natura si configura così come una totalità armonica e una forza

¹⁹⁰ J. W. Goethe, *Italianische Reise* (1816-1817), ImInsel-Verlag, Leipzig 1912, tr. it di E. Castellani *Viaggio in Italia*, Mondadori, Milano 2013, p. 106.

¹⁹¹ *Ivi*, p. 133.

¹⁹² J. W. Goethe, *Tagebuch der Italienischen Reise für Frau von Stein* (1786), Cotta Verlag, Stuttgart 1953, tr. it., *Giornale del viaggio in Italia per la signora von Stein*, a cura di D. de Tuoni, Einaudi, Torino 1957, p. 10.

creativa. Essa infatti, secondo un'interpretazione vitalistica e panteistica, appare come «la veste vivente della divinità», è concepita come una realtà animata, intrisa di vita e permeata dal divino. Anche la posizione romantica goethiana allora, come quella schellingiana, si discosta dalla modernità: per il poeta tedesco «la natura è vivente e divina, per la scienza moderna è morta»¹⁹³. In questa visione della natura mosso dall'«interna vivacità dell'universo», il principio vitale che la anima permea tutti gli esseri, dotati dunque, in quanto parti costitutive della totalità, dell'infinita: «Un essere vivente limitato partecipa all'infinità o, piuttosto, ha qualcosa di infinito in se stesso»¹⁹⁴.

Il *Viaggio in Italia* di Goethe può dunque essere considerata un'opera emblematica all'interno della riflessione teorica del Grand Tour sui contesti paesistici italiani, in quanto riesce a tenere insieme due differenti prospettive speculative sviluppatesi tra Settecento e Ottocento. È infatti ancora largamente presente la descrizione delle meraviglie classiche e dei reperti antichi, animata da una visione neoclassicista, ma questa risulta un'adesione formale, un debito dell'autore nei confronti della tradizione settecentesca. Si fa strada prepotentemente invece un vivo interesse precipuo per il contesto paesistico e per la natura, concepita secondo una prospettiva organicistica romantica, che imperverserà per tutto l'Ottocento.

Un altro fattore che attesta il cambio di segno nei confronti della tradizione è il travalicamento dei consueti limiti fissati dal viaggio in Italia: Goethe si spinge infatti verso le zone meridionali del paese, aprendo una nuova frontiera del viaggio peninsulare, quella del Sud, che interesserà il viaggiatore ottocentesco. Ed è proprio a contatto con il paesaggio mediterraneo, che la sua concezione romantica della natura giunge a maturazione. Con la scoperta del paesaggio meridiano infatti, quando le sue pagine, come i suoi disegni, si fanno più intense, diviene più vivida la percezione della natura: con la scoperta di Napoli e dintorni – «Si dica o racconti o dipinga quel che si vuole, ma qui ogni attesa è superata. Queste rive, golfi,

¹⁹³ J. W. Goethe, *Teoria della natura*, a cura di M. Montinari, Boringhieri, Torino 1958, p. 7.

¹⁹⁴ J. W. Goethe, *Studio su Spinoza*, in *Teoria della natura*, cit., p. 18.

insenature, il Vesuvio, la città coi suoi dintorni [...] Siano perdonati tutti coloro che a Napoli escono di senno!»¹⁹⁵ – e della Sicilia – «L'Italia senza la Sicilia, non lascia alcuna immagine nell'anima: qui è la chiave di tutto. [...] Chi potrebbe enumerare tutte queste meraviglie?»¹⁹⁶ – con Palermo, «il luogo più stupendo del mondo»¹⁹⁷.

Se si intende individuare dunque un punto di contatto all'interno del variegato e poliedrico universo di concezioni della natura e del paesaggio tra il pensiero meridiano e la tradizione del viaggio in Italia, questo può essere trovato proprio nella stagione romantica. È il romanticismo infatti che, con la rivitalizzazione della natura, inserita all'interno di un quadro organicistico e panteistico, recupera motivi naturalistici propri di quella tradizione mediterranea a cui il pensiero meridiano intende rifarsi. Anche al cuore della filosofia della natura romantica vi è, come in quella mediterranea, l'affermazione del primato della vita, che rende anch'essa, proprio come la cultura mediterranea, un'«ontologia della vita»¹⁹⁸. I sentieri naturalistici e vitalistici percorsi dai romantici, con il recupero della *physis* greca e la critica della modernità, si intersecano allora con quella tradizione naturalistica – riferimento dei pensatori meridiani – fondata su un concetto di natura come energia vitale e forza creativa che ha trovato il suo terreno più fertile nel suolo mediterraneo. Questo è vero in particolare in riferimento alla natura paesistica italiana: si rivela in particolar modo manifesto infatti in quei viaggiatori romantici che, come Goethe, nel loro itinerario peninsulare si sono spinti fino all'ignoto Sud, scoprendo nel paesaggio mediterraneo – come già individuato dai naturalisti rinascimentali e riscoperto oggi dai pensatori meridiani – il luogo privilegiato di dispiegamento della natura.

¹⁹⁵ J. W. Goethe, *Viaggio in Italia*, cit., pp. 205-206.

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 280.

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 266.

¹⁹⁸ M. Alcaro, *Filosofie della natura. Naturalismo mediterraneo e pensiero moderno*, cit., p. 94.

1.3 Mediterraneo

Il Mediterraneo è altrove.

È la negazione stessa di Roma e del genio latino. Non è affatto classico e ordinato.

È diffuso e turbolento, come i quartieri arabi o i porti di Genova e della Tunisia.

Il senso dell'annientamento e della noia, le piazze deserte a Mezzogiorno in Spagna, la siesta, ecco il Mediterraneo vero. Ed è all'Oriente che si avvicina.

Albert Camus, *Il rovescio e il diritto*

Il Mediterraneo, caratterizzato da una peculiare natura di mediatore, di *medium* tra i popoli, che ha permesso il confronto, attraverso i commerci e gli scambi, ma anche attraverso scontri e conflitti, tra diverse civiltà ed identità, costituisce un elemento chiave nella configurazione del paesaggio meridiano. Il mare infatti, in particolare il Mediterraneo, da una parte agevola l'interazione, favorendo l'intreccio tra differenti culture ed individualità, ma dall'altra segna il confine tra genti divise da contrasti ed opposizioni. Il bacino mediterraneo così, proprio per la sua peculiare conformazione geografica di intervallo tra le terre, si presta ad accogliere l'alterità, ad ospitare la differenza e la relazione tra popolazioni e mentalità eterogenee.

Lo spazio mediterraneo, che si configura come un bacino interno, uno spazio chiuso tra i continenti – la cui natura ci appare ben espressa dalla locuzione latina *mare nostrum* – che mette appunto in comunicazione le terre e i popoli, riveste un ruolo di protagonista nella costruzione dell'identità meridionale, dove «quel che conta è proprio il rapporto con il mare»¹⁹⁹.

Gli esponenti del pensiero meridiano individuano infatti proprio nel Mediterraneo un elemento fondativo della cultura meridiana. Infatti, l'elemento marino rappresenta il cuore della

¹⁹⁹ G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Duncker und Humblot, Berlin 1840, tr. it., *Lezioni sulla filosofia della storia*, vol. I, La Nuova Italia, Firenze 1981, p. 271.

cultura greca, e dunque della tradizione mediterranea che dal pensiero greco trae origine. Qui, in particolare, il mare si viene a configurare come propulsore di passioni, come metafora dell'inconscio, elemento costitutivo della nostra molteplice identità, e come figura dell'alterità, a cui appunto il mare espone. Con l'imporsi del pensiero continentale nord-europeo quello marino si tramuta invece in un elemento estraneo ed ostile, da obliare e rimuovere. Soltanto con Camus e il pensiero meridiano, volto a riscoprire le radici mediterranee dimenticate del nostro continente, diviene ancora una volta soggetto e protagonista: da assoluta alterità, si fa nuovamente un interlocutore con cui l'uomo torna a familiarizzare e dialogare.

Il primo pensiero greco, nucleo fondativo – secondo gli esponenti del pensiero meridiano – della tradizione mediterranea, proprio nell'elemento acqueo ha individuato il principio su cui si fonda la realtà, riferendosi alla tradizione mitologica che rappresenta «Oceano e Teti come genitori del divenire»²⁰⁰ (o «come gli autori della generazione [delle cose]», secondo altre traduzioni). L'antico mito cosmogonico di Oceano e Teti, che viene citato nel testo aristotelico, è riportato da Omero nell'*Iliade*, in cui l'origine del mondo viene ricondotta alla primigenia coppia marina:

Vado a vedere i confini della terra feconda,
l'Oceano, principio dei numi, e la madre Teti,
che nelle case loro mi nutrono e crebbero;
questi vado a vedere; scioglierò loro litigio infinito,
perché da lungo tempo stanno lontani
dall'amore e dal letto, da quando cadde l'ira nell'animo²⁰¹.

²⁰⁰ DK 11 A 12, in Aristotele, *Metafisica*, I, A 3, 983b, in *Opere*, vol. VI, a cura di G. Giannantoni, tr. it. di A. Russo, Laterza, Roma-Bari 1982, p. 13.

²⁰¹ Omero, *Iliade*, XIV, vv. 301-306, tr. it., Einaudi, Torino 1977, p. 495.

In stretta analogia con il mito omerico, l'acqua assurge ad elemento primordiale e fondativo della realtà negli antichi miti cosmogonici delle altre popolazioni mediterranee, la cui sussistenza si fonda appunto sull'elemento acquatico. Così nella mitologia cosmogonica egizia l'acqua si configura, sulla base dell'esperienza empirica di questo popolo la cui attività agricola si fonda sulla fertilità del limo del Nilo, come una forza della natura fondamentale e generatrice di vita. Nella cosmogonia egizia infatti l'elemento primigenio è rappresentato dalle acque originarie, da cui si generano gli altri elementi e la realtà esistente; il dio creatore Atum viene collocato, nel mito, su un colle primordiale costituito dal fango fertilizzato lasciato appunto dal Nilo:

Io sono Atum, che era solo nel Num [le acque primordiali]. Sono Re nel suo primo apparire, quando prese a regnare su ciò che aveva creato [...] come uno che era esistito prima che Shu [il dio dell'aria] avesse sollevato [il cielo dalla terra], quando egli stava sul colle primordiale che era ad Ermopoli²⁰².

In analogia ancora più stringente con il racconto omerico risulta il mito cosmogonico babilonese che pone all'origine della creazione divinità che impersonificano le acque, quali Apsu che incarna l'oceano d'acqua dolce, Mummu, il messaggero di Apsu, che rappresenta lo scroscio dell'acqua e infine Tiamat, il caos:

Quando di sopra non era ancora nominato il cielo,
di sotto la terra ferma non aveva ancora un nome,
l'Apsu primiero, il loro generatore,
Mummu e Tiamat, la generatrice di tutti loro,

²⁰² *The Egyptian Book of the Dead*, in H. A. Frankfort, *The intellectual adventure of ancient man. An Essay of Speculative Thought in the Ancient Near East*, the University of Chicago Press, Chicago & London 1946, tr. it., *Il libro egizio dei morti*, in *La filosofia prima dei Greci. Concezioni del mondo in Mesopotamia, nell'antico Egitto e presso gli Ebrei*, tr. it. di E. Zolla, Einaudi, Torino 1963, p. 70.

le loro acque insieme mescolavano,
abitazioni per gli dei non erano ancora costruite,
e le canne delle paludi non erano ancora visibili,
quando ancora nessuno degli dei era stato creato,
ed essi non portavano ancora un nome e i destini
non erano stati destinati,
furono procreati gli dei in mezzo ad essi²⁰³.

Tra i primi filosofi greci l'elemento acqueo, liberato da ogni personificazione mitica, è stato individuato come il principio fondativo della realtà, secondo una prospettiva materialistica ed immanentistica. In particolare, tale materialità intrinseca nel principio primordiale, sembra avere una connotazione dionisiaca, assunzione che si rivela particolarmente proficua per la nostra tesi del mare come veicolatore di passioni. Infatti, in una prospettiva che vede affondare le radici del pensiero ionico nell'orfismo²⁰⁴, l'elemento acquatico intratterrebbe una significativa connessione con lo stesso Dioniso²⁰⁵.

Se Talete «sostiene che esso [il principio] è l'acqua»²⁰⁶, l'elemento acqueo si rivela centrale anche nella riflessione di un altro dei filosofi presofistici, Eraclito, che se ne serve per esemplificare la duplice tesi del reale come flusso universale e costante, di cui il dinamismo del fiume si fa metafora, e del carattere contraddittorio e oppositivo della realtà, simboleggiato dalle acque cangianti del fiume:

Acque sempre diverse scorrono per coloro che s'immergono negli stessi fiumi.

Negli stessi fiumi scendiamo e non scendiamo, siamo e non siamo.

²⁰³ *Miti babilonesi e assiri*, a cura di G. Furlani, Sansoni, Firenze 1958, p. 39.

²⁰⁴ Cfr. G. Colli, *La sapienza greca*, vol. II, Adelphi, Milano 1978.

²⁰⁵ La figura della divinità orfica deriverebbe infatti da quella del dio Osiride, che, oltre che dio della morte e dell'agricoltura, in relazione a quest'ultimo aspetto, si configura per gli egizi anche come simbolo dell'elemento acqueo.

²⁰⁶ DK 11 A 12, in Aristotele, *Metafisica*, I, A 3, 983b, cit., p. 12.

Nello stesso fiume non è possibile scendere due volte, né toccare due volte una sostanza mortale nello stesso stato. Ma per l'impeto e la velocità del mutamento si allenta e di nuovo si raccoglie, si avvicina e si allontana [tutto si disperde e si ricompone di nuovo, tutto viene e va (nella traduzione del '75)]²⁰⁷.

In particolare, l'elemento acqueo, che può essere identificato anche qui con il dionisiaco, viene messo in relazione con quello igneo, che rappresenta per il filosofo di Efeso il principio dal quale scaturiscono e nel quale possono trasformarsi tutte le cose, e che simboleggia piuttosto l'apollineo²⁰⁸, la connotazione rappresentativa del *lògos*, principio razionale, ordine e misura dell'universo:

Quest'ordine universale, che è lo stesso per tutti, non lo fece alcuno tra gli dei o tra gli uomini, ma sempre era e sempre sarà fuoco sempre vivente, che si accende e si spegne secondo giusta misura.

Cangiamenti del fuoco: innanzi tutto mare, e del mare una metà terra e l'altra metà soffio infuocato.

La terra si liquefa come mare e si espande fino a quel punto a cui era prima di diventare terra. Il fulmine governa ogni cosa. Giacché il fuoco sopraggiungendo, giudicherà e condannerà tutte le cose²⁰⁹.

Il fuoco dunque, principio primordiale che governa metamorfosi e mutamenti, si trasforma dapprima in acqua («πρῶτον θάλασσα») rivela il ruolo centrale dell'elemento acqueo all'interno della cosmologia eraclitea), e la terra, l'aria e tutto ciò che esiste si genera proprio a partire dal

²⁰⁷ DK 22 B 12, B 49, B 91, in *I presocratici. Testimonianze e frammenti*, vol. I, a cura di G. Giannantoni, tr. it. di G. Giannantoni, R. Laurenti, Laterza, Roma-Bari 1969, pp. 199, 207, 215.

²⁰⁸ Cfr. G. Colli, *La sapienza greca*, vol. III, Adelphi, Milano 1980.

²⁰⁹ DK 22 B 30, B 31, B 32, B 63, in *I presocratici. Testimonianze e frammenti*, a cura di G. Giannantoni, cit., pp. 202-203, 211.

mare. I due contrari – «l'estremo opposto del fuoco, il mare, è chiamato come il suo altro»²¹⁰ – trasformandosi l'uno nell'altro rivelano la connessione e l'inseparabilità che li unisce a sostenere la realtà: «l'opposto concorde e dai discordi bellissima armonia»²¹¹.

Nel primo pensiero greco emerge dunque una visione conciliatoria tra gli opposti, che, coesistenti e complementari, costituiscono un'unione indissolubile nella costituzione della realtà: elemento acqueo ed elemento igneo, dionisiaco e apollineo, passione e *lògos* si configurano come «opposti concordi», per dirla con Eraclito. Con l'avvento della metafisica, l'abbandono della conciliazione armonica degli opposti si accompagna ad un rifiuto dell'elemento marino e della dimensione di alterità ed estraneità di cui esso è simbolo.

D'altra parte l'elemento acqueo come assoluta alterità ed estraneità affonda le sue radici nel mito. Particolarmente emblematica appare la figura della sirena, la cui natura ancipite rappresenta il legame con la natura: la sirena «è segnata dunque nel suo stesso aspetto dalla prossimità con quel fondo oscuro della natura dal quale, in Occidente, l'intelletto sceglie di scollarsi, distaccandosene per gradi e per strappi»²¹². Anche la sua dimora, significativamente per il nostro discorso posta nelle zone litoranee del meridione italico, indica la sua marginalità²¹³. Questa creatura femminile, a metà tra genere umano e regno animale, con la seduzione del suo canto, rappresenta l'alterità e la tentazione per il *lògos* tradizionalmente maschile²¹⁴: la sirena incarna infatti la tentazione della passione e del desiderio, attraverso l'attrazione fatale del canto. Questo essere mitologico, raffigurazione archetipica della passione, ha la funzione di mettere il soggetto «in contatto col proprio mare interno, col proprio sangue, con le proprie passioni ed emozioni. [...] Noi, Sirene della seduzione, non siamo qui per portarti fuori di te, ma per ricondurti al tuo vero porto, al più interno, al più intimo, al più

²¹⁰ H. G. Gadamer, *Zur Überlieferung Heraklits*, in *Gesammelte Werke*, vol. VI, Mohr, Tübingen 1985; *Heraklit-Studien e Hegel und Heraklit*, in H. G. Gadamer, *Gesammelte Werke*, vol. VII, Mohr, Tübingen 1991, tr. it., *Eraclito. Ermeneutica e mondo antico*, a cura di A. Mecacci, Donzelli, Roma 2004, p. 65.

²¹¹ DK 22 B 8, in *I presocratici. Testimonianze e frammenti*, a cura di G. Giannantoni, cit., p. 197.

²¹² L. De Fiore, *Sirene tra logos e desiderio*, in *La mente, il corpo e i loro enigmi* a cura di G. Coccoli, A. Ludovico, C. Marrone, F. Stella, Stamen, Roma 2007, p. 173.

²¹³ Cfr. L. Mancini, *Il rovinoso incanto. Storie di Sirene antiche*, Il Mulino, Bologna 2005.

²¹⁴ Cfr. A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2003.

tuo, al tuo senso»²¹⁵. La figura mitica viene attestata per la prima volta nell'*Odissea*²¹⁶, dove la decisione di Ulisse di seguire con la sua nave il percorso fatale ed ascoltare l'attraente canto delle sirene «che stregano tutti gli uomini»²¹⁷ si fa metafora dell'asservimento dell'uomo alle passioni e alla natura, a cui è già da sempre soggetto; l'atto di legarsi per resistere al loro incantamento sancisce il rifiuto della passione e del desiderio che caratterizzerà la tradizione occidentale logocentrica. Così secondo Horkheimer ed Adorno²¹⁸, l'eroe omerico diviene emblema della razionalità strumentale moderna. L'interpretazione francofortese del racconto omerico viene ripresa e sviluppata dal filosofo contemporaneo Elster²¹⁹, secondo cui lo stratagemma adottato dall'eroe omerico di farsi legare all'albero della nave per poter ascoltare il canto ammaliante delle sirene senza che gli sia fatale rappresenterebbe una strategia razionale di disciplinamento delle passioni.

Con l'imporsi del pensiero nord-europeo, si assiste – secondo gli esponenti del pensiero meridiano – ad un processo di progressivo allontanamento tra elemento acquatico ed elemento terrestre, dimensione emozionale e dimensione razionale, dionisiaco ed apollineo, che vengono a perdere la loro archetipica contiguità, processo che culmina nel razionalismo kantiano. Il dualismo tra terra e acqua, intelletto ed esperienza, ragione e natura è infatti espresso emblematicamente da una celebre metafora kantiana:

E così, non solo abbiamo percorso il territorio dell'intelletto puro, ispezionandone accuratamente ogni parte, ma l'abbiamo anche misurato, e ad ogni cosa che si trovi in esso abbiamo assegnato il suo posto. Ma questo territorio

²¹⁵ L. De Fiore, *Sirene tra logos e desiderio*, cit., p. 171.

²¹⁶ Cfr. Omero, *Odissea*, XII, 158-200, cit., pp. 449-451.

²¹⁷ *Ivi*, 39-40, p. 441.

²¹⁸ Cfr. M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, cit.; T. W. Adorno, *Interpretazione dell'Odissea*, cit.

²¹⁹ Cfr. J. Elster, *Ulysses and the sirens. Studies in Rationality and Irrationality*, Cambridge University Press, Cambridge 1979, tr. it. di P. Garbolino, *Ulisse e le sirene. Indagini sulla razionalità e l'irrazionalità*, Il Mulino, Bologna 2005; J. Elster, *Ulysses Unbound. Studies in Rationality, Precommitment, and Constraints*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, tr. it. di P. Palmieriello, *Ulisse liberato. Razionalità e vincoli*, Il Mulino, Bologna 2004.

è un'isola, che è stata rinchiusa dalla natura stessa entro confini immutabili. È il territorio della verità (un nome attraente, questo), circondato da un oceano vasto e tempestoso, il vero e proprio sito della parvenza, lì dove i molti banchi di nebbia e i ghiacci che vanno sciogliendosi simulano nuovi territori, [...] illudendo senza posa con vuote illusioni il navigante errabondo²²⁰.

Nella metafora, l'isola rinvia all'intelletto puro, che, come una terra circondata dall'oceano, si configura come limitato, contornato da confini: è il territorio della certezza, della verità e della conoscenza, un porto sicuro in cui approdare. L'isola dell'intelletto è cinta dall'oceano, che figurativizza l'esperienza e la natura e, contraltare della terra della ragione, viceversa viene descritto da un lato come immenso e sconfinato, e dall'altro come tempestoso, misterioso, minaccioso, impervio ed illusorio, quale regno dell'apparenza e dell'opinione.

Si afferma così, a partire da Kant, la convinzione tipica dell'ideologia nordica, secondo cui

È bene contentarsi di ciò che la natura offre e – al pari degli agrimensori e dei contadini – trovar soddisfazione nel delimitare e nel far fruttare il proprio campo di esperienza [...]: senza mai allontanarsi dall'isola, senza cedere al richiamo di avventure e di ulteriori acquisti, stando con i piedi ben piantati per terra, perché conoscere è pensare un oggetto dai limiti [...] e contorni determinati, ben illuminati [...] e perché il naufragio è il destino di quanti, nella teoria e nella pratica, mettono in gioco il certo per l'incerto²²¹.

La figura dell'uomo kantiano paragonato, come accennato, ad un «agrimensore»²²², ancorato alla terra, ha contribuito ad affermare l'immagine tipica dell'uomo nordico, libero dalle

²²⁰ I. Kant, *Critica della ragion pura*, cit., p. 451.

²²¹ R. Bodei, *Scomposizioni. Forme dell'individuo moderno*, cit., p. 62.

²²² *Ivi*, p. 61.

passioni, che, metaforicamente²²³, guarda da lontano la tempesta marina, simbolo dell'esperienza, ben saldato a terra. Metafora che esemplifica magistralmente, nel pensiero nord-europeo, la distanza e il confine netto che separa terra e acqua, intelletto ed esperienza, *lògos* e natura, *ratio* e passione, che hanno perduto la loro primordiale prossimità.

La cesura kantiana tra la terra della conoscenza e della verità e la massa oceanica, regno dell'illusione e dell'opinione, vede il suo superamento con la filosofia di Hegel, che costituisce per i pensatori meridionali un importante punto di riferimento per la rivalutazione del Mediterraneo²²⁴. Il filosofo dalle radici continentali e telluriche è stato infatti attratto dalla seduzione del Meridione e in particolare dal suo fondamentale elemento costitutivo quale il Mediterraneo e ne ha intuito l'importanza, assumendolo come oggetto della propria riflessione filosofica: esso viene dal pensatore tedesco designato «punto centrale», «asse», «ombelico della terra» e «animatore, [...] condizione di vita»²²⁵ del nostro continente.

Si assiste così nel pensiero hegeliano ad un rovesciamento della dicotomia kantiana, cristallizzata nella prospettiva tradizionale secondo cui l'elemento marino, simbolo della natura, si presenta come assoluta alterità, causa di deviazione e smarrimento conoscitivo e naufragio della verità:

l'elemento indeterminato ci dà l'idea dell'illimitato e dell'infinito, e l'uomo, sentendosi in questo infinito, ne trae coraggio per superare il limitato. Il mare stesso è ciò che è sconfinato, e non tollera pacifiche delimitazioni in città come la terraferma. La terra, la pianura fluviale fissa l'uomo al suolo; la sua libertà è, così, ristretta da un immenso complesso di legami. Ma il mare lo conduce al di là di queste limitazioni. Il mare risveglia il coraggio²²⁶.

²²³ Cfr. H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, cit.

²²⁴ Cfr. F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, cit., pp. 30, 89-90.

²²⁵ G. W. F. Hegel, *Lezioni sulla filosofia della storia*, vol. I, cit., p. 236.

²²⁶ *Ivi*, p. 218.

Il sistema filosofico hegeliano infatti ricomponne le differenze riconducendole ad unità, restituendo all'elemento naturale, così come a quello marino, la perduta dignità, in quanto concepito come un'estrinsecazione della verità stessa, una tappa costitutiva del processo di dispiegamento e di realizzazione della verità. Così «con una sorta di *navigatio rationis* [...] Hegel abbandona la sicurezza della kantiana isola dell'intelletto, il mondo dell'analitica, delle forme compiute e delimitate del vero, e affronta i pericoli del “vasto oceano tempestoso” della dialettica»²²⁷. Il confine invalicabile tra l'isola della ragione e l'impero marino dell'esperienza fissato da Kant viene dunque oltrepassato dal filosofo di Stoccarda, secondo il quale i due regni, piuttosto che separati da un'eterogeneità ineliminabile, nel percorso veritativo si compenetrano e si intrecciano, si incontrano e si completano, concorrendo entrambi, quali espressioni e manifestazioni della medesima verità, alla sua epifania.

La considerazione hegeliana per l'elemento marino, e parimenti per quello naturale reintegrato nel processo di dispiegamento della verità, si contrappone dunque alla posizione del terragno Kant, che non abbandona la terra insulare della ragione. Hegel propugna al contrario un'esaltazione delle civiltà marinare, delineate come quelle più sviluppate: secondo l'autore della *Fenomenologia* il percorso, storicamente attestato, delle popolazioni che lasciano gli altopiani continentali per spingersi verso i territori costieri si configura infatti come un processo di perfezionamento – a partire dal nomadismo, attraverso la sedentarietà delle culture agricole, fino a giungere al commercio marittimo²²⁸.

Gli esponenti del pensiero meridiano individuano invece in Heidegger²²⁹ il filosofo più rappresentativo dello spirito germanico, che ha smarrito questa contiguità tra terra e mare, contrapposto a quello mediterraneo: è proprio nel mare che, secondo i pensatori meridiani, corre la differenza tra greicità e tradizione mediterranea da un lato e cultura settentrionale dall'altro. Il pensiero nordico, di cui Heidegger è eletto dai pensatori meridiani rappresentante

²²⁷ R. Bodei, *Scomposizioni. Forme dell'individuo moderno*, cit., p. 181.

²²⁸ *Ivi*, p. 182.

²²⁹ Cfr. F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, cit., pp. 34-41.

più significativo, incarna infatti il radicamento alla terra e la fedeltà alla radice, accompagnati da un'avversione per il mare: «ciò che in Heidegger e in Germania manca è la pervasività del mare»²³⁰. Nel filosofo tedesco la «fobia del mare» viene dunque colmata da un attaccamento alla «dimora-terra»²³¹; il radicamento tellurico si configura infatti, nel pensiero heideggeriano come nella cultura settentrionale, come una risposta allo smarrimento e all'estraneità in cui la distesa marina getta l'uomo. L'abbandono della superficie acquatica estraniante e il ripiegamento nella patria terrestre operato da Heidegger e dalla cultura nord-europea viene identificato così dai pensatori meridionali come una vera «restaurazione contadina»²³², che interrompe ogni rapporto con l'alterità e l'estraneità prospettato dall'esperienza marina.

Il filosofo che i pensatori meridionali, all'interno del gioco di opposizioni tra terra e mare, radice e sradicamento, misura e dismisura, contrappongono ad Heidegger, è Nietzsche²³³. In Nietzsche, la cui opera è permeata dell'elemento marino, gli esponenti del pensiero meridionale rintracciano infatti uno dei filosofi che, sebbene anch'egli – come Heidegger e Kant – terragno di origini, subisce maggiormente l'attrattiva del Meridione e del suo mare. La prospettiva nietzscheana rappresenta allora il contraltare di quella heideggeriana che concepisce la distesa marina come estraneità ed esteriorità, fonte di rischio e smarrimento, e al contrario gli spazi terranei quali approdi sicuri dal pericolo della navigazione oceanica. Nietzsche infatti abbandona la solida terra e si arrischia nell'ignota distesa marina, sfida con la navigazione la massa oceanica dell'esperienza e della vita, come emerge nel già citato aforisma: «Abbiamo lasciato la terra e ci siamo imbarcati sulla nave! Abbiamo tagliato i ponti alle nostre spalle – e non è tutto: abbiamo tagliato la terra dietro di noi. Ebbene, navicella! Guardati innanzi! Ai tuoi fianchi c'è l'oceano [...] e non esiste più “terra” alcuna!»²³⁴. La prospettiva nietzscheana allora

²³⁰ *Ivi*, p. 35.

²³¹ *Ivi*, p. 34.

²³² *Ivi*, p. 39.

²³³ Cfr. *ivi*, pp. 34-41.

²³⁴ F. Nietzsche, *La gaia scienza*, af. 124, cit., p. 125.

con l'abbandono definitivo della terra opera una «“liquidazione” del terraneo»²³⁵, e si volge allo sradicamento oceanico. Attua così il superamento non soltanto di quella posizione tellurica che, come si è visto, trova la sua massima espressione nel terragno Heidegger, ma anche dell'originaria prospettiva greca conciliante mare e terra, esperienza e radice, passioni e ragione.

Nietzsche ci spinge dunque a svincolarci dai legami terreni e salpare verso il mare sconfinato – «Via sulle navi [...]!»²³⁶ –, accettando la sfida dell'oceano, anche correndo il rischio di «naufragare nell'infinito»²³⁷: «il mare, il *nostro* mare, ci sta ancora aperto dinnanzi, forse non vi è ancora mai stato un mare così “aperto”»²³⁸. Nell'aforisma nietzscheano emerge il passaggio da un mare chiuso, interno, finito e delimitato in quanto contornato da coste, un mare come spazio tra le terre, quale appunto il Mediterraneo, il *mare nostrum* dei Romani, ad un mare «aperto»: il mare si fa cioè oceano che, illimitato e sterminato, evoca l'infinito. Mentre infatti la terra radica l'uomo saldamente al suolo, l'oceano al contrario, libero da ogni legame e vincolo con la terraferma, non è circoscritto da delimitazioni, non è circondato da confini tellurici. La sua massa acquatica, sconfinata ed illimitata, si dispiega oltre ogni limitazione, gettando i naviganti, ormai privi di qualunque rifugio sicuro in cui approdare, nell'incertezza dell'ignoto. Con Nietzsche si passa dunque da un mare in cui, nel primo pensiero greco, prevale la natura di tramite con le terre e di limite, all'oceano sconfinato ed illimitato che consegna l'uomo ad uno sradicamento radicale dalla terra. Si tratta di un mare che, avendo perduto la sua vicinanza con la costa, ha smarrito il senso della misura e del limite che la relazione con la terra custodisce.

In entrambe le prospettive, quella heideggeriana e quella nietzscheana, secondo i pensatori meridionali, «si smarrisce così la specificità greca, [...] si perde l'incrocio-scontro di terra e

²³⁵ M. Cacciari, *Geo-filosofia dell'Europa*, Adelphi, Milano 1994, p. 70.

²³⁶ F. Nietzsche, *La gaia scienza*, af. 289, cit., p. 160.

²³⁷ F. Nietzsche, *Morgenröte. Gedanken über die moralischen Vorurteile*, E. Schmeitzner, Chemnitz 1881, tr. it. di F. Masini e M. Montinari, *Aurora*, af. 575, in *Aurora. Scelta di frammenti postumi (1879-1881)*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Mondadori, Milano 1971, p. 258.

²³⁸ F. Nietzsche, *La gaia scienza*, af. 343, cit., p. 195.

mare»²³⁹. Sia nel radicamento tellurico heideggeriano che nella dismisura oceanica nietzscheana viene meno infatti l'equilibrio greco armonizzante terra e mare, dimora e altrove, identità e alterità, limite e smisuratezza.

La cesura tra terra e massa oceanica vede il suo superamento con il pensiero meridiano fondato da Camus, nel quale la riflessione sul mare, e in particolare sul Mediterraneo, si rivela centrale. Il mare di Camus è il Mediterraneo algerino, esperito dall'autore fin dall'infanzia vissuta in miseria – «mare e sole in Africa non costano niente»²⁴⁰. Il Mediterraneo, che, quale luogo di incrocio tra terra e mare, si viene a configurare come il cuore dell'identità del Sud, viene eletto ad oggetto di riflessione e di amore dal filosofo francese, che giunge a dichiarare «io sposo il mare»²⁴¹. Quello di Camus per il mare algerino è un amore viscerale, che sperimenta in modo concreto e corporeo attraverso l'esperienza dell'immersione nelle sue acque:

Devo essere nudo e poi immergermi nel mare, ancora tutto odoroso delle essenze della terra, lavare queste in quello, e allacciare sulla mia pelle la stretta per la quale da tanto tempo sospirano labbra a labbra la terra e il mare. [...] nuotare, [...] l'acqua che scorre sul mio corpo, le gambe che prendono tumultuosamente possesso dell'onda²⁴².

Il Mediterraneo si rivela allora all'origine tanto della vita quanto del pensiero di Camus: è la sua esperienza di uomo nato sulle coste mediterranee, che ha determinato la nascita del suo peculiare pensiero, quello meridiano appunto, di autore. Camus si rivela allora uno dei pensatori moderni in cui il Mediterraneo viene ad assumere un ruolo tanto fondamentale, che giunge a rappresentare il cuore del proprio sistema speculativo e al tempo stesso della propria

²³⁹ Cfr. F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, cit., p. 40.

²⁴⁰ A. Camus, *Prefazione a Il rovescio e il diritto*, cit., p. 9.

²⁴¹ A. Camus, *L'estate*, cit., p. 164.

²⁴² A. Camus, *Nozze*, cit., pp. 63-64.

ricerca esistenziale: «*il mondo, il dolore, la terra, la madre, gli uomini, il deserto, l'onore, la miseria, l'estate, il mare*; il Mediterraneo per lui era tutto questo. [...] È difficile trovare [...] un autore che più di Camus abbia incarnato la sua circostanza, il suo essere mediterraneo»²⁴³. Così nelle parole dello stesso Camus: «forse nessun paese mai, se non il Mediterraneo, mi ha portato al tempo stesso così lontano e così vicino a me stesso. [...] sulla riva del Mediterraneo [...] il linguaggio di quei luoghi si accordava con ciò che risuonava profondamente in me»²⁴⁴.

Il Mediterraneo come elemento di vita in Camus diviene infatti motivo essenziale attorno a cui ruota anche la sua ricerca speculativa, tema costante che percorre, più o meno sotterraneamente, la sua opera. Il clima culturale in cui il giovane scrittore dell'inno *Mediterraneo*²⁴⁵ si forma è costellato di pensatori che assegnano al nostro mare e all'atmosfera mediterranea un ruolo decisivo, a partire da Grenier, il suo professore di filosofia che tra tutti è la figura che ha sicuramente esercitato un'influenza maggiore sul giovane Camus, fino a Valéry che ha tenuto ad Algeri una conferenza proprio su queste tematiche e ad Audisio, letterato francese, punto di riferimento obbligato all'interno del panorama culturale algerino.

Se la produzione letteraria di Camus è permeata dal Mediterraneo a cui l'autore dedica le sue pagine più poetiche, è in *L'uomo in rivolta* – l'opera in cui, come si è visto, viene teorizzato il pensiero meridiano – che la mediterraneità diviene un elemento di pensiero all'interno di una sistema speculativo, assurgendo a vera e propria categoria filosofica. All'interno della dicotomia istituita dal filosofo, insita nel continente europeo, tra ideologia storicista tedesca propria del nord e pensiero meridiano fiorito lungo le coste meridionali, storia e natura, il Mediterraneo viene infatti ad incarnare uno dei due poli: la misura e il limite della natura, in rapporto dialettico con l'onnipotenza e la smisuratezza della ragione storica. Camus rintraccia proprio nel Mediterraneo l'elemento che rappresenta l'equilibrio della natura, quel «limite che

²⁴³ F. Palese, *Arte, filosofia e civiltà mediterranea*, in "Segni e Comprensione", n. 29, 1996, pp. 61 sgg.

²⁴⁴ A. Camus, *Il rovescio e il diritto*, cit., pp. 51-53.

²⁴⁵ A. Camus, *Méditerranée*, in *Le premier Camus. Suivi des Ecrits de jeunesse d'Albert Camus*, Gallimard, Paris 1933, tr. it. di G. Bogliolo, *Mediterraneo*, in *Le voci del quartiere povero e altri scritti giovanili*, Rizzoli, Milano 1974.

sembra inseparabile dalla natura umana»²⁴⁶, di contro alla dismisura dello spirito della cultura settentrionale.

Il nostro mare riveste così un ruolo fondamentale, assurgendo ad unico ed autentico custode del segreto della natura: «l'assolutismo storicista, nonostante i suoi trionfi, non ha mai cessato di cozzare contro un'esigenza invincibile della natura umana di cui il Mediterraneo [...] serba il segreto»²⁴⁷. Secondo il filosofo francese infatti il nostro mare racchiude ed incarna la bellezza della natura, da cui siamo stati esiliati con l'affermarsi della modernità: «In questi luoghi si può capire come i Greci abbiano sempre parlato della disperazione solo attraverso la bellezza [...]. Invece la nostra epoca ha nutrito la propria disperazione nella bruttezza e nelle convulsioni»²⁴⁸. È appunto nel mondo greco che l'autore individua la matrice di quell'atmosfera mediterranea, l'unica che può fare da contraltare, secondo Camus, a quella nordica: la greicità è infatti depositaria della misura e della bellezza naturale che l'uomo moderno ha perduto, bellezza mediterranea che, come quella della greca Elena²⁴⁹ che ne è lo specchio, è stata esiliata dal mondo e perduta nella storia.

Il Mediterraneo custodisce inoltre la primordiale relazione armonica tra uomo e natura, propria del pensiero greco originario, destituita dall'onnipotenza dello spirito introdotta dalla civiltà nordica. Nel Mediterraneo in quanto bacino chiuso dai continenti, e dunque mediazione tra mare e terra, Camus individua così la misura, l'equilibrio, un «contrappeso» che limita l'onnipotenza dello spirito nord-europeo: il conflitto tra «questo contrappeso, questo spirito che misura la vita» e la dismisura nordica viene ricondotto alle «lotte tra *ideologia tedesca* e *spirito mediterraneo*»²⁵⁰.

Camus afferma allora la necessità della rivolta contro la storia, la necessità di opporsi all'ideologia nordica contrapponendole lo spirito mediterraneo. Il filosofo francese auspica così

²⁴⁶ A. Camus, *L'uomo in rivolta*, cit., p. 321.

²⁴⁷ *Ivi*, p. 327.

²⁴⁸ A. Camus, *L'estate*, cit., p. 137.

²⁴⁹ Cfr. «L'esilio di Elena», *ivi*, pp. 137-141.

²⁵⁰ A. Camus, *L'uomo in rivolta*, cit., p. 326.

che l'uomo moderno, depauperato della sua natura più vera, percepisca la propria condizione degradata e si rivolti in nome della vita. Solo riavvicinandosi al mondo mediterraneo perduto infatti, l'umanità può ritrovare la sua più autentica eredità. L'uomo in rivolta camusiano è volto allora a riappropriarsi di quello spirito dell'uomo mediterraneo fondato sulla misura, sulla coesistenza e sulla conciliazione degli opposti, sull'apertura all'alterità. L'uomo in rivolta tende dunque a riscoprire quella cultura mediterranea dove i contrari si compenetrano e si compongono, volto a ricongiungere l'antico e il moderno in una ritrovata umanità. Sulle sponde del Mediterraneo infatti i confini si dissolvono, storia e natura si incrociano, spirito e passioni si intersecano, fondendosi nello spirito mediterraneo – lungi tuttavia da una visione idealizzata, l'uomo mediterraneo si trova in un fragile equilibrio tra i contrari, porta in sé il conflitto tra storia e natura. Lo spirito mediterraneo si configura allora come l'unico in grado di liberare l'uomo moderno dai vincoli della religione e della storia che lo hanno tenuto imbrigliato da secoli. Il Mediterraneo appare dunque come fonte di libertà, come spazio autentico in cui l'uomo moderno può ritrovare la sua natura ed identità, come radice e patria riscoperta con cui può finalmente ricongiungersi. Il Mediterraneo quindi come luogo di rinascita di una nuova Europa e di una nuova umanità, capace di rinnovare la realtà attraverso un ritrovato spirito mediterraneo.

Camus contrappone dunque alla divinizzazione della storia e alla dismisura moderna il valore del mare. Il Mediterraneo, quale custode del limite, viene così a delinearsi come un vero e proprio «antidoto»²⁵¹, un argine alla smisuratezza e all'onnipotenza dell'uomo moderno. Il *mare nostrum* si rivela infatti l'unico soggetto in grado di destituire la dismisura dello spirito nordico, in quanto – spiega Alcaro – «dispone di un armamentario teorico incomparabilmente più ricco di quello di qualsiasi altro luogo» poiché fondato sulla «forza creativa della vita e della natura»²⁵². Il Mediterraneo allora, in quanto depositario della forza vitale della natura, si

²⁵¹ M. Alcaro, *Il Mediterraneo di Albert Camus*, in "ora locale", n. 27, dicembre 2001-febbraio 2002.

²⁵² *Ibidem*.

viene così a configurare storicamente – secondo un altro esponente del pensiero meridiano, Cassano – come «il luogo nel quale è (ed è stato) possibile dire nel modo più puro un sì al mondo»²⁵³.

Emerge dunque il ruolo fondamentale del Mediterraneo nella costruzione dell'identità del Sud e del pensiero meridiano: è evidente infatti come questo sia potuto sorgere «soltanto in quelle zone del sud in cui la terra incontra il mare»²⁵⁴. Non resta allora che, come propone Alcaro, «ritrovare e rianimare la natura; [...] ritornare sulle rive del Mediterraneo e, lì, mettersi in ascolto»²⁵⁵, invito che fa da eco alle parole camusiane: «la giovinezza del mondo si trova ancora intorno alle stesse sponde»²⁵⁶.

Il Mediterraneo di Camus appare dunque distante dalla dismisura oceanica nietzscheana e contemporanea: si configura piuttosto come tramite e misura, come luogo di incontro-scontro ed intersezione tra popoli e culture, come spazio in cui si esperisce il limite e l'alterità. Il Mediterraneo camusiano dunque come luogo di intreccio e riconoscimento reciproco tra spirito e natura, ragione e passioni. Già Hegel e Schmitt ne avevano svelato la natura di mediatore. L'aspetto del mare messo in luce dal filosofo di Stoccarda è infatti quello di medietà: il mare come «elemento unificante, di apertura all'alterità e all'universalità»²⁵⁷ mette in relazione i popoli, intreccia ed integra culture diverse, riunificando, proprio come la filosofia hegeliana, le differenze e percorrendo gli inesplorati spazi dell'alterità. La concezione del mare come tramite, come luogo di incontro ed intersezione tra i popoli, viene ripresa poi da Schmitt²⁵⁸. Questi mette in evidenza infatti una caratterizzazione del Mediterraneo a nostro parere ben resa dall'espressione latina *mare nostrum*, ovvero del Mediterraneo come mare interno e spazio

²⁵³ F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, cit., p. 89.

²⁵⁴ *Ivi*, p. 97.

²⁵⁵ M. Alcaro, *Filosofie della natura. Naturalismo mediterraneo e pensiero moderno*, cit., p. 24.

²⁵⁶ A. Camus, *L'uomo in rivolta*, cit., p. 328.

²⁵⁷ R. Bodei, *Scomposizioni. Forme dell'individuo moderno*, cit., p. 182.

²⁵⁸ Cfr. C. Schmitt, *Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung*, Reclam, Leipzig 1942, tr. it. di G. Gurisatti, *Terra e mare. Una riflessione sulla storia del mondo*, Adelphi, Milano 2002.

chiuso, caratterizzato da una fitta rete di relazioni e scambi, contrapposto alla sconfinata apertura oceanica.

Il filosofo tedesco mette in luce inoltre la natura anfibia propria dell'essere umano. L'opera schmittiana è percorsa infatti dall'interrogazione sulla natura umana, chiedendosi il filosofo se l'uomo sia figlio della terra o del mare. Schmitt prospetta allora l'ipotesi che l'uomo sia in realtà una creatura che appartiene ad ambienti differenti: si rivela un essere che, pur essendo evidentemente terraneo, non si colloca in una dimensione di appartenenza univoca, ma che spazia da luoghi terrestri all'elemento acqueo. L'uomo infatti, immerso nell'elemento fluido, si fa anfibio, entrando così in contatto con quell'alterità e quella mobilità del mare, che riscopre anche in sé, nei propri abissi interiori. Come rilevano, sulla scia di Schmitt, anche i pensatori meridiani: «Si sa poco di se stessi se non si conosce [...] il lento conciliarsi con l'acqua, l'accettare di appartenerele, e lasciarsi andare, galleggiare. Il nostro corpo scopre un mondo quando accetta di affidarsi senza paura al moto della risacca»²⁵⁹. E ancora: «L'uomo può piegare il mare anche nuotando, [...] importando e scoprendo dentro di sé l'estraneità del mare e non esportando sulla nave la sua terrestrità»²⁶⁰.

Il tema hegeliano del mare come mediatore, ripreso da Schmitt, è stato sviluppato, oltre che – come si è visto – da Camus, nella contemporaneità da Cacciari, uno degli attuali protagonisti della costruzione di un'identità mediterranea, secondo il quale il Mediterraneo rappresenta l'identità ed al tempo stesso l'alterità del continente europeo. Il filosofo contemporaneo individua nel bacino mediterraneo un arcipelago, quale luogo mediano tra terra e mare, dove l'elemento terraneo e quello marino non sono divisi e distanti, ma vivono in prossimità ed in contiguità, si intrecciano e dialogano. Il Mediterraneo dunque come spazio di incontro e scambio tra le terre, come «luogo della relazione, del dialogo, del confronto tra le molteplici

²⁵⁹ F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, cit., p. 16.

²⁶⁰ *Ivi*, p. 43.

isole che lo abitano: tutte dal Mare distinte e tutte dal Mare intrecciate; tutte dal Mare nutrite e tutte dal Mare arrischiate»²⁶¹.

Il mare dell'ignoto concepito – come si è visto – come assoluta alterità da Heidegger, così come da Kant, e nella cui dismisura si smarrisce il navigante nietzscheano così come l'uomo contemporaneo, diviene così familiare ai pensatori meridiani, a partire da Camus, sull'esempio dei primi filosofi greci. Il Mediterraneo si fa infatti interlocutore privilegiato degli esponenti del pensiero meridiano, incarnando un mare con cui è possibile dialogare, un mare che diviene domestico ed intimo per chi si mette in ascolto sulle sue sponde, che può salpare o immergersi non più estraneo alla distesa acqua che lo che lo circonda.

L'identità meridionale viene tratteggiata dagli esponenti del pensiero meridiano a partire dalla configurazione geofisica del bacino mediterraneo: l'assunto da cui muovono è che la fisionomia geografica, climatica e paesistica del Mediterraneo, che lo disegna come un «mare fra le montagne», intervallato da «corrugamenti e sprofondamenti»²⁶², gli ha conferito una specifica «individualità storica»: «Il clima unificatore di paesaggi e generi di vita, il mare monocromatico irradiato da identica luce, i popoli del mare sorretti da comune ingegnosità e disponibilità alla fatica sono i frutti vitali dell'individualità storica, spirituale e fisica del Mediterraneo»²⁶³.

Un mare dunque, quello Mediterraneo, che in quanto circondato da terre, non è l'oceano nietzscheano, ma instaura una stretta relazione con la terra, è in qualche modo anche terra. Un mare quindi che, a metà tra oceano e terra, ha in seno una contraddizione, un «contrasto diabolico»²⁶⁴. L'uomo mediterraneo si colloca così al confine tra terra e mare, si configura come mediazione tra l'istanza terrestre e quella marina, ovvero tra radice tellurica e sradicamento oceanico, tra esperienza del limite e dismisura. I pensatori meridiani individuano in Ulisse l'incarnazione dell'uomo mediterraneo che, depositario dello spirito greco, concilia

²⁶¹ M. Cacciari, *L'arcipelago*, Adelphi, Milano 1997, p. 16.

²⁶² G. Galasso, *Esemplarità e singolarità del Mediterraneo*, in "Civiltà del Mediterraneo", n. 1, 1991, p. 31.

²⁶³ F. Tessitore, *Per ricominciare*, in "Civiltà del Mediterraneo", n.s., n. 1, 2002, p. 6.

²⁶⁴ J. Michelet, *La mer*, Gallimard, Paris 1983, tr. it., *Il mare*, a cura di J. Borie, Il Melangolo, Genova 1992.

mare e terra: ciò che caratterizza l'eroe omerico, sia «re contadino» che «cavaliere del mare», infatti è la sua capacità di ospitare in sé «l'Avventura con il Focolare, il Mare con il Territorio»²⁶⁵.

La conformazione geografica del Mediterraneo quale mare circondato da terre – come suggerisce l'etimologia stessa del termine (“fra le terre”) – gli ha conferito una posizione marginale, di confine rispetto ai continenti che lambisce. La sua tradizionale posizione di centralità si è andata infatti via via eclissando, focalizzandosi sull'Europa continentale, che ha allontanato il Mediterraneo sempre più verso il confine: la perdita definitiva del suo ruolo da protagonista nella scena del mondo è sancita storicamente dall'avvento della modernità, proiettata piuttosto verso l'oceano. La riflessione dei pensatori meridionali è volta allora a restituire al Mediterraneo una collocazione di centralità, valorizzando proprio il suo aspetto di limite, di crocevia: «Oggi Mediterraneo vuol dire mettere al centro il confine, la linea di divisione e di contatto tra gli uomini e le civiltà. [...] il confine non è un luogo dove il mondo finisce, ma quello dove i diversi si toccano»²⁶⁶.

Proprio la struttura geomorfica del nostro mare come terra di confine e luogo di intersezione, predispone allora la cultura mediterranea ad accogliere l'altro e a convivere con la pluralità. L'identità mediterranea si costruisce infatti attraverso l'introduzione del diverso con cui si condivide il confine e verso cui ci si trova proiettati: all'interno di questo processo identitario il mare riveste il ruolo fondamentale di «elemento di sintesi di civiltà»²⁶⁷. Sulle sponde del *mare nostrum* così l'esposizione all'alterità si configura come una ricchezza e un valore da preservare per la costituzione di una molteplice identità mediterranea.

Al fondo della tradizione mediterranea, in linea con la cultura greca, è possibile infatti individuare una costante dimensione di apertura all'alterità: «È aprendosi che, fin dai tempi dei

²⁶⁵ G. Audisio, *Vues sur Ulysse, ou l'ambivalence des Méditerranéens*, in “Cahiers du Sud”, Numéro special sur *Le genie dioc et l'Homme méditerranéen*, février 1943, p. 281, 273.

²⁶⁶ F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, cit., p. XXIV, 7.

²⁶⁷ G. Cacciatore, *Il Mediterraneo fra geopolitica e filosofia*, in “L'acropolis”, n. 2, 2000, p. 165.

greci, l'Europa ha fatto grandi cose»²⁶⁸. L'identità mediterranea si configura allora come un'identità caratterizzata tutt'altro che da univocità, fissità e stabilità, ma al contrario dal «non essere identica a se stessa»²⁶⁹, delineandosi come un'identità aperta e mobile, che si costruisce attraverso la relazione con il diverso. Il Mediterraneo infatti, secondo Cassano, si configura come «un grande confine liquido, che divide e nello stesso tempo collega le terre. Esso mantiene le differenze, ma nello stesso tempo mira a tenerle insieme»²⁷⁰. Il *mare nostrum* è allora incrocio di diverse individualità e culture, e l'identità mediterranea il prodotto di molteplicità e pluralismi: il Mediterraneo si fa così *pòntos*, ponte che mette in relazione e connette le sue diverse sponde, «cerniera»²⁷¹ tra le sue multiple civiltà ed identità. L'idea al fondo del pensiero meridiano è dunque quella di guardare al nostro paese come a un «promontorio tuffato nel mare»²⁷² e al nostro mare-confine non come ad un limite, piuttosto come ad un ponte, un incrocio di culture ed identità, un crocevia molteplice e plurale.

Lo spazio mediterraneo dunque come «spazio condiviso»²⁷³, come spazio del riconoscimento della differenza e della pluralità, che porta in seno la contraddizione e la conflittualità che tenta di ricomporsi in unità. La prospettiva di un'unità culturale mediterranea è stata così decostruita criticamente²⁷⁴, per essere ritrovata in chiave di una sintesi tra diverse istanze e contaminazioni, delineando il Mediterraneo come zona di frontiera e luogo di connessione tra Oriente e Occidente, Nord e Sud. Il Mediterraneo non si configura allora come una realtà omogenea ed univoca, quanto piuttosto come un'unità che sussume al suo interno le differenze ed ibridazioni, come «una unità non indifferenziata [...], bensì costruita di parti

²⁶⁸ J. Le Goff, *L'Europa medievale e il mondo moderno*, Laterza, Roma-Bari 1994, p. 62.

²⁶⁹ J. Derrida, *Politiques d'amitié*, Éditions Galilée, Paris, 1994, *Politiche dell'amicizia*, Cortina, Milano 1995, p. 14.

²⁷⁰ F. Cassano, *Homo civicus. La ragionevole follia dei beni comuni*, Dedalo, Bari 2004, p. 108.

²⁷¹ F. Tessitore, *Identità e differenza*, in *Il Mediterraneo. Incontro di culture*, a cura di F. M. Cacciatore, A. Niger, cit., p. 135.

²⁷² R. Ambrosio *Sud e pensiero meridiano: rivolta e misura. Intervista a Franco Cassano* (intervista a F. Cassano a cura di R. Ambrosio), in "ora locale", n. 1, gennaio 1997.

²⁷³ G. Cacciatore, *Mediterraneo e filosofia dell'interculturalità*, in *Il Mediterraneo. Incontro di culture*, a cura di F. M. Cacciatore, A. Niger, cit., p. 36.

²⁷⁴ Cfr. A. Ruel, *L'invention de la Méditerranée*, in "Vingtième Siècle", n. 32, octobre-décembre 1991, pp. 7-14.

coesistenti, tutte ed ognuna essenziali»²⁷⁵. Già nel classico Braudel, che ha introdotto la prospettiva del Mediterraneo come soggetto unitario, l'unità mediterranea serbava un paradosso – «c'è qualcosa di paradossale nel mondo mediterraneo»²⁷⁶ – un ossimoro, componendosi al suo interno di individualità eterogenee e plurali. La grande intuizione braudeliana è stata inoltre quella di fare, nella sua opera, dell'ambiente mediterraneo un personaggio, che diviene in realtà vero protagonista: il paesaggio mediterraneo condiziona infatti la vita delle popolazioni costiere, divenendo l'artefice del destino degli uomini e dei popoli. La realtà storica viene così a discendere, come sostiene Matviejevic²⁷⁷, dalla dimensione geografica. Nel dibattito teorico contemporaneo sulla possibilità di un'identità mediterranea²⁷⁸ l'attenzione è posta dunque sul pluralismo e sulla frammentarietà, sulle differenze e sui contrasti, pur sempre riconducibili, secondo la lezione braudeliana, ad una unità mediterranea.

È così soltanto assegnando valore, proprio come fanno i pensatori meridiani, alla dimensione mediterranea come esperienza di interscambio, contatto e mediazione tra identità e culture che il nostro mare può riacquistare l'auspicata posizione di centralità perduta: «Il Mediterraneo è destinato a tornare ad essere *un* centro, e, forse, *il* centro del rapporto Nord-Sud, modo nuovo di scrivere quella storia universale»²⁷⁹. E, all'interno di questo rapporto, restituire alle rive meridionali la dignità di custodi di quella cultura mediterranea che la modernità ha soppiantato.

Il Mediterraneo, spazio del limite, si configura infatti, secondo gli esponenti del pensiero meridiano, come luogo privilegiato di opposizione alla dismisura moderna, sulle cui sponde è potuto nascere il pensiero meridiano. Il nostro mare, intervallo tra i continenti, arresta infatti la pretesa di onnipotenza delle terre, introduce nell'individualismo e nella stabilità dei continenti

²⁷⁵ F. Tessitore, *Per ricominciare*, in "Civiltà del Mediterraneo", cit., p. 7.

²⁷⁶ F. Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, A. Colin, Paris 1949, tr. it., *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, Einaudi, Torino 1965.

²⁷⁷ Cfr. P. Matviejevic, *Mediteranski brevijar*, Graficki zavod Hrvatske, Zagreb 1987, tr. it. di S. Ferrari, *Mediterraneo. Un nuovo breviario*, Garzanti, Milano 1991.

²⁷⁸ Cfr. *Il Mediterraneo. Incontro di culture*, a cura di F. M. Cacciatore, A. Niger, cit.

²⁷⁹ F. Tessitore, *Le "ragioni" della Civiltà del Mediterraneo*, in "Civiltà del Mediterraneo", n. 1, 1991, p. 5.

l'estraneità dell'elemento mobile: «Senza l'infinto del mare si va a fondo, risucchiati dal vortice del nostro antropomorfismo»²⁸⁰. L'incontro tra terra e mare dunque come rapporto dialettico e mediazione tra integralismo e limite, onnipotenza e marginalità, identità e alterità.

La mediterraneità viene dunque contrapposta dai pensatori meridiani alla *hýbris* nord-europea: il pensiero meridiano restituisce alla dimensione mediterranea la sua perduta centralità, operando il rovesciamento delle tradizionali coppie di opposti, quali modernità e arcaismo, civiltà e arretratezza, progresso e sottosviluppo, che hanno decretato l'inferiorità dell'area mediterranea. Il Mediterraneo come luogo di confine e spazio di frontiera diviene allora portavoce di una radicale critica all'integralismo nordico, facendosi al contrario portatore dell'alterità e della molteplicità.

Il Mediterraneo custodisce allora, secondo i pensatori meridiani, di contro alla dismisura moderna, quell'equilibrio e quella mediazione proprie del pensiero greco. La Grecia infatti, arcipelago che si getta nel mare, si colloca sul confine, sta all'incrocio tra terra e mare; in quanto zona costiera appare distante dall'individualismo continentale ed aperta ad accogliere le differenze: «la Grecia sta sul confine e lo interiorizza, è luogo di incontro e di scontro [...]. Luogo impossibilitato a chiudersi, società aperta e di frontiera, una “città liquida” condannata ad aver dentro e a conoscere il rapporto e il conflitto»²⁸¹. Così, la Grecia svela la duplicità tipica della costa, intersezione tra terra e mare, ospitando istanze contraddittorie: fissità e mobilismo, unità e differenza, individualità e alterità, radice e libertà.

La letteratura critica contemporanea è volta a mettere in luce, come si è visto, secondo la lezione del pensiero meridiano, l'aspetto ibrido e contraddittorio del Mediterraneo, portatore di molteplici istanze, crocevia tra Oriente e Occidente, Nord e Sud:

²⁸⁰ F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, cit., p. 17.

²⁸¹ *Ivi*, p. 22.

Contiguo, anzi cerniera tra altri due potenti poli simbolici, l'Oriente e l'Occidente, il Mediterraneo è sempre così pronto a sfumare i propri confini in quelli dell'uno o dell'altro, che talvolta sembra sul punto di venirne risucchiato, di diventare parte dell'una o dell'altra costruzione simbolica. E invece rimane pur sempre Mediterraneo, non tutto Oriente né tutto Occidente²⁸².

Il Mediterraneo si rivela così un innesto tra arcaismo e modernità, esotismo e dimensione domestica, identità ed alterità. Tuttavia, nella tradizione del Grand Tour, uno dei due poli, non già bilanciati all'interno di un rapporto di equilibrio e di reciproca interazione, predomina sull'altro: così l'aspetto che prevale del *mare nostrum* è la sua dimensione esotica ed orientalizzante. Il Mediterraneo infatti non corrisponde meramente ad un luogo geografico, ma si configura come un'immagine evocativa e soggettiva, un'atmosfera poetica in cui il visitatore è coinvolto personalmente. Il nostro mare si fa immagine attrattiva e seducente, di cui lo straniero subisce il fascino, cedendo al suo richiamo. In particolare, il nostro mare diviene, agli occhi del viaggiatore forestiero, l'espressione simbolica di una dimensione naturale ed arcaica, perduta con il processo di civilizzazione: il Grand Tour ci consegna così l'immagine mitica di un Mediterraneo incontaminato, permeata di luoghi comuni ed immagini stereotipate.

La tradizione del Grand Tour assegna allora all'area mediterranea una priorità di valore, individuandovi una peculiare bellezza naturale – nel paesaggio, nel mare, nel sole, nel clima – ed artistica – nelle rarità antiquarie. I diari e i disegni di viaggio ci restituiscono infatti un'attraente immagine dei paesaggi nostrani, accarezzati da un caldo sole, avvolti da un clima mite, bagnati da un mare cristallino: quella tramandataci dal Grand Tour è la seducente rappresentazione mediterranea «del sole, del mare, dell'arte e del profumo dei gelsomini»²⁸³, dove un posto di rilievo è occupato in particolare dai paesaggi marini illuminati dal sole. Fin

²⁸² A. Signorelli, *Postfazione* a Albera D., Blok A., Bomberger C., *L'anthropologie de la Méditerranée*, Maisonneuve et Larose, Paris 2001, tr. it., *Antropologia del Mediterraneo*, Guerini, Milano 2007, p. 327.

²⁸³ *Ivi*, p. 330.

dall'ingresso in Italia infatti il percorso del viandante straniero costeggia le sponde del Mediterraneo o comunque si svolge sotto il segno dell'elemento acqueo:

la strada si svolge sulle rive del Mediterraneo [...] San Remo: si tratta di un misero porticciolo per le barche dei pescatori. Passiamo attraverso due piccoli centri, Ventimiglia e Bordighera, entrambi sul mare. Quando non rasenta la riva, la nostra strada si inerpica sui monti rocciosi [...] Inoltre dobbiamo guardare diversi letti di fiumi quasi tutti asciutti; in certe stagioni dell'anno invece straripano per la gran massa d'acqua che scende dai monti²⁸⁴.

Così anche a Venezia: «L'ammasso di isolotti che scoprimmo si diradò sotto i nostri occhi come le sfumature d'una decorazione, sinché ci lasciò discernere una città galleggiante nella quale facemmo il nostro ingresso attraverso un grande canale ornato di palazzi incantati»²⁸⁵

Anche quando il viaggio si volge verso l'ignoto Sud, l'itinerario si mantiene sulle zone rivierasche. Il viaggiatore del Grand Tour, fino all'Ottocento, non penetra nelle aree meridionali che gli appaiono per lo più come terre sconosciute e selvatiche, ma si ferma prudentemente sulle coste, senza addentrarsi nell'entroterra. Soprattutto nella Calabria e nelle Puglie infatti, l'unico tragitto praticabile è considerato dal visitatore straniero quello litoraneo, mentre le aree più interne, seppure molto estese, sono destinate a restare per lungo tempo inesplorate.

Tuttavia, quando il viaggiatore straniero attraversa aree meridionali più tradizionalmente percorribili, come Napoli, tappa integrante del Grand Tour, o la Sicilia, che diventa meta di esplorazione soprattutto nel XIX secolo, i paesaggi acquatici che si dischiudono davanti ai suoi occhi vengono consegnati al mito di un Mediterraneo seduttivo ed incontaminato:

²⁸⁴ J. P. Cobbett, *Journal of a Tour in Italy*, Mills, Jowett, and Mills, London 1830.

²⁸⁵ A. M. Dubocage, *Recueil des oeuvres*, Périsse, Lyon 1770, vol. III, *Lettres sur l'Angleterre, la Hollande, et l'Italia*.

La carta geografica ti mostrerà la posizione di Napoli; essa s'affaccia sulla più dolce baia del mondo e su uno dei mari più tranquilli. [...] Abbiamo trascorso due giorni a visitare i luoghi straordinari nella circostante campagna, come l'insenatura di Baia e i resti antichi; il lago d'Averno, la solfatara, la grotta di Caronte ecc. Siamo stati anche nella grotta della Sibilla e in molti altri sotterranei orifici²⁸⁶.

Analogamente a Napoli, anche riguardo alla Sicilia:

Spingi lo sguardo un po' più in là, ed ecco che abbracci l'intera isola, con tutte le sue città, i suoi fiumi e i suoi monti ben delineati nella grande carta della natura; e le isole adiacenti, e tutta quanta la costa d'Italia fin dove può giungere la vista, ché non c'è niente a limitarla, anzi l'occhio si perde per ogni dove nello spazio. Al primo sorgere del sole l'ombra della montagna si allunga attraverso tutta l'isola, una larga zona scura visibile anche in mare e nell'aria²⁸⁷.

In particolare, in riferimento al golfo di Palermo, così nelle parole dello stesso Goethe:

Questo mio foglio, carissimi, vorrebbe rendervi partecipi quanto più possibile d'un grande godimento: descrivervi, cioè, questo golfo impareggiabile che abbraccia una vasta massa d'acqua. A partire da levante, dove un largo e basso promontorio si protende nel mare, per bei dirupi scoscesi coperti di boschi, si arriva fino ai sobborghi popolati di case di pescatori, quindi alla città stessa, coi palazzi rivieraschi tutti affacciati sul porto²⁸⁸.

²⁸⁶ T. Gray, *The correspondence of Thomas Gray*, cit..

²⁸⁷ P. Brydone, *A Tour through Sicily and Malta, in a Series of Letters*, Esq. of Somerly in Suffolk, London 1773, tr. it. di F. Marengo, M. E. Zuppelli, *Viaggio in Sicilia e a Malta*, Longanesi, Milano 1968.

²⁸⁸ J. W. Goethe, *Viaggio in Italia*, cit., p. 258.

La rappresentazione del Mediterraneo restituitaci dal Grand Tour si rivela dunque una raffigurazione mitica ed esotica, così quella che ci viene consegnata è un'immagine essenzialmente stereotipata del nostro mare. Tuttavia, la tradizione del Grand Tour, in particolare nell'Ottocento romantico, condivide con i contemporanei pensatori meridiani una vitalizzazione del Mediterraneo, considerato l'autentico depositario del segreto della natura e della vita.

Così, alla domanda retorica, formulata da Magris, che sottende un'identità metaforica tra navigazione e vita – «Vivere è navigare?» – i pensatori meridiani, al pari del viaggiatore romantico, rispondono con un'esaltazione della natura e della vita – qui sostenuta dallo stesso Magris – che il nostro mare racchiude e custodisce in sé: «Perché mettersi in mare, abbandonare la fida insenatura e gettarsi all'aperto, alle onde? Il mare è la vita, la pretesa tracotante di vivere, di espandersi, di conquistare»²⁸⁹.

Soprattutto, il pensiero meridiano ci invita a ripensare la nostra Europa come una terra dai confini mobili che si getta nel mare, una terra le cui coste entrano in intimità con le acque, una terra dall'identità plurale, aperta all'alterità. Occorre allora, come suggeriscono gli esponenti del pensiero meridiano, mettere al centro il confine, restituire la centralità al Mediterraneo, la cui posizione geografica di intervallo e mediazione tra le terre si traduce in una fusione di individualità, in un incrocio di identità, che mette al riparo dall'integralismo e dall'isolamento dei continenti.

²⁸⁹ C. Magris, *Alla cieca*, Garzanti, Milano 2005, p. 288.

1.4 Luce

*Su ogni cosa una pellicola di sole che si sgretolerebbe sotto un'unghia,
ma che riveste tutto d'un eterno sorriso.*

Chi sono e che altro posso fare se non entrare nel giuoco delle foglie e della luce? [...]

Se cerco di cogliermi, è proprio in fondo a questa luce.

Albert Camus, *Il rovescio e il diritto*

Un altro elemento chiave del paesaggio meridiano, che, insieme al mare, riveste un ruolo di protagonista nella costruzione dell'identità meridionale, si rivela essere il sole e la luce mediterranea. La luce meridiana assume un rilievo centrale nell'esperienza esistenziale del giovane Camus in Algeria, che si riflette nella teorizzazione del suo pensiero meridiano.

L'infanzia e la giovinezza in terra algerina sono vissute infatti dallo scrittore francese all'insegna di un intreccio di miseria e luce, che lungi dal costituire per l'autore una fonte di sofferenza, rappresenta la radice di una naturale serenità. È proprio il calore mediterraneo che, oltre a permettere di superare le difficoltà dovute alla povertà, nutre quella forza vitale, quell'«appetito di vivere»²⁹⁰, che si colloca alla base dell'esistenza meridiana:

il bel caldo che regnava sulla mia infanzia mi ha privato di ogni risentimento. Vivevo in strettezze, ma anche in specie di godimento. Mi sentivo forze infinite: si trattava soltanto di trovar loro un punto d'applicazione. La povertà non ostacolava queste forze: mare e sole in Africa non costano niente²⁹¹.

²⁹⁰ A. Camus, *Prefazione a Il rovescio e il diritto*, cit., p. 14.

²⁹¹ *Ivi*, pp. 8-9.

La luce meridiana si rivela allora la vera ricchezza di cui l'ambiente mediterraneo dota i suoi abitanti, che, nonostante la povertà come nel caso dell'autore, sono detentori di un patrimonio naturale e morale inestimabile: «La povertà intanto non è mai stata una disgrazia per me: la luce vi spandeva le sue ricchezze. Persino le mie rivolte ne sono state illuminate. Quasi sempre, credo di poterlo dire senza barare, furono rivolte per tutti e perché la vita di tutti fosse elevata nella luce»²⁹².

L'esperienza meridiana vissuta da Camus nella prima parte della sua vita vissuta in Algeria, fondata su questa intersezione tra povertà e sole, ha un'importante ripercussione sul suo pensiero filosofico, sotteso nelle diverse opere letterarie. Questo incrocio di povertà e luce costituisce infatti la radice della sua filosofia, il nucleo fondativo che ha portato alla genesi di quel pensiero meridiano in cui si annida il seme della rivolta contro lo storicismo nordico: «La miseria mi impedì di credere che tutto sia bene sotto il sole e nella storia; il sole mi insegnò che la storia non è tutto. Cambiare la vita, sì, ma non il mondo, di cui facevo la mia divinità»²⁹³.

La prima elaborazione filosofica dell'autore è dunque il prodotto proprio di questo «mondo di povertà e di luce», di questa esistenza vissuta «a mezza strada fra la miseria e il sole»²⁹⁴. La prima fase dell'opera di Camus è connotata infatti dall'archetipica formulazione del cosiddetto “pensiero solare”, che rappresenta un'aurorale ed istintuale delineazione che troverà la sua più compiuta espressione nel pensiero meridiano. Tuttavia a questa primigenia concezione “solare”, a cui corrisponde una piena e positiva adesione alla vita, subentra, nell'opera di Camus, la consapevolezza del lato oscuro dell'esistenza, la presa di coscienza che insieme al “diritto” è sempre presente anche il “rovescio”²⁹⁵. Il pensiero ricalca ancora una volta il sentiero tracciato dall'esperienza esistenziale, in quanto l'iniziale visione permeata da una solare positività viene eclissata in concomitanza dell'abbandono della terra meridiana, quando vengono lasciati i luoghi dell'infanzia illuminati dal sole meridionale. Infatti, alla solarità

²⁹² *Ivi*, p. 8.

²⁹³ *Ibidem*.

²⁹⁴ *Ibidem*.

²⁹⁵ Cfr. A. Camus, *Il rovescio e il diritto*, cit.

mediterranea Camus contrappone la freddezza nordica delle città europee dal cielo grigio e tetto – di cui critica anche la sfrenata industrializzazione prodotta dalla modernità – con cui entra in contatto quando si trasferisce a Parigi:

Nato povero, in un quartiere operaio, però io non sapevo che cosa fosse la vera sventura prima di conoscere le nostre fredde periferie. Nemmeno l'estrema miseria araba è paragonabile, sotto cieli diversi. Ma una volta conosciuti i sobborghi industriali, ci si sente, credo, insozzati per sempre, e responsabili della loro esistenza²⁹⁶.

Così, la sua «avversione per le nebbie nordiche» lo induce, dopo aver ricevuto il Premio Nobel, a comprare una casa in Provenza: la discesa nel Meridione francese viene vissuta dall'autore come «un ritorno alle origini, al sole, al mare, alle sensazioni forti»²⁹⁷ che soltanto un Sud, quello europeo come quello algerino, può dischiudere. Ma l'adesione totalizzante alla vita è destinata ad essere ritrovata e sviluppata successivamente dall'autore, in particolare in *L'uomo in rivolta* il primo «pensiero solare»²⁹⁸ – come in quest'opera viene definita la concezione originaria – viene tradotto, in termini più maturi, nel pensiero meridiano. Risulta evidente allora la centralità di questa prima formulazione del “pensiero solare”, in quanto costituisce il seme da cui germinerà il rivoluzionario pensiero meridiano.

In questo originario pensiero solare è racchiuso, secondo Camus, il pensiero della tradizione mediterranea, a partire dal primo pensiero greco; la solarità si fa allora tratto distintivo della mediterraneità: «noi mediterranei viviamo sempre della stessa luce»²⁹⁹. La dialettica tra natura e spirito, tra pensiero meridiano e idealismo tedesco³⁰⁰, teorizzata dal filosofo francese, viene ricondotta all'antitesi tra solarità meridiana e oscurità nordica, tra luce

²⁹⁶ A. Camus, *Prefazione a Il rovescio e il diritto*, cit., p. 10.

²⁹⁷ F. Palese, *Arte, filosofia e civiltà mediterranea*, cit., pp. 61 sgg.

²⁹⁸ A. Camus, *L'uomo in rivolta*, cit., p. 326.

²⁹⁹ *Ivi*, p. 328.

³⁰⁰ Cfr. *Ivi*, pp. 326-327.

naturale e progresso. Come rileva Alcaro, l'autore di *L'uomo in rivolta* infatti «contrappone lo spirito del Mediterraneo alla cultura del Nord-Europa come il giorno alla notte»³⁰¹. L'immagine a cui Camus ricorre per esprimere l'antinomia tra lo storicismo nordico e il pensiero mediterraneo è appunto quella di un'Europa che «non è mai stata altrimenti che in questa lotta fra meriggio e mezzanotte. Non si è degradata se non disertando questa lotta, eclissando il giorno con la notte»³⁰².

All'interno di questo conflitto che dilania il continente europeo tra spirito e natura, storicismo tedesco e pensiero meridiano, la filosofia camusiana è volta alla riaffermazione di quel pensiero solare mediterraneo che il pensiero nordico ha oscurato: «In cuore alla notte europea, il pensiero solare, la civiltà dal duplice volto, attende la sua aurora. Ma già questa rischiarerà le vie di una vera signoria»³⁰³. E Camus individua nella rivolta l'unico atto che può far trionfare la solarità del pensiero mediterraneo:

In fondo alle tenebre avvertiamo già l'inevitabile luce e non ci resta che lottare perché sia. Al di là del nichilismo, noi, utti, tra le rovine, prepariamo una rinascita. Ma pochi lo fanno. E già, in realtà, la rivolta, senza pretendere di risolvere tutto, può almeno fronteggiare. Da quell'istante, il meriggio zampilla³⁰⁴.

Tale lotta mira infatti al recupero della solarità mediterranea per quegli «uomini d'Europa [che], abbandonati alle ombre, si sono distolti dal punto fisso e irraggiante»³⁰⁵, cioè quegli uomini nordeuropei che avendo divinizzato la storia e lo spirito, hanno dimenticato la vita e la natura. La rivolta si muove dunque in nome della natura e della vita, della misura e dell'equilibrio naturale, che costituiscono, secondo Camus, il segreto custodito nel mondo

³⁰¹ M. Alcaro, *Filosofie della natura. Naturalismo mediterraneo e pensiero moderno*, cit., p. 19.

³⁰² A. Camus, *L'uomo in rivolta*, cit., p. 327.

³⁰³ *Ivi*, p. 328.

³⁰⁴ *Ivi*, p. 333.

³⁰⁵ *Ibidem*.

mediterraneo. Attraverso la rivolta si resta dunque, secondo il fondatore del pensiero meridiano, fedeli al mondo e alla vita, e quindi a quella solarità che rappresenta il carattere costitutivo della nostra originaria mediterraneità: «Nella luce, il mondo resta il nostro primo e ultimo amore»³⁰⁶.

È evidente dunque come la luce e il calore mediterranei giochino un ruolo chiave nel pensiero di Camus, a partire dalla sua esperienza esistenziale algerina; lo stesso autore dichiara: «Al centro della mia opera c'è un sole invincibile»³⁰⁷. L'autore infatti, dopo aver confutato l'orizzonte metafisico così come quello storicista, attraverso il pensiero meridiano rivendica il valore del mondo naturale – quale luogo originario dell'uomo – all'incrocio tra sole, terra e mare: «il sole non lascia soli e la terra non è un ripiego rispetto al cielo, ma l'autentico teatro dell'uomo»³⁰⁸.

Camus individua la radice del pensiero meridiano, al cui centro vi è il riconoscimento del valore della natura e della vita, in quel pensiero solare proprio della tradizione mediterranea fondato sull'equilibrio naturale, il cui iniziatore è il mondo greco: «Questo contrappeso, questo spirito che misura la vita, è il medesimo che anima la lunga tradizione di quello che si può chiamare pensiero solare, nel quale, dai Greci in poi, la natura è sempre stata equilibrata al divenire»³⁰⁹. Così, all'interno della tradizione mediterranea, il sole e la solarità rivestono un ruolo centrale.

In particolare, il sole è al centro della speculazione filosofica del naturalismo mediterraneo, che come si è visto rappresenta un riferimento teorico essenziale per i pensatori meridiani. Il luogo privilegiato di dispiegamento di quello che Camus definisce “pensiero solare” è l'Italia, terra battuta dal sole, in particolare il Meridione quale «regno della luce solare e del cielo azzurro»³¹⁰ in contrapposizione allo storicismo nato in quel Settentrione d'Europa dove al

³⁰⁶ *Ivi*, p. 334.

³⁰⁷ A. Camus, *Taccuini*, cit., vol. II, p. 133.

³⁰⁸ F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, cit., p. 80.

³⁰⁹ A. Camus, *L'uomo in rivolta*, cit., p. 326.

³¹⁰ E. Bloch, *Filosofia del Rinascimento*, cit., p. 73.

contrario «regnano l'umidità, la nebbia, le nubi [...] [e] la natura è completamente diversa dall'Italia»³¹¹. Il fondamento del naturalismo meridionale è rappresentato così proprio dalla luce, quale principio costitutivo che ha dato origine alla realtà, dal «*lumen* originario da cui è scaturito il mondo e che ha generato e illuminato il mondo»³¹². Gli esponenti del naturalismo meridionale infatti all'interno della loro visione vitalistica ed organicistica assegnano al mondo «il calore di una divina totalità»³¹³. Così, la città utopica di Campanella è denominata significativamente la “città del sole”, retta da un Principe Sacerdote chiamato Sole³¹⁴, in quanto ha lo stesso ruolo che in natura assume il sole³¹⁵, essendo a capo dell'intera città dove detiene sia il potere spirituale che quello temporale. Il sole era al centro già della filosofia del suo maestro, Telesio, che individua nel sole il principio vitale a fondamento dell'elemento naturale come di quello spirituale: «Le piante nascono solo per opera di quel Sole dal quale viene generato lo spirito»³¹⁶.

Se le antiche civiltà meridiane, secondo gli esponenti del pensiero meridiano, erano depositarie di quel segreto della natura e della vita, racchiuso nella luminosità e nell'equilibrio naturale, con l'avvento dell'era moderna si assiste ad un sovvertimento di valori: «con la modernità, i rapporti si sono rovesciati e l'algido Nord dell'efficienza e dell'attivismo ha scippato quell'antico primato»³¹⁷. La modernità, infatti, estromette l'uomo dalla dimensione solare e naturale originaria a cui appartiene, degradata ad oscurità, e lo consegna al regno luminoso dello spirito, determinando così una cesura netta tra uomo e natura, spirito e materia, luminosità e opacità, senso e insensatezza. Il delirio della presunzione della modernità consiste infatti, secondo i pensatori meridiani, nell'autoproclamazione da parte dell'uomo moderno

³¹¹ *Ibidem*.

³¹² R. Bodei, *Introduzione* a E. Bloch, *Filosofia del Rinascimento*, cit., p. 28.

³¹³ *Ivi*, p. 49.

³¹⁴ Cfr. T. Campanella, *Civitas Solis idea republicae philosophica*, Francoforte 1623, tr. it., *La città del Sole*, Feltrinelli, Milano 1992, pp. 34 sgg.

³¹⁵ Cfr. L. De Franco, *Introduzione* a T. Campanella, *Del senso delle cose e della magia*, Laboratorio Edizioni, Cosenza 1997.

³¹⁶ R. Bondì, *Introduzione a Telesio*, Laterza, Roma-Bari 1997, p. 82.

³¹⁷ U. Leone, *Ambiente e sostenibilità nell'area mediterranea*, in *Il Mediterraneo. Incontro di culture*, a cura di F. M. Cacciatore, A. Niger, cit., p. 114.

della propria superiorità sul mondo naturale; questi si accaparra il senso dell'essere, considerandosi portatore di quella sensatezza e luminosità che invece proviene dalla natura: così «nella misura in cui l'uomo si è attribuito ogni luce e trasparenza, le tenebre sono piombate sulla terra. Essa è divenuta opaca, ottusamente accartocciata in se stessa»³¹⁸.

Gli esponenti del pensiero meridiano, al contrario, restituiscono la luminosità all'originaria dimensione naturale, entro cui l'uomo è inquadrato, destituendo l'oscurità della modernità: secondo i pensatori meridiani, «il mondo si è rischiarato prima di lui ed è nel chiarore aurorale del mondo che l'uomo si colloca»³¹⁹. Così, alle «tenebre dell'universo-macchina» questi contrappongono «la luce accecante dell'anima del mondo»³²⁰, seguendo la lezione del naturalismo mediterraneo. Il pensiero meridiano infatti ci consegna un'immagine del mondo illuminata dal chiarore della natura, che deriva dall'antico concetto greco di *physis*, confutando quella di un mondo prettamente meccanicistico, algido e tenebroso, compreso in termini meramente quantitativi, restituitaci dalla modernità.

All'interno del pensiero meridiano, il tema del calore mediterraneo si intreccia con quello dell'*otium*³²¹. I pensatori meridiani rivendicano infatti, di contro all'accelerazione della modernità impostasi con l'egemonia del Nord, quel «distendersi al sole»³²² che consacra la vita mediterranea all'ozio, inteso come distensione fisica che dischiude la dimensione creativa dell'uomo. Il Sud, con le sue «giornate belle e calde, cieli limpidi e mari accoglienti»³²³, non deve essere, secondo i pensatori meridiani, amputato dall'Europa poiché non rispondente al paradigma della modernità, in quanto al contrario proprio nella diversità risiede il suo valore. Ed è proprio il clima a rivelare all'uomo la sua irriducibilità ai ritmi frenetici del progresso e della modernità e a restituire il suo corpo al tempo naturale, quello delle stagioni, del quale, sebbene scandisca la nostra esistenza, l'uomo moderno è dimentico: «Le stagioni ci circondano

³¹⁸ M. Alcaro, *Filosofie della natura. Naturalismo mediterraneo e pensiero moderno*, cit., p. 84.

³¹⁹ *Ivi*, p. 10.

³²⁰ *Ivi*, p. 35.

³²¹ Cfr. cap. 1.5, «*Otium*».

³²² F. Cassano, *Modernizzare stanca*, Il Mulino, Bologna 2001, p. 126.

³²³ *Ivi*, p. 151.

e ogni nostro atto quotidiano avviene all'interno di una scena naturale da esse predisposta. [...] Noi moderni siamo invece abituati a vivere come se le stagioni non esistessero»³²⁴. È così allora che i pensatori meridiani individuano negli «uomini-sud», coloro che «si distendono al sole»³²⁵, i depositari, secondo la lezione camusiana, del segreto della natura e della vita, racchiuso in quell'arte di “perdere” tempo – quello quantitativo del progresso – per guadagnare il tempo qualitativo del vivere.

Tuttavia l'intersezione tra sole e ozio assume nella tradizione una connotazione fortemente negativa, rovesciata appunto dal pensiero meridiano. Esemplificativa risulta a questo proposito la figura mitologica del demone meridiano, quel demone che si manifesta all'uomo nel cuore delle ore meridiane. Questo essere demoniaco che compare a mezzogiorno è, nella tradizione cristiana, strettamente connesso al peccato capitale dell'accidia. Così vengono descritti gli effetti dell'azione del demone meridiano, che impersonifica appunto l'accidia, su un monaco:

Il demone dell'accidia detto il demone meridiano, è il più opprimente di tutti. [...] Il sole sembra immobile al monaco in preda all'accidia e la giornata gli appare interminabile. Il demone lo induce ad abbandonare la sua cella e a fissare lo sguardo sul sole per verificarne l'immobilità. L'odio per il posto in cui vive, per la propria vita e per il lavoro scaturito dalle proprie mani si impadronisce di lui ed egli crede che i suoi compagni non lo amino più e che non ci sia nessuno disposto ad aiutarlo e a confortarlo [...] e il demone usa infine ogni mezzo per indurre il monaco alla fuga³²⁶.

Il maleficio operato dal demone del mezzogiorno consiste infatti nell'instillazione nella vittima dell'indolenza e della noia, fino a spingerla alla follia. È evidente dunque l'inestricabile

³²⁴ *Ivi*, p. 158.

³²⁵ *Ivi*, p. 171.

³²⁶ Evagrio Pontico, *Ad Anatolio: sulle otto radici dell'agitato pensare*, n. 7, in *Filocalia*, a cura di Nicodemo l'Agiorita, Venezia 1782, tr. it., *Filocalia*, Libreria editrice fiorentina, Firenze 1989.

nesso che lega il calore meridiano all'ozio nella figura del demone meridiano, il cui nome richiama tanto il momento più caldo della giornata quanto le terre meridionali che più sono colpite da tale calore. Alla base di questa credenza vi è infatti il rilevamento degli effetti della calura meridiana sugli abitanti del luogo e sui viaggiatori che attraversano tali terre infuocate nelle ore del mezzogiorno: «Gli antichi credevano che nelle ore soleggiate del mezzogiorno qualcosa potesse scaturire dalla natura sottoposta a tensione, qualcosa di informe e visibile, di terribile e splendido, capace di uccidere il viandante che ne veniva assalito»³²⁷.

La figura del demone meridiano appare sottesa nell'opera, ancora una volta, del fondatore del pensiero meridiano, Camus, in particolare nelle pagine di *Lo straniero*. Si è visto come al cuore del pensiero dell'autore persista quel "midi", quel mezzogiorno in cui «il cielo [...] [è] pieno di sole. Comincia[...] a pesare sulla terra e il calore aumenta[...] rapidamente»³²⁸, ossia proprio quel calore mediterraneo in cui appare il demone meridiano. La visione camusiana del paesaggio meridiano si rivela allora duplice ed ambivalente. Questo infatti racchiude sì quella solarità che custodisce una piena adesione alla vita, ma al tempo stesso in esso si annida anche quella «disperazione di vivere» – che l'autore sviluppa, come si è detto, nella seconda fase della sua poetica, avviatasi in concomitanza del trasferimento a Parigi, in cui si delinea la teoria dell'assurdo (di cui *Lo straniero* è una delle opere rappresentative), cui seguirà lo stadio finale di ritrovata adesione alla natura con *L'uomo in rivolta* – ma che è già preannunciata nella prima opera, *Il rovescio e il diritto*. Qui infatti il paesaggio mediterraneo, dove il sole riveste un ruolo centrale, viene descritto da un lato come domestico e familiare, dall'altro come angusto e vacuo:

Mi meraviglio che si possano trovare sulla riva del Mediterraneo certezze e regole di vita, che la ragione sia soddisfatta e giustifichi l'ottimismo e il senso

³²⁷ F. Werfel, *Aus der Dämmerung einer Welt*, Vienna 1936, tr. it. di C. Baseggio, *Un mondo al crepuscolo*, TEA, Milano 1996.

³²⁸ A. Camus, *Lo straniero*, cit., p. 21.

sociale. Perché quel che allora mi colpiva non era un mondo fatto a misura dell'uomo – ma che si richiudeva sull'uomo. No, se il linguaggio di quei luoghi si accordava con ciò che risuonava profondamente in me, non è perché rispondesse alle mie domande, ma perché le rendeva inutili. Non rendimenti di grazia potevano salirmi sulle labbra, ma quel Nada che è potuto nascere solo di fronte a paesaggi annientati dal sole. Non c'è amor di vivere senza disperazione di vivere³²⁹.

La «tragicità solare» del Mediterraneo, sulle cui rive l'autore cerca una sensatezza del mondo, si rivela comunque meno assurda di quella germinata sotto il cielo tetto delle «nebbie» nordiche:

Il Mediterraneo ha la propria tragicità solare che non è quella delle nebbie. Certe sere, sul mare, ai piedi delle montagne, cade la notte sulla curva perfetta d'una piccola baia e allora sale dalle acque silenziose un angosciante senso di pienezza. In questi luoghi si può capire come i Greci abbiano sempre parlato della disperazione solo attraverso la bellezza e quanto essa ha di opprimente. In questa infelicità dorata la tragedia giunge al sommo. Invece la nostra epoca ha intuito la propria disperazione nella bruttezza e nelle convulsioni. Ecco perché l'Europa sarebbe ignobile, se mai il dolore potesse esserlo³³⁰.

La visione camusiana del paesaggio meridiano arso dal sole è lontana allora da quella riduttivistica e pregiudiziale della tradizione che lo addita a patria del demone meridiano; si rivela al contrario complessa e polivalente, individuando la natura mediterranea, in quanto espressione nello stesso tempo di bellezza solare e di disperazione, come portatrice di una necessaria tragicità.

³²⁹ A. Camus, *Il rovescio e il diritto*, cit., pp. 52-53.

³³⁰ A. Camus, *L'estate*, cit., p. 137.

Il tema della solarità si intreccia dunque con quello della natura, la cui assoluta centralità permane nel dipanarsi dell'intera opera camusiana. L'opera dello scrittore francese è infatti percorsa, come si è visto, dalla necessità di un'adesione dell'uomo alla natura, cui si può giungere nonostante la consapevolezza dell'assurdità della condizione umana attraverso l'adeguamento dell'essere umano, che giunge a rispecchiarsi nel mondo naturale. In particolare, il sole è l'elemento naturale privilegiato da Camus per esemplificare, sulla scia del pensiero greco sintetizzato da un frammento eracliteo citato dallo scrittore francese, quel limite e quella misura intrinseca alla natura: «Già all'aurora del pensiero greco, Eraclito immaginava che la giustizia ponga limiti allo stesso universo fisico. "Il sole non oltrepasserà i suoi limiti, altrimenti le Erinni, custodi della giustizia, sapranno scoprirlo"»³³¹.

La coppia solarità-natura si declina, oltre che – come si è visto sopra – nell'opera filosofica *L'uomo in rivolta* e nella primissima *Il rovescio e il diritto*, anche negli altri lavori letterari di Camus. In particolare, il rapporto con la natura e il calore meridiani emerge in maniera pregnante nei due protagonisti, entrambi chiamati Meursault, di *La morte felice*³³² e di *Lo straniero*. Il primo realizza il desiderio di felicità proprio dell'essere umano attraverso la percezione del rispecchiamento di sé nella natura e l'adeguamento al ciclo naturale. Qui infatti il tempo della natura, scandito proprio dall'elemento solare – contrapposto a quello della storia presentato in *L'uomo in rivolta*, declinato viceversa secondo il concetto di progresso che sacrifica l'esperienza individuale – giunge a regolare anche il tempo esistenziale del personaggio che raggiunge la felicità attraverso la percezione del sentirsi vivo come parte della natura, secondo un inestricabile intreccio tra natura, sole e ozio:

Imparò a passeggiare. Certe volte, nel pomeriggio, camminava lungo la spiaggia fino alle rovine sull'altra punta. Allora si stendeva nell'assenzio, posava

³³¹ *Ivi*, p. 138.

³³² A. Camus, *La Mort heureuse*, Gallimard, Paris 1971, tr. it. di G. Bogliolo, *La morte felice*, RCS Libri, Milano 2008.

una mano sul caldo di una pietra e apriva gli occhi e il cuore all'insostenibile immensità di quel cielo gonfio di caldo. Accordava i battiti del suo sangue alla violenta pulsazione delle due e, sprofondato tra gli odori selvaggi e i concerti degli insetti sonnolenti, guardava il cielo passare dal bianco all'azzurro puro e poi subito svaporare fino al verde e riversare la sua dolcezza e la sua tenerezza sulle rovine ancora calde. [...] Adesso almeno, nelle ore di lucidità, sentiva che il tempo gli apparteneva e che in quel breve istante che va dal mare rosso al mare verde, in ogni attimo, prendeva corpo per lui qualcosa di eterno. Non riusciva ad immaginare eternità né felicità sovrumana fuori della curva delle giornate. La felicità era umana e l'eternità quotidiana³³³.

Il protagonista di *Lo straniero* conduce la sua esistenza in una totalizzante adesione alla natura e alla calura africana. Il romanzo sembra costruirsi proprio sulle descrizioni della luce e del calore che delineano il paesaggio meridiano. Sia i passaggi chiave del romanzo, dal funerale della madre all'assassinio, che le giornate quotidiane del protagonista sono dominate infatti dal sole incandescente, che sembra sottendere la presenza del demone meridiano: «il sole eccessivo faceva sobbalzare il paesaggio, lo rendeva inumano e deprimente»³³⁴. La luce pervasiva permea infatti l'ambiente meridiano «tutto pieno di sole»³³⁵ in cui è immerso Meursault: «Intorno a me c'era sempre quella campagna luminosa, traboccante di sole. Lo sfolgorio del cielo era accecante»³³⁶. Il sole gioca poi un ruolo centrale nelle pagine decisive dell'assassinio. L'atmosfera lungo tutto l'episodio della spiaggia che precede quello dell'assassinio è avvolta dal calore meridiano: «Il sole cadeva quasi a piombo sulla sabbia e lo sfolgorio sul mare era accecante. [...] Si respirava a fatica nel calore torrido che montava dalla terra»³³⁷. Il sole manifesta un duplice effetto sul protagonista – così come duplice, si è visto, risulta la

³³³ *Ivi*, p. 110.

³³⁴ A. Camus, *Lo straniero*, cit., p. 21.

³³⁵ *Ivi*, p. 61.

³³⁶ *Ivi*, p. 23.

³³⁷ *Ivi*, p. 67.

concezione della solarità in Camus: «ero intento a sentire che mi faceva bene il sole»³³⁸ svela il protagonista, e poco più avanti, viceversa «io non pensavo a nulla perché ero mezzo intontito da tutto quel sole che mi batteva sulla testa»³³⁹.

Durante l'episodio della spiaggia e dell'assassinio Meursault si trova sotto il sole dardeggiante:

Il sole era tremendo, ora. Andava a frantumarsi sulla sabbia e sul mare. [...] tutto si fermava lì tra il mare, la sabbia ed il sole [...]. Camminavo lentamente verso le rocce e sentivo la mia fronte gonfiarsi sotto il sole. Tutto quel calore pesava sopra di me e contrastava il mio andare. E ogni volta che sentivo il soffio caldo sul viso, serravo i denti, stringevo i pugni dentro le tasche, mi tendevo tutto per vincere il sole e quella ubriachezza opaca che esso riversava su di me. [...] Non sentivo più altro che il risuonar del sole sulla mia fronte³⁴⁰.

È proprio l'incandescente sole meridiano e la luce abbagliante che avvolge la spiaggia «vibrante di sole»³⁴¹ ad indurre il protagonista a commettere l'omicidio. Nell'episodio della spiaggia infatti Meursault si lascia permeare dalla natura, si abbandona ai sensi, a quella «sensualità mediterranea»³⁴²: così, sembra essere la natura stessa, e in particolare quel calore ribollente, come impossessatasi del protagonista con «la testa rimbombante di sole»³⁴³, a compiere l'atto incriminante: «Mi è parso che il cielo si aprisse in tutta la sua larghezza per lasciar piovere fuoco»³⁴⁴. Tanto è vero che dopo l'azione criminosa, Meursault intuisce di aver

³³⁸ *Ivi*, p. 65.

³³⁹ *Ivi*, p. 68.

³⁴⁰ *Ivi*, pp. 70-75.

³⁴¹ *Ivi*, p. 74.

³⁴² S. Perrella, *Meursault felice*, nota a A. Camus, *Lo straniero*, cit., p. 163.

³⁴³ A. Camus, *Lo straniero*, cit., p. 72.

³⁴⁴ *Ivi*, p. 75.

spezzato l'equilibrio naturale del luogo: «Ho capito che avevo distrutto l'equilibrio del giorno, lo straordinario silenzio di una spiaggia dove ero stato felice»³⁴⁵.

Nel carcere la compenetrazione tra il protagonista e la natura giunge ad una piena realizzazione:

La prigione era nel punto più alto della città e dalla mia finestrina potevo vedere il mare. [...] ho riconosciuto per un breve istante il profumo e il colore della sera d'estate. [...] Rumori di campagna giungevano fino a me. Odori di notte, di terra e di sale rinfrescavano le mie tempie. La pace meravigliosa di quell'estate assopita entrava in me come una marea. [...] davanti a quella notte carica di segni e di stelle, mi aprivo per la prima volta alla dolce indifferenza del mondo. Nel trovarlo così simile a me, finalmente così fraterno, ho sentito che ero stato felice, e che lo ero ancora³⁴⁶.

La felicità di Meursault risiede allora proprio nella consapevolezza della coappartenenza dell'uomo alla natura, anche nell'indifferenza del mondo; egli giunge a tale consapevolezza ed accettazione dell'assurdo attraverso un rapporto sensoriale con la natura – proprio come quello instaurato da Camus con la terra algerina nella sua infanzia.

A differenza della visione complessa proposta da Camus che individua una «tragicità solare» in seno al paesaggio meridiano, nella tradizione del Grand Tour, l'elemento solare – così come si è visto per quello marino – viene inquadrato all'interno di una concezione stereotipata e pregiudiziale del bel paese, meta privilegiata anche, tra le altre motivazioni analizzate, proprio per il sole. L'Italia, secondo la prospettiva nordica dei viaggiatori stranieri, è infatti identificata con il paese del sole, che conferisce al nostro paese il ruolo di terra salvifica e rigenerativa. L'immagine dell'Italia che ci viene restituita dal Grand Tour è quella mitica e

³⁴⁵ *Ivi*, pp. 75-76.

³⁴⁶ *Ivi*, pp. 90, 118, 149-150.

arcaica, esotica ed orientalizzante di un idilliaco paradiso perduto, che costituisce una seducente attrazione per il viandante straniero: la penisola viene raffigurata come un luogo incontaminato, custode di una bellezza naturale di cui, oltre al mare, anche il sole ed il calore costituisce un tratto essenziale.

Il paesaggio meridiano è rappresentato infatti dai forestieri, sia nei diari di viaggio che nei disegni e nelle pitture, come permeato dalla luce mediterranea, come una terra battuta dal sole e avvolta da un calore pervasivo. Così, i luoghi mediterranei visitati dagli stranieri itineranti appaiono come dei paesaggi baciati dal sole, dove «l'atmosfera tersa e lucente, conferendo a tutto la propria bellezza, [...] costituiva [...] un quadro indimenticabile, [...] aumentava il tono sublime della scena»³⁴⁷. Come già aveva rivelato Berkeley, uno dei pionieri della scoperta del Meridione italico, rintracciando nel calore mediterraneo una delle motivazioni principali che spingeva al viaggio in Italia: «Non c'è nulla in Italia che mi piaccia di più del cielo limpido e del tepore che ci accompagna ovunque in questa stagione»³⁴⁸.

In particolare lo stereotipo del clima assume un rilievo particolare in quanto costituisce la radice degli altri cliché sull'Italia. Secondo tale visione stereotipata, il calore del Sud porta gli abitanti di questi luoghi infuocati dal sole, fiaccati dal caldo estenuante, a cedere all'ozio, all'accidia e all'allentamento dei principi morali. Il clima ribollente del Meridione europeo influenza, ancora secondo questa concezione pregiudiziale, il carattere delle genti che lo abitano, che si caratterizzerebbe come passionale e sanguigno. Al contrario, la rigidità del clima nordico indurrebbe le popolazioni settentrionali a un comportamento rigoroso ed operoso, fornendo loro un'indole assennata e razionale. Il luogo comune della corrispondenza tra il clima ardente della penisola e il carattere focoso dei suoi abitanti perdura fino a viaggiatori novecenteschi, secondo i quali

³⁴⁷ Lady M. Blessington, *The Idler in Italy*, Galignani, Paris 1839.

³⁴⁸ G. Berkeley, *Viaggio in Italia*, cit., p. 135.

gli italiani hanno un nemico contro il quale sono impotenti, dinanzi al quale s'acquattano e si vanno a nascondere. Mi riferisco al sole. [...] È colpa del sole se l'intera regione a metà giugno si trasforma in un deserto calcinato e riarso [...]. La gente è stremata e pericolosa allo stesso tempo, vi prosperano l'amore e la stiletta³⁴⁹.

La visione stereotipata dell'Italia viene superata, come si è già visto per le altre figure meridiane, solo con il Romanticismo. Già in Goethe la luminosità mediterranea acquisisce una sfumatura diversa. L'autore individua in particolare nella capitale partenopea la terra del sole: «Napoli in piena luce sfolgorava dei colori più vividi»³⁵⁰. Ma qui, rispetto alla visione meramente preconstituita del Grand Tour, il «bel sole»³⁵¹ diviene un elemento chiave oltre che del paesaggio meridiano anche di ricerca esistenziale, attraverso il quale lo scrittore apparentemente si smarrisce, ma invero ritrova se stesso e il valore della vita: «Se a Roma si studia volentieri, qui si desidera soltanto vivere. Ci si scorda di noi e del mondo»³⁵². Così, nel «sole liberatorio il poeta ritrova il vero sé»³⁵³. La stagione romantica, depurata dalla tradizionale stereotipia che domina la tradizione del Grand Tour, dischiude allora una rinnovata prospettiva del Sud, preannunciando quella delineata dal pensiero meridiano, secondo cui il Meridione si fa evocazione soggettiva e personale e fonte di rinnovamento interiore, dove il clima naturale richiama un clima psichico, determinando un coinvolgimento intimo ed emotivo con la terra illuminata dal sole.

³⁴⁹ M. Hewlett, *The Road in Tuscany*, Macmillan, New York 1904, vol. I, pp. 84-85.

³⁵⁰ J. W. Goethe, *Viaggio in Italia*, cit., p. 250.

³⁵¹ *Ivi*, p. 231.

³⁵² *Ibidem*.

³⁵³ M. Petruszewicz, *Il Mediterraneo dopo Braudel: è possibile una nuova storiografia?*, in *Il Mediterraneo. Incontro di culture*, a cura di F. M. Cacciatore, A. Niger, cit., p. 117.

1.5 *Otium*

*I momenti d'ozio sono intervalli di lucidità
nei disordini della vita.*

Ambrose Bierce, *Dizionario del Diavolo*

Il paesaggio meridiano, fondato sull'intreccio di sole e mare, colloca, secondo gli esponenti del pensiero meridiano, in una sospensione del tempo e in un allentamento dell'attività che dischiude un universo di possibilità. La sospensione del tempo in cui il viaggiatore o l'abitante meridiano si trova inserito libera infatti dalla tirannia del tempo frenetico e produttivo; lungi tuttavia dal costituire una perdita, questa liberazione dal tempo quantitativo e misurabile della produzione restituisce un tempo qualitativo, da lungo tempo perduto, più autentico e prezioso, in cui ogni attimo vissuto vale un'eternità. Soltanto nella sospensione dell'attività infatti, soltanto nel torpore e nella lentezza può aver luogo la contemplazione, può trovare spazio (e tempo) un'autentica conoscenza del mondo, e in particolare del luogo, la quale, mossa dallo stupore, è in grado di coglierne la bellezza.

Al fondo del pensiero meridiano è possibile allora rintracciare l'antico concetto di *otium*, concepito come distensione fisica e godimento dei sensi che procura una liberazione della mente. Si tratta di una «forma raffinata di piacere»³⁵⁴, dischiusa in particolare dall'ambiente meridiano, che fa presa su chi attraversa questi luoghi, viaggiatore o abitante del posto, che si abbandona ad esso. Se il termine ozio è imparentato più strettamente con il latino *otium*, rievocando la pratica largamente diffusa tra i romani, sono tuttavia i greci, eletti a riferimento teorico imprescindibile dai pensatori meridiani, ad esaltare per primi l'ozio.

³⁵⁴ G. Bruno, *Atlante delle emozioni. Il viaggio tra arte, architettura e cinema*, cit., p. 344.

L'*otium* colpisce persino il razionalista Platone, i cui *Dialoghi* sono chiamati in causa proprio dall'esponente del pensiero meridiano Cassano³⁵⁵, che vi individua il fondamento di quella propensione alla discussione, libera dai vincoli del tempo, tipica della cultura mediterranea. In particolare, il padre della filosofia greca ci restituisce, per il tramite della figura di Socrate, una efficace immagine del binomio ozio-piacere nell'emblematico prologo del *Fedro*³⁵⁶. Appare significativo, ai fini della nostra ricerca, sottolineare come sia il paesaggio agreste, ambiente permeato dall'atmosfera mediterranea, battuto dal sole caldo, immerso nella natura e circondato dalla presenza dell'elemento acqueo, piuttosto che il paesaggio urbano, il luogo che induce Socrate a questa parentesi di ozio, alla quale si abbandona, seppure per un breve momento, senza riserve.

Emerge innanzitutto come il prologo, al pari dello stesso Socrate, risulti ἄτοπος, spiazzante. Ma anche l'ambiente in cui si svolge, specchio della struttura narrativa e del protagonista, si configura tale, cioè, come suggerisce la stessa etimologia, come un non-luogo. Socrate infatti si lascia condurre da Fedro al di fuori del suo abituale contesto urbano, spingendosi nella campagna circostante, dove sia il tempo che lo spazio appaiono sospesi, sembrano dissolversi; qui il tempo si ferma e i confini del contesto spaziale sfumano, facendo smarrire al protagonista ogni coordinata spaziale e temporale di riferimento, collocandolo in una condizione di spaesamento. Quando Fedro, che sta uscendo da Atene, incontra il filosofo, così risponde alla domanda che questi gli pone, ad apertura del dialogo, riguardo alla sua meta: «ora me ne vado a spasso fuori le mura [...]; così, su consiglio dell'amico comune, Acumeno, faccio i miei quattro passi all'aria aperta perché, dice, rinvigoriscono di più che passeggiare sotto i portici»³⁵⁷. Il dialogo nasce dunque sotto il segno di un movimento di uscita, di transito, da un luogo chiuso ed angusto come quello cittadino, verso l'apertura di un luogo altro che si schiude fuori le mura.

³⁵⁵ Cfr. F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, cit., p. XXI.

³⁵⁶ Platone, *Fedro*, in *Opere complete*, vol. III, a cura di G. Giannantoni, tr. it. di A. Zadro, P. Pucci, Laterza, Roma-Bari 1989.

³⁵⁷ *Ivi*, 227a-b, p. 213.

Assume ora un rilievo centrale, divenendo vero protagonista del prologo, il paesaggio campestre mediterraneo nel quale i due personaggi si trovano immersi nell'ora estiva e meridiana. Lungo il percorso alla ricerca di un posto tranquillo dove sedersi per leggere, Fedro nota: «Che fortuna, no, che mi trovo qui scalzo! Tu naturalmente lo sei sempre; così non ci è di alcuna noia camminare con i piedi nell'acqua e bagnarci, e non è punto spiacevole soprattutto in questa stagione dell'anno e a quest'ora»³⁵⁸. Fedro e Socrate camminano dunque nell'alveo del torrente, cercando riparo dalla calura della mattinata estiva; sono entrambi scalzi, condizione che procura loro la piacevolezza del contatto fisico con le fresche acque del fiume. Va tuttavia notata la differenza con il Socrate del *Simposio*, che discute ugualmente di amore, stesso tema del *Fedro*, ma calzato e al chiuso, all'interno di un ambiente domestico, al contrario nel nostro dialogo è scalzo e all'aperto: infatti mentre nell'altro dialogo, immerso nel contesto cittadino, il discorso sull'eros appare, come lo stesso Socrate, più urbanizzato, nel *Fedro* è più libero ed il rapporto con il piacere più esplicito, come avviene anche in un Socrate più vicino alla natura, anche dal punto di vista fisico, scalzo e sensibile agli stimoli naturali del paesaggio extraurbano.

Sembra allora che Fedro trovi il luogo adatto dove i due possano concedersi questa parentesi di tranquillità, di ozio appunto, dedicato ad un'attività intellettuale quale la lettura, in un punto completamente immerso nella natura: «Ecco! Vedi quel platano altissimo? [...] Là c'è ombra, una lieve brezza e un prato per sederci, o se vogliamo, per sdraiarsi»³⁵⁹. Le annotazioni paesaggistiche si infittiscono: oltre al torrente, si profila davanti ai personaggi un alto platano, alla cui ombra, sull'erba del prato che cresce intorno al fiume, possono sdraiarsi. La natura, fuori le mura, lontano dal contesto urbano, sembra avere il sopravvento sull'artificio – da qui l'atopia socratica, il suo essere fuori luogo, visto che il filosofo è più propriamente un animale di città. Immersi nella natura idilliaca del luogo meridiano, Socrate esclama:

³⁵⁸ *Ivi*, 229a, p. 215.

³⁵⁹ *Ivi*, 229a-b, p. 215.

Ah, per Era, che bel posto per riposare! Con questo platano così ampio di fronde e così alto! E che slancio quell'agnocasto, che bellissima ombra! È al colmo della sua fioritura e spande profumo per tutto il luogo. La sorgente amenissima scorre sotto il platano con fresche acque, come si può sentire col piede. [...] E poi, la brezza del posto, quant'è amabile e dolce! Melodia estiva che risponde al coro delle cicale. Ma più gentile di tutto è quest'erba, sorta così soffice sul dolce pendio, da appoggiarvi comodo il capo per chi si sdraia³⁶⁰.

Ci troviamo in uno dei rari luoghi dell'opera platonica in cui emerge un'accentuata sensibilità naturalistica, un forte senso implicito dei luoghi: «Parlare di identità estetica dei luoghi significa fare dell'aspetto estetico un tratto saliente dell'identità locale. Ciò consente di riformulare in termini critici e sobri quel che ha spesso trovato espressione in metafore immaginose come quella del *genius loci*»³⁶¹. Quello qui descritto da Platone è infatti un *locus amoenus*, che sembra protetto dallo spirito custode del luogo, di cui emerge tutto l'aspetto idilliaco: «Il preludio pastorale al Fedro – quella giornata d'estate sulle rive dell'Ilisso vicino al luogo in cui il dio del vento rapì la ninfa Orizia – stabilisce il tono lirico, magicamente illuminato, ma a tratti toccante»³⁶². Tuttavia nella natura idilliaca del luogo è possibile rinvenire tratti tipicamente mediterranei: oltre al clima estivo, un grande albero che sparge un'ampia ombra, acque cristalline, un lieve vento, un prato morbido, il frinire delle cicale, un agnocasto in fiore che emana un profumo gradevole. È allora la natura agreste del luogo meridiano, ospitale e tranquillo, nell'ora estiva anch'essa meridiana, che dischiude la dimensione dell'*otium*. Il paesaggio rurale mediterraneo è ricco infatti di sollecitazioni naturali che

³⁶⁰ *Ivi*, 230b-c, p. 216.

³⁶¹ P. D'Angelo, *Estetica della natura, bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Roma-Bari 2001, p. 160.

³⁶² G. Steiner, *The Poetry of Thought: From Hellenism to Celan*, New Directions, New York 2011, tr. it. di F. Conte, R. Benvenuto, *La poesia del pensiero: dall'Ellenismo a Paul Celan*, Garzanti, Milano 2012, p. 72.

risvegliano i sensi, dalle fresche acque all'odoroso agnocasto, dalla brezza che spira leggera sulla scena agreste all'erba soffice e al lieve pendio che invitano a sdraiarsi comodamente.

È evidente come i due siano ormai lontani dalla città, completamente abbandonati alla dimensione campestre, tanto che Socrate appare sempre più *atopos*, spiazzato. Gli fa notare infatti Fedro:

Tu sì, o mirabile amico, sei del tutto straordinario (o «spiazzante», secondo altre traduzioni): ché, proprio come dici, ti si prende per uno straniero menato dalla guida, e non per uno che qui ci abita. Che mai t'allontani dalla città, e non per passare il confine, ma neppure, mi dai l'idea, per mettere i piedi fuori le mura³⁶³.

Socrate infatti sembra non essere uno del posto, tanto apprezza il luogo, come se lo vedesse e ne godesse per la prima volta, al pari di uno straniero. Il prologo termina con l'abbandono definitivo al luogo e all'ozio. Tutta la natura mediterranea che circonda i personaggi sembra infatti così intenta a produrre in loro piacevoli sensazioni, da indurli a cedere ed abbandonarsi all'ozio. Cullati dall'ambiente naturale che li avvolge, abbandonati al piacere dei sensi, possono finalmente dedicarsi a quell'attività meramente intellettuale a cui l'*otium* predispone, come conclude Socrate: «ora che sono arrivato fin qui, credo bene di sdraiarmi. Tu scegli la posizione che pensi più comoda per leggere e comincia»³⁶⁴.

Il dialogo platonico restituisce in maniera esemplare la connessione tra paesaggio mediterraneo ed *otium* che sta al fondo del pensiero meridiano. Secondo i pensatori meridionali infatti, il tempo dilatato in cui trova spazio l'ozio si configura come un dono prezioso dell'ambiente meridionale, che resiste ai ritmi frenetici e vorticosi della modernità nordica imperante. Gli esponenti del pensiero meridiano rivendicano il valore di un tempo lento, libero

³⁶³ Platone, *Fedro*, 230c-d, cit., p. 216.

³⁶⁴ *Ivi*, 230d-e, p. 217.

dai vincoli imposti dal progresso, il quale si accompagna piuttosto alla velocità incessante e all'accelerazione che logorano e destrutturano le esperienze basilari dell'uomo. La velocità, o meglio l'«assolutizzazione» della velocità, prerogativa – secondo i pensatori meridiani – delle civiltà nordiche (nord-europee e nord-italica), viene dunque identificata come una «deformazione o mutilazione dell'esperienza»³⁶⁵. Viceversa, l'ozio, la lentezza, il tempo liberato viene custodito nell'area mediterranea come una forma di esperienza alternativa a quella imposta dal progresso dilagante e fagocitante, tuttavia tacciata di essere involutiva. Al contrario, secondo il pensiero meridiano, a partire dal suo fondatore, Camus, quella dell'ozio e della lentezza si configura come l'esperienza che più di ogni altra porta ad una conoscenza autentica di sé, collocandoci di fronte a noi stessi: «mi colpiva l'idea di una certa “lentezza”. [...] mi scioglievo nell'odore di quel silenzio, perdevo i miei limiti, non ero più altro che il risuonare dei miei passi [...]. In quel momento capivo veramente che cosa potevano portarmi simili paesi [meridiani]»³⁶⁶.

Il processo di accelerazione e di velocizzazione che prende avvio con la modernità è interamente volto al presente e al futuro, del tutto dimentico del passato³⁶⁷: all'assolutizzazione della velocità si accompagna così l'assolutizzazione del presente. L'uomo moderno appare dunque schiavo, secondo i pensatori meridiani, di un dispotismo temporale, di un totalitarismo della velocità, di quella che è stata definita «tirannia dell'urgenza»³⁶⁸. È bene sottolineare che gli esponenti del pensiero meridiano con questo non auspicano ad una restaurazione del passato, ad un ritorno all'antico, ma propongono una forma di esperienza che, tesaurizzando anche valori passati, si propone come un percorso alternativo rispetto a quello univoco e dominante della modernità, di cui il pensiero meridiano mette in luce gli aspetti critici.

È così che i pensatori meridiani tessono un vero e proprio elogio della lentezza e dell'ozio:

³⁶⁵ F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, cit., p. XVI.

³⁶⁶ A. Camus, *Il rovescio e il diritto*, cit., pp. 51-52.

³⁶⁷ Cfr. R. Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1979, tr. it., *Futuro passato: per una semantica dei tempi storici*, Marietti, Genova 1986.

³⁶⁸ Z. Laïdi, *La tyrannie de l'urgence*, Editions Fides, Montreal 1999.

Bisogna essere lenti come un vecchio treno di campagna e di contadine vestite di nero, come chi va a piedi e vede aprirsi magicamente il mondo, perché andare a piedi è sfogliare il libro invece correre è guardarne soltanto la copertina. Bisogna essere lenti, amare le soste per guardare il cammino fatto, sentire la stanchezza conquistare come una malinconia le membra, invidiare l'anarchia dolce di chi inventa di momento in momento la strada. Bisogna imparare a star da sé e aspettare in silenzio, ogni tanto esser felici di avere in tasca soltanto le mani. Andare lenti è incontrare cani senza travolgerli, è dare i nomi agli alberi, agli angoli, ai pali della luce, è trovare una panchina, è portarsi dentro i propri pensieri lasciandoli affiorare a seconda della strada, bolle che salgono a galla e che quando son forti scoppiano e vanno a confondersi al cielo. È suscitare un pensiero involontario e non progettante, non il risultato dello scopo e della volontà, ma il pensiero necessario, quello che viene su da solo, da un accordo tra mente e mondo³⁶⁹.

In questa esaltazione del tempo lento, emerge la capacità propria dell'ozio di mettere in autentica comunicazione l'uomo con l'ambiente in cui si trova immerso, grazie ad un «accordo tra mente e mondo»: attraverso la lentezza, l'uomo riesce infatti a cogliere le diverse sfaccettature e gli aspetti più particolari del reale, che apparentemente sembrano irrilevanti, ma che si rivelano invero i più essenziali. L'ozio dischiude allora una conoscenza autentica del mondo, che avviene soprattutto attraverso la sensibilità e le stimolazioni sensoriali: «Andare lenti significa [...] essere fedeli a tutti i sensi, assaggiare con il corpo la terra che attraversiamo. Andare lenti vuol dire ringraziare il mondo, farsene riempire»³⁷⁰. L'ozio dunque, com'è noto, non coincide con la mera inattività, al contrario dischiude una forma di pensiero, che si rivela di gran lunga più prolifera del pensiero «progettante» tipico del mondo moderno. Cassano, autore

³⁶⁹ F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, cit., p. 13.

³⁷⁰ *Ivi*, p. 14.

di questo evocativo elogio, contrappone infatti un «pensiero lento», proprio del mondo meridiano, che riesce a penetrare nel reale cogliendone l'essenza, ad un «pensiero veloce»³⁷¹, caratteristico della modernità, che intento a progettare corre distrattamente accanto al mondo, perdendone il vero senso.

Il mondo mobile della velocità getta così l'uomo nell'individualismo e nella competitività, che preclude ogni forma di conoscenza dell'altro ed apre la strada allo sradicamento³⁷² e alla perdita delle radici comunitarie ed identitarie. La civiltà nord-occidentale allora, secondo i pensatori meridiani, dimentica delle forme di vita naturali dell'uomo e inghiottita dalla spirale della corsa, si traduce in un vero e proprio «fondamentalismo»³⁷³, che non concepisce altra forma di pensiero diversa dalla propria, e che si mostra avverso ad ogni prospettiva culturale altra – quale quella meridiana appunto – che prevede percorsi alternativi includenti quella dimensione più naturale espulsa dall'uomo. Il modello nord-occidentale si è infatti affermato sugli altri, a partire dalla modernità, ed ha imposto le proprie forme culturali, quali appunto il mobilismo, la competizione, il progresso sfrenato, la produzione smodata. Tale imposizione della modernizzazione si configura, secondo i pensatori meridiani, come una forma di totalitarismo culturale in quanto rappresenta un vero e proprio assoggettamento da parte della «cultura più forte» di «quella più debole»³⁷⁴. Vengono infatti eclissati quei paradigmi culturali, quale quello meridiano, non rispondenti ai canoni stabiliti dal modello dominante e fondati su principi che esulano da una prospettiva meramente consumistica e produttivistica: così «la cultura ricettiva è invasa, minacciata nella sua propria essenza, e può essere considerata vittima di una vera e propria aggressione»³⁷⁵. La cultura assoggettata viene così depauperata della

³⁷¹ *Ibidem.*

³⁷² Cfr. S. Weil, *L'enracinement. Prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain*, Gallimard, Paris 1949, tr. it. di F. Fortini, *La prima radice: preludio ad una dichiarazione dei doveri verso la creatura umana*, Comunità, Milano 1980.

³⁷³ F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, cit., p. 61.

³⁷⁴ *Ivi*, p. 66.

³⁷⁵ S. Latouche, *L'Occidentalisation du monde. Essai sur la signification, la portée et les limites de l'uniformisation planétaire*, La découverte, Paris 1989, tr. it. di A. Salsano, *L'occidentalizzazione del mondo. Saggio sul significato, la portata e i limiti dell'uniformazione planetaria*, Bollati Boringhieri, Torino 1992, p. 68.

propria identità, vittima dello sradicamento operato dal processo di accelerazione e modernizzazione. Tuttavia, sottolineano i pensatori meridiani, il paradigma nord-occidentale è solo uno tra tanti, che si arroga il diritto di soggiogare tutti gli altri, autoproclamandosi universale.

Il fondamentalismo nord-occidentale si caratterizza in particolare come un integralismo dello sviluppo e del progresso, fondato sul ritmo accelerato di una produzione smisurata e di un consumo sfrenato: esso è stato definito dai pensatori meridiani un vero e proprio «*integralismo della corsa*»³⁷⁶. L'integralismo della modernità infatti propugna un'assolutizzazione del progresso e dello sviluppo, attraverso un modello di vita frenetico e competitivo, che estende a tutte le altre culture risultate giocoforza minoritarie. All'interno di questo quadro di sacralizzazione del possesso e di incitamento costante al consumo, si colloca dunque l'apologia dell'accelerazione e della velocità, quale valore fondamentale in un mondo concepito esclusivamente come produttivo, in quanto ridotto essenzialmente a processi di carattere economico – d'altra parte la connotazione della società contemporanea in termini di velocità ed accelerazione è riconosciuta anche da studiosi d'oltralpe, che per definirla hanno utilizzato termini come «turbo-capitalismo»³⁷⁷.

All'«*homo naturalis*» camusiano, modellato sull'antico ma collocato nel contesto moderno con una nuova coscienza acquisita tramite la rivolta, secondo gli esponenti del pensiero meridiano si contrappone allora l'«*homo currens*»³⁷⁸, affrancato dalla natura, figlio del progresso e della modernità. Si tratta così, su proposta dei pensatori meridiani, di ridimensionare il valore assegnato alla velocità e al progresso, che nella modernità assurge a valore universale, e riscoprire un tempo lento, un ritmo più dilatato e meno frenetico. La scoperta del piacere della pausa, della sosta, dell'ozio si disvela tutt'altro che una perdita di

³⁷⁶ F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, cit., p. 72.

³⁷⁷ E. N. Luttwak, *Turbo-Capitalism: Winners And Losers In The Global Economy*, Weidenfeld & Nicolson, Harper, 1999, tr. it. di A. Mazza, *La dittatura del capitalismo. Dove ci porteranno il liberalismo selvaggio e gli eccessi della globalizzazione*, Mondadori, Milano 1999.

³⁷⁸ F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, cit., p. 59.

tempo, quanto al contrario la riappropriazione di un tempo prezioso che ci è stato sottratto dall'affanno della corsa verso il progresso e dall'inseguimento spasmodico del successo e dello sviluppo: si tratta di «quel perdere tempo che permette di signoreggiare il tempo»³⁷⁹. Le parole di Cassano fanno da eco a quelle del fondatore del pensiero meridiano, Camus:

lasciatemi ritagliare questo minuto nella stoffa del tempo. [...] Anch'io passeggio, ma mi accarezza un dio. La vita è breve ed è peccato perdere tempo. [...] *Ma essere attivi significa anche perdere tempo, nella misura in cui ci si perde. Oggi è una sosta e il mio cuore va incontro a se stesso.* [...] Però è curioso ugualmente come si viva in mezzo a gente che ha fretta (corsivo mio)³⁸⁰.

L'urgenza di riappropriarsi del tempo discende, secondo i pensatori meridiani, dalla dilagazione del processo di accelerazione che pervade ormai ogni ambito della modernità, che accorcia i tempi e le distanze. L'uso che facciamo del tempo, che diviene sempre più ridotto e stringente nella corsa della modernità e che ci sembra di dominare riempiendolo di impegni e scadenze, è meramente strumentale, invero non ne disponiamo veramente. I pensatori meridiani parlano allora della velocità come di un «nuovo despota»³⁸¹, onnipervasivo, che domina tutti gli aspetti dell'esistenza dell'uomo moderno, sottraendolo alla sua dimensione più propria; d'altronde la tendenza all'accelerazione è stata tanto introiettata, da apparire ormai come un elemento naturale ed ineliminabile della vita. Tutte quelle culture, *in primis* quella meridiana, che non rientrano entro tali canoni, quali appunto quello della corsa e della produzione, vengono tagliate fuori dalla modernità.

Il pensiero meridiano propone allora uno sguardo inedito con cui guardare al mondo contemporaneo: prospetta una forma di vita alternativa, custodita sulle sponde del

³⁷⁹ F. Cassano, *Modernizzare stanca*, cit., p. 9.

³⁸⁰ A. Camus, *Il rovescio e il diritto*, cit., pp. 57-58.

³⁸¹ F. Cassano, *Modernizzare stanca*, cit., p. 41.

Mediterraneo, che contempla la possibilità di eludere l'integrismo della velocità. Propone infatti di recuperare una forma di vita che tesaurizzi l'andamento lento, il desiderio dell'intervallo e lo spazio dell'ozio, che, tradizionalmente estromesso dai ritmi accelerati della modernità in quanto ritenuto inconcludente ed infruttuoso, viene qui invece concepito come il luogo che apre all'opportunità di nuove forme di esperienza, come il luogo in cui si dischiude l'occasione di intrattenere rapporti più autentici con l'altro e con se stessi. Il tempo lento, il tempo dell'ozio dischiude infatti gli sconfinati spazi della creatività e della riflessione, che i ritmi accelerati della modernità, ostracizzando l'ozio quale elemento ritenuto improduttivo e superfluo, precludono. La modernità infatti colma ogni vuoto, ogni intervallo, perdendo l'opportunità di un tempo ozioso in cui poter sospendere le sovrabbondanti ed operose attività e poter fermarsi a riflettere e ristabilire un contatto più naturale con il mondo.

La disposizione all'accelerazione, tipica della modernità, viene inquadrata dai pensatori meridionali all'interno del tema camusiano della dismisura. Al fondo del pensiero del filosofo francese si colloca, come si è visto, una contrapposizione tra pensiero greco, radice di quello meridionale, e modernità. Tale antinomia è radicata nel dualismo tra la nozione di limite, propria della grecità e dunque della mediterraneità, e quella di dismisura contemporanea: «Il pensiero greco si è sempre trincerato nell'idea di limite. Non ha spinto nulla all'estremo, né il sacro, né la ragione, perché non ha negato nulla, né il sacro, né la ragione. [...] Invece la nostra Europa, lanciata alla conquista della totalità, è figlia della dismisura»³⁸². A tale tematica camusiana della dismisura, i pensatori meridionali riconducono l'inclinazione alla velocità propria della modernità. La corsa verso il mito del progresso si traduce infatti in un'esistenza, quella dell'uomo contemporaneo, vissuta in funzione di un «oltre»³⁸³, da dover costantemente raggiungere e superare. Il moto accelerato dell'uomo moderno, la sua competitività sfrenata, a

³⁸² A. Camus, *L'estate*, cit., p. 137.

³⁸³ F. Cassano, *Modernizzare stanca*, cit., p. 61.

fondamento della società odierna, rappresenta così il travalicamento di quel limite naturale, riconosciuto e rispettato, sull'esempio dei greci, dalla cultura mediterranea, di cui parla Camus.

I pensatori meridiani rivendicano allora il tempo dell'ozio, quale evasione dalla corsa forsennata della modernità, dall'assolutizzazione della velocità e della produzione. Concedersi un tempo ozioso significa ritagliarsi uno spazio per ricostruire un rapporto con il mondo, una parentesi di tranquillità e di intimità per dialogare con se stessi, significa «infiltrare un po' di vacanza in ogni giornata, lasciare aperta una fessura nel quotidiano»: si tratta di una «microfisica dell'avventura»³⁸⁴, di un viaggio in cui occorre perdere del tempo e perdere se stessi per poter guadagnare un tempo accresciuto e ritrovarsi. La depauperazione dell'ozio operata dal mondo moderno implica così, secondo i pensatori meridiani, un sovvertimento dell'esistenza umana, dove vengono meno quegli aspetti valoriali del rapporto con l'altro e con se stessi a cui il tempo ozioso è dedicato.

I pensatori meridiani giungono a sostenere che l'esistenza autentica è quella che si sviluppa proprio in questi tempi vuoti, che il tempo dell'ozio è il tempo più proprio dell'uomo: questo si rivela infatti il tempo più autentico in quanto frammento del tempo della natura, in antitesi a quello quantitativo e misurabile, calcolato e pianificato dalla modernità. Da qui la necessità dell'ozio, attraverso il quale l'uomo torna a ristabilire un rapporto equilibrato con il mondo naturale: l'esistenza umana non può infatti essere ricondotta – secondo il pensiero meridiano – ad un tempo meramente quantitativo, poiché l'uomo, in quanto essere naturale, si iscrive all'interno del ciclo cosmico, e dunque all'interno del tempo e dei ritmi biologici.

Il valore dell'ozio risiede dunque nel prospettarci una dimensione diversa da quella abituale in cui, a partire dalla modernità, ci troviamo immersi: il tempo lento dell'ozio ci mette in comunicazione con una differente visione esistenziale e culturale – propria della civiltà mediterranea – e con un mondo altro, sottratto dal vortice della velocità. In generale, una prerogativa del tempo ozioso è quella di metterci in contatto con l'altro *tout court*, di aprirci

³⁸⁴ *Ivi*, p. 150.

all'alterità: questo può avvenire appunto soltanto in una dimensione temporale distesa e disponibile a digressioni e sviamenti dai ritmi serrati imposti dalla modernità, che offre l'occasione dell'incontro con l'altro. Da qui la difesa – da parte dei pensatori meridiani – dell'ozio e della lentezza, come deviazione dall'accelerazione che governa il mondo moderno, quale valore da non relegare nel passato, ma alla cui luce reinterpretare la contemporaneità.

Al contrario il progresso dilagante e la produzione sfrenata della modernità fagocitano il tempo ozioso e colonizzano l'alterità, imponendo la propria forma di sviluppo produttivistica alle culture “altre” considerate subalterne e ancora in “via di sviluppo”, secondo una prospettiva che però è quella nord-occidentale. L'imposizione di un modello unico schiaccia le diverse identità, che vengono connotate negativamente e che si ritiene di dover annientare in quanto si discostano dalla forma di sviluppo preponderante della modernità. In tal modo si opera uno sradicamento delle culture altre, e il disconoscimento delle loro identità, come avviene per quella mediterranea, depositaria di una millenaria tradizione culturale, al fine di uniformare e conformare le alterità ad un modello imperante, ad un «pensiero unico»³⁸⁵.

I pensatori meridiani propongono invece una forma alternativa di progresso in cui le diverse tipologie di sviluppo abbiano pari dignità e possano convivere, secondo una concezione pluralistica di sviluppo. È necessaria allora la decostruzione di un modello univoco ed universale di sviluppo, quale si propone quello moderno, in modo da restituire dignità a tutte le forme culturali che hanno istituito modelli di sviluppo diversi da quello dominante, finora tenute ai margini. Il pensiero meridiano opera allora un vero e proprio rovesciamento di valori, secondo cui lo sviluppo autentico non risiede nella corsa sfrenata alla produzione e al possesso propria della modernità, quanto nella saggezza – custodita proprio in quelle culture considerate invece dalla modernità non ancora sviluppate, quale quella meridionale – di tesaurizzare il bisogno di un tempo lento, la necessità dell'ozio.

³⁸⁵ M. Alcaro, *Sull'identità meridionale. Forme di una cultura mediterranea*, cit., p. 9.

Così, ancora secondo questo capovolgimento dell'universo valoriale condotto dal pensiero meridiano, la necessità di ritagliarsi uno spazio, di concedersi un tempo ozioso, non risponde ad un desiderio di fuga, come interpreta questi bisogni la società produttiva moderna; essa risponde piuttosto all'esigenza di sospensione del mondo moderno, che si rivela inadeguato a soddisfare tali bisogni, configurandosi piuttosto come una vera e propria «spinta vitale»³⁸⁶ verso un'esperienza del mondo più autentica e confacente alle esigenze dell'uomo. Tale spinta vitale si radica nella cultura meridiana, e con essa il riconoscimento del valore dell'ozio: gli uomini meridiani vengono infatti definiti, dagli esponenti del pensiero meridiano, «le cicale del mondo, quelli che perdono tempo e guadagnano tempo»³⁸⁷.

Infatti, il termine *labor* non evoca il lavoro creativo ma quello produttivo, è l'*otium* al contrario che dischiude lo spazio della creatività. Tuttavia è tradizionalmente additato come il padre dei vizi³⁸⁸, l'accidia, denigrato quale indifferenza o avversione all'operosità, e rifiutato dalla società produttivistica moderna. Il pensiero meridiano restituisce allora all'ozio la sua perduta antica dignità, individuandovi una dimensione autentica dell'esperienza, in cui l'uomo, posto dinanzi al proprio io, può incontrare se stesso e ritrovarsi. Il lavoro meramente produttivo invece, dai ritmi frenetici ed incessanti, secondo i pensatori meridiani allontana l'uomo dal contatto con se stesso, sottraendolo dal proprio tempo e dal proprio spazio; inoltre, faticoso e monotono, priva l'uomo di ogni slancio creativo.

I pensatori meridiani invitano dunque a disfarsi del tradizionale stereotipo che individua nel Meridione la terra dell'indolenza e della pigrizia, dell'inefficienza e dell'inadempienza, quale inazione ed incapacità a portare a compimento scopi o progetti³⁸⁹. Viceversa quello che il suolo meridiano dischiude è l'*otium*, che tutt'altro che mera inattività, è inteso come produzione creativa ed intellettuale, dunque di beni immateriali, forse più preziosi della mole illimitata di merci prodotte dalla società consumistica moderna. Il pensiero riflessivo si configura allora,

³⁸⁶ F. Cassano, *Modernizzare stanca*, cit., p. 167.

³⁸⁷ *Ivi*, p. 171.

³⁸⁸ Cfr. F. Zucchelli, *Viva l'ozio abbasso il negozio*, Scipioni, Valentano 2006, p. 39.

³⁸⁹ Cfr. E. Della Corte, *Riprendiamoci l'ozio*, in "ora locale", n. 4, maggio-giugno 1997.

secondo i pensatori meridiani, come il prodotto principe dell'ozio. Così l'ozio, anche se distante dalla nozione tradizionale di lavoro concepito essenzialmente come lavoro fisico e manuale, rappresenta esso stesso una forma di produzione, che avendo per oggetto le idee e il pensiero, si rivela invero, a dispetto di tutti stereotipi, la forma più nobile di produzione. Infatti l'ozio si configura, secondo il pensiero meridiano, come una vera e propria attività, in questo caso di natura creativa – a differenza del “lavoro” inteso in senso tradizionale – luogo della riflessione e della produzione di idee, stimolo al ragionamento e alla meditazione. L'ozio così ci restituisce il nostro tempo perduto nella corsa produttivistica, permette di riappropriarci del dominio del nostro destino³⁹⁰, di cui la modernità ci ha privato.

Già Stevenson, nel suo *Elogio dell'ozio*³⁹¹, individua, proprio come i pensatori meridiani, nell'*otium* il terreno fertile della speculazione intellettuale e speculativa piuttosto che un indice di indolenza, inoperosità ed inerzia, che la tradizione finisce per attribuirgli. L'autore restituisce all'ozio il suo antico valore, riconoscendovi quella dimensione in cui prolifera la meditazione e la produzione di idee. Infatti, è proprio allentando l'attività programmata e stringente che si apre la possibilità della più nobile attività, quella del pensiero e della creatività, che si rivela il più alto genere di produttività. Anche Stevenson scopre allora, come i pensatori meridiani, il valore della pausa, di cui mette in luce l'apporto creativo e rivitalizzante. L'uomo infatti è costretto all'operosità dal «pungolo di una legge non scritta che lo accusa di lesa rispettabilità»³⁹²; mentre l'esperienza più autentica, piuttosto che quella del lavoro, è quella della vita, offerta dal tempo ozioso, che ci permette di scoprire – su incitazione dell'autore – che

³⁹⁰ Cfr. S. Latouche, *La Mégamachine. Raison technoscientifique, raison économique et mythe du progrès. Essais a la memoire de Jacques Ellul*, La découverte-MAUSS, Paris 1995, tr. it. di A. Salsano, *La Megamacchina. Ragione tecnoscientifica, ragione economica e mito del progresso. Saggi in memoria di Jacques Ellul*, Bollati Boringhieri, Torino 1995.

³⁹¹ R. L. Stevenson, *An Apology for Idlers* (1877), T. B. Mosher, Portland Maine 1905, tr. it. di A. Ferretti, *Elogio dell'ozio*, La Vita Felice, Milano 2012.

³⁹² *Ivi*, p. 15.

in realtà tutto è intorno a voi ed è grazie alla sete di ricerca che farete vostri i fatti caldi e palpitanti della vita. [...] L'estrema operosità [...] è sintomo di mancanza di vitalità, mentre il talento necessario alla pigrizia implica appetiti eclettici e un forte senso della propria identità personale³⁹³.

Così, anche in tempi più recenti, si riconosce finalmente che «l'ozio è un lusso (più che un vizio)»³⁹⁴, uno stato mentale che permette di riappropriarci di un prezioso spazio esistenziale.

Anche Russell, critico della modernità come i pensatori meridionali, afferma il valore del sapere contemplativo, tradizionalmente dismesso come «sapere inutile»³⁹⁵, sopra quello strettamente pragmatico ed utilitaristico. La tesi al fondo dell'omonimo *Elogio dell'ozio* del filosofo sostiene che «la fede nella virtù del lavoro provoca grandi mali nel mondo moderno, e che la strada per la felicità e la prosperità si trova invece in una diminuzione del lavoro»³⁹⁶. Nella società industriale moderna infatti viene propagandato il principio del lavoro come valore e come dovere, tuttavia sul lavoro faticoso della maggioranza si fonda la possibilità dell'ozio soltanto di una piccola minoranza. Così, sentenzia l'autore: «L'etica del lavoro è l'etica degli schiavi, e il mondo moderno non ha bisogno di schiavi»³⁹⁷. Infatti, il filosofo scardina il principio etico su cui veniva fondata la necessità del lavoro, inteso come fatica e dovere cui adempiere, sostenendo che esso «non è assolutamente uno degli scopi della vita umana»³⁹⁸, e riscoprendo viceversa il valore dell'ozio obliato dal culto dell'operosità. Russell auspica infatti ad una diminuzione del lavoro ed una conseguente redistribuzione equa dell'ozio, che non deve essere privilegio di una classe ristretta.

Il sociologo contemporaneo De Masi ha rielaborato in maniera critica le tesi di Russell, giungendo a formulare un'originale teoria sull'ozio, che si interseca e si compenetra con quella

³⁹³ *Ivi*, pp. 27, 31.

³⁹⁴ A. Torno, *Le virtù dell'ozio*, Mondadori, Milano 2002.

³⁹⁵ B. Russell, *In Praise of Idleness*, G. Allen & Unwin, London 1935, tr. it. di E. Marpicati, *Elogio dell'ozio*, Tea, Milano 2012, p. 27.

³⁹⁶ *Ivi*, p. 11.

³⁹⁷ *Ivi*, p. 13.

³⁹⁸ *Ivi*, p. 21.

del pensiero meridiano – essendo, tra l'altro, anch'egli di origini meridiane – facendosi, al pari del pensatori meridiani, portatore di una radicale critica della modernità. Questi ricostruisce il quadro della società industriale moderna, dove la categoria dominante è il lavoro inteso come dovere, a cui ogni aspetto dell'esistenza umana è ricondotto e subordinato. Qui, al valore del lavoro viene contrapposto l'ozio degradato a vizio, quale sottrazione di lavoro alla società. Il paradosso contenuto nella società industriale fondata sull'assunto ossimorico del valore assegnato ad un lavoro faticoso e opprimente è sintetizzato nelle parole di Schulz, che individua viceversa «il male [nel fatto] che milioni di uomini sono in grado di procurarsi lo stretto necessario solo con un lavoro faticoso, fisicamente rovinoso, moralmente e spiritualmente deformante. Essi devono considerare una fortuna persino la disgrazia di aver trovato un tale lavoro»³⁹⁹. Il valore del lavoro viene sancito dalla religione che destina la vita terrena alla fatica, demandando a quella ultraterrena l'assenza di lavoro: la Chiesa, nella celebre *Rerum Novarum* (1891), afferma così la «necessità delle ineguaglianze sociali e del lavoro faticoso». L'ozio, non più nutrimento del corpo e conforto dell'anima⁴⁰⁰, è destinato allora a divenire il padre dei vizi e l'origine di tutti i mali, mentre il *negotium* diviene un valore, e la nozione di *labor* è spogliata dell'antica connotazione penosa e gravosa. L'«*homo currens*» della modernità, così definito come si è visto dai pensatori meridiani, contrapposto all'«*homo naturalis*» camusiano, viene allora a coincidere con l'«*homo faber*» prometeico⁴⁰¹, che anziché liberato ci appare piuttosto prigioniero del dinamismo industriale. Sarà solo nella società post-moderna che l'uomo prometeico potrà godere di una vera liberazione, quella della mente, attraverso appunto l'ozio.

³⁹⁹ W. Schulz, *Die Bewegung der Produktion : eine geschichtlich-statistische Abhandlung*, D. Auvermann, Glashütten im Taunus 1974, p. 60.

⁴⁰⁰ Cfr. Ovidio, *Epistulae ex Ponto*, I, 4, 21, tr. it., Mondadori, Milano 2001.

⁴⁰¹ Cfr. D. S. Landers, *The Unbound Prometheus: Technological Change and Industrial Development in Western Europe from 1750 to the Present*, Press Syndicate of the University of Cambridge, Cambridge, New York 1969, tr. it. di V. Grisoli, F. Salvatorelli, *Prometeo liberato: trasformazioni tecnologiche e sviluppo industriale nell'Europa occidentale dal 1750 ai giorni nostri*, Einaudi, Torino 1978.

Secondo il sociologo la società in cui ci troviamo immersi infatti è volta ad aprirsi al paradigma post-industriale⁴⁰², fondato non più sul lavoro, come quello industriale, ma sul tempo libero e dunque sull'ozio. Se l'unità di misura della società moderna erano le merci, in questa nuova società post-moderna la merce di scambio sono le idee: il cuore del modello post-industriale è costituito dall'ideazione⁴⁰³, dunque le attività più apprezzate e più spendibili sono, piuttosto che quelle manuali, quelle intellettuali e creative. Da qui discende il valore dell'ozio, quale spazio di produzione e proliferazione di idee. Nella società post-moderna infatti, fondata sull'informazione, sulla tecnologia e sull'estetica, il lavoro prettamente manuale, fisico ed esecutivo, che, ripetitivo e noioso, mortifica la creatività, sempre più delegato alle macchine, va diminuendo⁴⁰⁴, lasciando maggiore spazio a quello intellettuale, ideativo e creativo: la creatività giunge così a predominare sulla manualità. Le macchine infatti non possono sostituirsi all'uomo nell'attività creatrice, dunque le attività intellettuali e creative saranno quelle più ricercate ed apprezzate in questa nuova società. L'uomo è allora liberato dalla fatica, e gli è dunque concesso il tempo ozioso della creatività: questa nuova società, caratterizzata dalla centralità del sapere teorico su quello pratico e dal primato delle idee, viene infatti definita dal sociologo «società creativa»⁴⁰⁵. Così, secondo questo rovesciamento dei valori, tipico anche del pensiero meridiano, il lavoro produttivo viene considerato un male da fuggire⁴⁰⁶, mentre l'ozio finalmente «non rappresenta più l'anticamera peccaminosa della degradazione morale ma il godimento pieno della nostra esistenza»⁴⁰⁷.

⁴⁰²Cfr. D. De Masi, *L'avvento post-industriale*, F. Angeli, Milano, 1985; A. Touraine, *La société post-industrielle*, Denoël, Paris 1969, tr. it. di R. Bussi, *La società postindustriale*, Il Mulino, Bologna 1970.

⁴⁰³ Cfr. Z. Hegedus, *Il presente è l'avvenire: nuove pratiche e nuova rappresentazione sociale*, F. Angeli, Milano 1985.

⁴⁰⁴ Cfr. J. Rifkin, *The end of work: the decline of the global labor force and the dawn of the post-market era*, G. P. Putnam's Sons, New York 1995, tr. it. di P. Canton, *La fine del lavoro. Il declino della forza lavoro globale e l'avvento del post-mercato*, Baldini & Castoldi, Milano, 1995.

⁴⁰⁵ D. De Masi, *Ozio creativo. Conversazione con Maria Serena Palieri*, Bur, Milano 2002, p. 116.

⁴⁰⁶ Cfr. P. Lafargue, *Le droit à la paresse*, H. Oriol, Paris 1883, tr. it., *Diritto all'ozio*, Erre emme, Roma 1996.

⁴⁰⁷ D. De Masi, *Ozio creativo. Conversazione con Maria Serena Palieri*, cit., p. 288.

In particolare, De Masi elabora il concetto di «ozio creativo»⁴⁰⁸: il termine ozio infatti non designa una situazione di passiva inoperosità, ma, come evoca l'antico concetto di *otium*, un tempo liberato nel quale si dischiude la dimensione creativa. L'ozio creativo si configura come una sintesi di lavoro, studio e gioco, che perde la connotazione penosa e costrittiva del lavoro e recupera quella creativa ed edonistica del gioco. Nella società industriale moderna, in cui spazi e tempi risultano imposti ed obbligati, questi tre ambiti erano nettamente distinti: erano separati la casa e la vita dal lavoro, il piacere dal dovere, l'ozio dall'attività, quali spazi eterogenei, che afferivano a differenti aspetti della vita dell'uomo. Al contrario nella società post-moderna, in cui tempi e luoghi sono più mobili e soggettivi, la distanza tra il tempo e lo spazio del lavoro e quello della vita si riduce; i confini tra lavoro, studio e gioco si confondono, e queste tre dimensioni, compresenti e coesenziali, interagiscono e si intersecano proprio nel terreno dell'ozio, fondendosi in una forma di creatività che abbraccia fantasia e concretezza. La massima attività umana consiste infatti, secondo l'autore, in quella che si costruisce sull'ibridazione e la coincidenza di questi tre aspetti, come recita un pensiero Zen che ben esprime tale identificazione:

Chi è maestro nell'arte di vivere distingue poco fra il suo lavoro e il suo tempo libero, fra la mente e il suo corpo, la sua educazione e la sua ricreazione. [...] Persegue semplicemente la sua visione dell'eccellenza in qualunque cosa egli faccia, lasciando agli altri decidere se stia lavorando o giocando. Lui, pensa sempre di fare entrambe le cose insieme.

Le attività predominante nella società post-moderna saranno allora le attività intuitive, emotive, estetiche: la sfera umana che si giunge a valorizzare è infatti quella emotiva, e con essa il ruolo femminile, entrambi disconosciuti dalla società industriale. La creatività liberata

⁴⁰⁸ D. De Masi, *Ozio creativo. Conversazione con Maria Serena Palieri*, cit.

dall'ozio si configura allora, secondo il sociologo, lo spazio di intersezione tra sfera razionale e sfera emotiva, sintesi di concretezza e fantasia, regola ed emozione. Se infatti la società industriale si configura come un universo programmato, scandito da regole rigide e razionali e fondato sull'esecutività, la società post-moderna libera quella dimensione emotiva repressa nella società moderna, fondandosi viceversa sulla creatività. Così, se il lavoro non è più quello strettamente fisico della società industriale che implicava fatica e sacrificio, l'intersezione tra lavoro, gioco e studio dischiude lo spazio di un lavoro creativo, che produce piacere ed attrattiva e va dunque a sconfinare nel terreno dell'ozio, con il quale si compenetra: «Oziare non significa non pensare. Significa non pensare secondo regole obbligatorie, [...] non seguire i percorsi angusti della sola razionalità»⁴⁰⁹. Nella società post-moderna auspicata dal sociologo, come dai pensatori meridiani, si assiste allora al passaggio da un lavoro concepito come fatica, dovere ed obbligo ad un lavoro come piacere creativo e ri-creativo, che viene dunque a coincidere con lo spazio dell'ozio, nel quale il soggetto riacquista la sua perduta dignità.

Anche De Masi, in linea con il pensiero meridiano, attribuisce al pensiero greco, nucleo fondativo della tradizione mediterranea, il riconoscimento del valore dell'ozio, di un tempo qualitativo piuttosto che di un tempo quantitativo, di «un modo di vivere basato non sulla quantità delle cose, ma sulla qualità, sul “senso” a esse attribuito»⁴¹⁰. Il mondo greco, «dove l'ozio creativo consentiva equilibrio e bellezza»⁴¹¹, coltiva infatti l'abitudine alla meditazione e la vita contemplativa, in quanto nell'ozio individua il terreno di proliferazione delle idee, a partire da quelle filosofiche. Così nelle parole dello stesso Aristotele, secondo il quale «l'attività [deve essere] in vista dell'ozio, le cose necessarie e utili in vista di quelle belle. [...] bisogna [...] starsene in pace e in ozio e così fare le cose necessarie e utili, ma molto più quelle belle»⁴¹².

⁴⁰⁹ *Ivi*, pp. 209-210.

⁴¹⁰ *Ivi*, p. 35.

⁴¹¹ *Ivi*, p. 294.

⁴¹² Aristotele, *Politica*, VII, 14, 1333 a-b, in *Opere*, vol. IX, tr. it. di M. Valgimigli, Laterza, Bari 1973.

Da qui discende il ruolo centrale, sostenuto anche dallo stesso De Masi, sulla scia del pensiero meridiano, del nostro Sud che, in quanto erede della cultura greca che ha fin dalle origini compreso la valenza dell'ozio, si rivela quella terra capace di aprire la strada al decisivo ed epocale passaggio verso la società post-moderna, in quanto una tra le aree «materialmente povere ma culturalmente ricche»: il Meridione presenta infatti tutti i requisiti per divenire un «paradiso postindustriale»⁴¹³, che il pensatore colloca immerso nel paesaggio meridiano, con le sue connotazioni paesistiche quali il mare, il sole, il calore, costellato di centri di studio e istituti di ricerca. Infatti, proprio le peculiarità della terra meridiana, quali la sensualità, la spontaneità, la spensieratezza, l'inclusività, intesa come disponibilità ad accogliere l'alterità, la rendono particolarmente atta ad ospitare quella società “oziosa” post-moderna auspicata dall'autore:

la civiltà basata sull'ozio creativo può essere intravista, cercata, progettata, edificata molto meglio in contesti (come alcune regioni del Sud) dove sono tuttora apprezzati i valori radicali della solidarietà e dell'allegria, che non in contesti industriali totalmente votati alla produttività materiale, al consumismo vistoso, alla competitività aggressiva⁴¹⁴.

È evidente allora come il pensiero meridiano e quello affine formulato da De Masi non si riducano ad un vagheggiante ritorno al passato e recupero di civiltà perdute, cedendo a stereotipati arcaismi, ma si configurino piuttosto come forme di pensiero che, anche riscoprendo valori antichi, hanno come oggetto di riflessione il presente, volte ad un ripensamento della società contemporanea.

La ricerca dell'*otium* si colloca al fondo, come del pensiero meridiano, anche della tradizione del Grand Tour. Alla motivazione più strettamente pedagogica e didattica del

⁴¹³ D. De Masi, *Ozio creativo. Conversazione con Maria Serena Palieri*, cit., pp. 122, 125.

⁴¹⁴ *Ivi*, p. 294.

viaggio in Italia dei giovani d'oltralpe, si affianca infatti quella della ricerca dello svago e del piacere. Il viaggio del Grand Tour non si configura come un viaggio d'istruzione in senso stretto, volto unicamente alla conoscenza dell'arte, delle istituzioni politiche e delle usanze dei paesi visitati; esso è un viaggio formativo in senso lato, la cui finalità è, oltre a quella di fornire un'istruzione ai giovani futuri gentiluomini, anche quella di iniziarli al saper vivere in società. L'esperienza del viaggio in Italia si configura così come una vera e propria scuola di formazione, in cui gli iniziati apprendono le regole del gusto e della vita sociale: il viaggiatore è accresciuto in tal mondo non solo dalle nuove conoscenze che il viaggio gli procura, ma anche dagli svaghi e dai divertimenti mondani. Il viaggio nella nostra penisola racchiude allora in sé due spinte motivazionali antitetiche ma contigue e complementari, quali quella formativa ed istruttiva da un lato e quella edonistica e mondana dall'altro. L'Italia dunque viene considerata dal viaggiatore straniero non solo la patria dell'arte e della cultura, ma anche dello svago e della mondanità.

Il nostro paese si configura così, agli occhi del forestiero, il luogo d'eccellenza per la coltivazione dell'ozio. Le caratteristiche peculiari del paesaggio meridiano infatti, quali il mare, il sole, il clima mite, allontanano il viaggiatore straniero dalla sua dimensione abituale e quotidiana collocandolo in un mondo altro, dove il tempo appare sospeso, ed allentano i suoi ritmi frenetici ed operosi, gettandolo nel piacere dell'inattività. Il distacco dall'ambiente familiare e consueto e l'elusione degli obblighi e dei doveri ordinari pone il viandante in un tempo liberato proprio di una terra, quella italica, che ha la capacità di metterlo in comunicazione con il proprio sé dimenticato nella frenesia del quotidiano. Il viaggio in Italia allora come evasione, dove il bel paese restituisce «l'illusione di una momentanea sospensione del tempo, di quella pausa del divenire storico, progressivo e quotidiano, che è appunto il fine supremo che il viaggiatore straniero persegue nella penisola»⁴¹⁵.

⁴¹⁵ A. Brilli, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande istituzione culturale*, cit., p. 12.

L'Italia rappresenta dunque la terra della raffinatezza, del piacere e del diletto, il raggiungimento della quale da parte dello straniero costituisce una motivazione specificamente effimera ma fondamentale, tanto che il viaggio in Italia diviene una vera e propria moda culturale in Europa. Tuttavia il giudizio su questa nuova moda crescente non è unanime: all'estero molti autori tratteggiano un profilo negativo del viaggio nel nostro paese, mettendo in luce soprattutto la corruzione e la dissolutezza dei costumi di questa terra oziosa. La terra dell'ozio viene infatti identificata con la terra del vizio: qui si coltiva l'inclinazione del giovane straniero alla deviazione e al peccato, a cui si trova costantemente esposto. È opinione diffusa che il giovane in viaggio in Italia entri in contatto con il lusso, lo sfarzo e la dissipatezza, e che, dimentico dei valori e delle tradizioni del proprio paese di origine, ceda alle tentazioni e alla corruzione. Il giovane così, al suo rientro in patria, anziché accresciuto ed acculturato, si presenterebbe degenerato e screanzato, di molto peggiorato rispetto al momento della partenza: «Quegli inglesi che, prima di partire, erano muli e cavalli ritorneranno a casa con il sembiante di asini e di porci»⁴¹⁶.

La radice di questa dissolutezza e dell'ozio viene rintracciata dai viaggiatori del Grand Tour nell'ambiente mediterraneo. Il clima e il paesaggio mediterraneo infatti influiscono sul viaggiatore, che è indotto ad abbandonarsi ad uno stato di inerzia e di indolenza:

Che incantesimo dei sensi e dell'immaginazione! [...] Starmene sul balcone ad ammirare la luce del sole e la gloria del golfo; il mare blu e il cielo terso. Percepire quell'indefinita sensazione di eccitamento, quel *superflu de vie*, accelerare ogni battito e fremere attraverso ogni nervo, è un piacere tipico di

⁴¹⁶ R. Ascham, *The Scholemaster* (1570), W. Innys, S. Birt, London 1743, cit. in J. R. Hale, *England and the Italian Renaissance*, Faber and Faber, London 1954, p. 20. Sulle critiche del viaggio in Italia cfr. anche R. Lassels, *The Voyage of Italy, or A Compleat Journey through Italy*, cit.; T. Smollett, *Travels through France and Italy*, Baldwin, London 1766; A. Smith, *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, W. Strahan, T. Cadell, London 1776, tr. it. di F. Bartoli, *Indagine sulla natura e le cause della ricchezza delle nazioni*, Mondadori, Milano 1977..

questo clima, ove la mera consapevolezza di esistere è sufficiente a rendere felici⁴¹⁷.

È in particolare nel Meridione italico, secondo la tradizione del Grand Tour, dove il sole è più caldo e i costumi più rilassati, che l'ozio e l'inattività coglie il viandante, che viene deviato sempre più dalla propria inclinazione nordica all'efficienza e alla solerzia: «Per me la rovina viene dal Mezzogiorno. [...] Sembra che la rovina venga dall'Oriente. Il tallone dello stivale è stato il primo a essere contagiato [...] [dalla] cancrena dell'indolenza»⁴¹⁸. Così ancora una volta, la tradizione del Grand Tour ci consegna una visione stereotipata, esotica ed orientalizzante del nostro paese, quale patria dei vizi, primo fra tutti l'accidia, e terra dove «il clima fiacca la volontà»⁴¹⁹.

La città del Meridione italiano che meglio delle altre incarna, nella tradizione del Grand Tour, lo stereotipo del luogo orientaleggiante, patria dell'indolenza e della vita, è Napoli. Così nelle parole dello stesso Goethe: «Napoli è un paradiso dove ciascuno vive in una sorta d'ebbrezza obliosa. Così è per me; non so riconoscermi, mi par d'essere un altro. Ieri pensavo: "O eri matto prima, oppure lo sei adesso"»⁴²⁰. Analogamente anche nella descrizione della città e della sua popolazione consegnataci da un altro viaggiatore straniero, Thomas Gray, il quale tratteggia il ritratto di una capitale gaia, caotica e sfaccendata, che induce ad abbandonarsi alla vita, riducendola a stereotipo:

Le vie sono un mercato ininterrotto e così affollate di plebaglia che una carrozza stenta ad aprirsi un varco. Per lo più si tratta d'un genere di esseri vivaci, felici e contenti e più alacri di quanto in genere siano gli italiani; [...]

⁴¹⁷ A. Jameson, *Diary of an Ennuyée*, cit.

⁴¹⁸ É. Zola, *Voyage à Rome*, Charpentier, Paris 1896, tr. it., *Diario romano*, Sugarco, Carnago 1994; cit. in Y. Hersant, *Italies. Anthologie des voyageurs français aux XVIII et XIX siècles*, R. Laffont, Paris 1988, p. 776.

⁴¹⁹ A. Brillì, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande istituzione culturale*, cit., p. 282.

⁴²⁰ J. W. Goethe, *Viaggio in Italia*, cit., p. 230.

imbracciano chitarra o mandolino (perché qui san tutti suonare) e percorrono le vie della città o vanno in riva al mare a godersi il fresco⁴²¹.

La rappresentazione del Meridione consegnataci dal Grand Tour si rivela dunque essenzialmente stereotipata, quale terra dell'inoperosità e dell'indolenza, dove viene messo in luce unicamente l'aspetto passivo dell'ozio concepito come sinonimo di accidia ed inazione. Viceversa il pensiero meridiano, che pure individua nel suolo meridiano la patria dell'ozio, ne dismette la tradizionale accezione di inattività ed inerzia, rivelandone al contrario la connotazione creativa e produttiva, che lo rende propulsore dell'attività umana più elevata, quella del pensiero riflessivo. Si dischiude così il valore dell'oziosità, che tutt'altro che un vizio come è stato concepito soprattutto nella modernità, apre all'esperienza di un tempo lento e ad un'esistenza più autentica, libera dal logorio e dalla concitazione della vita moderna. È su questa rivalutazione dell'ozio che i pensatori meridiani fondano allora l'idea di «un'Europa diversa da quella progettata sulle velocità continentali e più capace di guardare a sud»⁴²².

⁴²¹ T. Gray, *The correspondence of Thomas Gray*, cit.

⁴²² R. Ambrosio, *Sud e pensiero meridiano: rivolta e misura. Intervista a Franco Cassano* (intervista a F. Cassano a cura di R. Ambrosio), in "ora locale", n. 1, gennaio 1997.

1.6 Passione

La ragione è, e deve solo essere, schiava delle passioni.

David Hume, *Trattato sulla natura umana*

Il viaggio geografico nel Meridione, come si è visto, risulta concomitante ad un percorso interiore, pur con molteplici divergenze, sia dell'abitante meridiano che fa ritorno in patria sia del viaggiatore del Grand Tour volto ad un'esperienza di formazione. In particolare, la spazialità percorsa lungo il viaggio attraverso il paesaggio meridiano rimanda ad una dimensione passionale ed emotiva: «Si è attirati verso la topografia: la terra provoca una risposta emozionale; la geografia è un modo di esprimere i propri sentimenti»⁴²³. Il paesaggio meridiano delinea allora una geografia emozionale come mappa di sentimenti, di pulsioni, di desideri. Lo spazio diviene la dimensione in cui si costruisce l'identità del soggetto e la geografia dei luoghi si traduce in una mappatura emozionale.

È in particolare l'ambiente meridiano, che si rivela una terra dei sensi: esso, con le sue peculiari connotazioni, quali il Mediterraneo, il sole, il calore, l'*otium*, è in grado di mettere in comunicazione il soggetto che lo attraversa con la propria sensibilità, permettendogli di riscoprire la propria dimensione corporea ed emozionale. La penetrazione nella penisola italica, da parte del viaggiatore straniero come dell'abitante locale che vi rientra, corrisponde così ad una discesa intima nella propria interiorità, che fa entrare il soggetto in contatto con la parte sensibile ed emotiva di sé. L'ambiente mediterraneo infatti stimola quelle percezioni e quelle sensazioni, libera quelle emozioni e quei desideri, spesso relegati in profondità ed obliati dal soggetto. Il viaggio meridiano si rivela allora un percorso di trasformazione emotiva, volto al ritrovamento della propria corporeità e fisicità. Il viaggio verso il Sud si caratterizza infatti

⁴²³ G. Bruno, *Atlante delle emozioni. Il viaggio tra arte, architettura e cinema*, cit., p. 336.

come un viaggio interiore ed emotivo che, attraversando la topografia soggettiva del viaggiatore, conduce alla costituzione di una rinnovata identità, accresciuta dalla connotazione passionale ed emotiva riscoperta. Il paesaggio meridiano, su cui il viaggiatore proietta le proprie passioni ed emozioni, diviene così uno spazio emozionale, attraverso il quale si dispiega un processo di metamorfosi interiore.

La topografia emozionale del soggetto delineata dal paesaggio mediterraneo è al centro del pensiero meridiano. L'antitesi tra idealismo nordico e pensiero meridiano individuata da Camus, tra storia e bellezza naturale, viene ricondotta infatti dal filosofo alla dialettica tra spirito e natura: lo spirito tedesco, dispiegato dalla storia, ha infatti depauperato l'uomo della sua radice nella natura. Così questa antinomia tra ideologia tedesca e tradizione mediterranea, storia e bellezza naturale, spirito e natura, non è altro che la lotta tra quella che Camus chiama «Ragione storica»⁴²⁴ e la dimensione più naturale dell'uomo, quella passionale e corporea, dalla quale il soggetto è stato estromesso. Se infatti il pensiero nordeuropeo imperante ha depurato il soggetto della propria dimensione corporea e naturale, la cultura mediterranea al contrario, inquadrando l'uomo all'interno della totalità della natura, ne riconosce e ne valorizza la radice naturale e sensibile.

Il pensiero nordico governato dalla ragione storica viene definito da Camus un pensiero assolutista, che solleva l'uomo dal suo radicamento naturale, privandolo della sua natura passionale e creativa: «L'assolutismo storico non è efficace, è efficiente; ha preso e conservato il potere. Una volta munito del potere, distrugge la sola realtà creatrice»⁴²⁵. L'idealismo tedesco infatti opera un'assolutizzazione della ragione, rendendola indipendente dalla natura e proclamandola unico soggetto della storia, giungendo a «sostituire al concetto di natura umana quello di situazione umana»⁴²⁶. Così, è proprio nell'assolutismo dello spirito, nell'*hybris* della ragione che risiede il concetto di dismisura, di travalicamento del limite e dell'equilibrio

⁴²⁴ A. Camus, *L'uomo in rivolta*, cit., p. 318.

⁴²⁵ *Ivi*, p. 319.

⁴²⁶ A. Camus, *Taccuini*, cit., vol. II, p. 150.

naturale: la misura, a fondamento della natura, viene oltrepassata ed annientata dall'onnipotenza dello spirito, dalla volontà di dominio dell'uomo.

È allora nel pensiero meridiano, che tesaurizza al contrario questa originaria dimensione naturale ed emozionale dell'uomo, che il filosofo francese rintraccia l'unico mezzo valido di cui l'uomo può disporre per essere in grado di portare avanti la rivolta contro l'assolutismo della ragione storica pervasiva. La critica dell'idealismo nordico infatti non è altro che la rivolta contro l'esercizio dell'onnipotenza dell'uomo, tesa a porre un freno all'illimitata volontà di potenza. Il pensiero meridiano, tramite la rivolta, è volto così alla ricerca di un limite, di una misura per contenere la pervasività dello spirito, che rintraccia proprio nella fedeltà alla natura. L'esperienza del limite posto dalla natura pone infatti l'uomo al riparo dal delirio di onnipotenza della ragione storica dilagante.

Alla secolare lotta tra storia e bellezza naturale, spirito e natura, ragione storica e passione, Camus contrappone un desiderio di unione, una soluzione conciliatoria – custodita nel pensiero meridiano – che prevede entrambe le dimensioni dell'uomo, quella razionale e quella passionale ed irrazionale, come compresenti e coesenziali, quali due aspetti complementari della medesima realtà secondo una legge di misura ed equilibrio:

Questa legge della misura si estende anche a tutte le antinomie del pensiero in rivolta. Né il reale è interamente razionale, né il razionale del tutto reale. Il desiderio di unità [...] non esige soltanto che tutto sia razionale. Vuole anche che l'irrazionale non venga sacrificato. [...] L'irrazionale limita il razionale che a sua volta gli conferisce la propria misura. Qualche cosa, infine, ha un senso che dobbiamo conquistare sul non-senso⁴²⁷.

⁴²⁷ A. Camus, *L'uomo in rivolta*, cit., p. 323.

Emerge così il carattere ossimorico della misura, il cui compito consiste proprio nel tenere insieme spinte contrarie e divergenti, in questo caso razionale ed irrazionale, ragione e passione: la misura è «pura tensione»⁴²⁸, «affermazione della contraddizione stessa»⁴²⁹. Anche quando Cassano illumina il concetto di misura camusiano e in generale meridiano, mette in evidenza come esso consista in una reciproca integrazione e compenetrazione che attribuisce pari dignità ad entrambi gli elementi in gioco, fondandosi sull'assunto che «nessuno dei poli della tensione possa essere qualificato come assolutamente positivo o come assolutamente negativo. [...] c'è infatti l'idea che ognuno dei soggetti della polarità abbia qualcosa di prezioso da dire»⁴³⁰. D'altra parte Camus sottolinea come al «diritto» si accompagna sempre il suo «rovescio», quali aspetti complementari e compresenti nella medesima realtà, irriducibili l'uno all'altro, tra i quali non è possibile decidersi: «Fra questo diritto e questo rovescio del mondo, non voglio scegliere, non mi piace che si scelga»⁴³¹.

La rivolta camusiana si fonda dunque sulla misura: «La misura non è il contrario della rivolta. La rivolta è essa stessa misura [...]. La misura, nata dalla rivolta, non può viverci se non mediante la rivolta»⁴³². La stessa rivolta mira allora ad una conciliazione e ad una mediazione delle due istanze contrapposte, quella razionale e quella passionale, piuttosto che all'annientamento di uno dei due poli, condotto invece dallo storicismo: «La rivendicazione della rivolta sta nell'unità»⁴³³. Così, la rivolta dispiega la sua carica creativa di affermazione della vita, piuttosto che quella distruttrice e disgregatrice propria dei pensieri totalitari ed assolutistici – quale appunto lo storicismo – o di altre rivoluzioni: essa si rivela «creatrice» piuttosto che «nichilista»⁴³⁴.

⁴²⁸ *Ivi*, p. 328.

⁴²⁹ A. Camus, *Taccuini*, cit., vol. III, p. 28.

⁴³⁰ F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, cit., p. XXIX.

⁴³¹ A. Camus, *Il rovescio e il diritto*, cit., p. 57.

⁴³² A. Camus, *L'uomo in rivolta*, cit., p. 329.

⁴³³ *Ivi*, p. 272.

⁴³⁴ *Ibidem*.

Il Meridione, quale depositario di questa visione conciliatoria, si delinea dunque, sullo sfondo della riflessione camusiana, come luogo di intreccio e di riconoscimento reciproco tra spirito e natura, tra ragione e passione; non già la ragione del pensiero settentrionale solipsisticamente ripiegata nel proprio isolazionismo, quanto piuttosto una ragione che entra in contatto con il mondo meridiano da cui proviene Camus, ovvero «da un mondo più caldo e più sensuale, da un sottosuolo in cui si affollano le passioni e le pulsioni, [...] da una prossemica dei corpi più estroversa, dalla conoscenza delle dinamiche del desiderio»⁴³⁵. Il filosofo individua la passione fondamentale nel dirompente desiderio di vivere, che egli rintraccia in sé stesso, quale segno delle proprie radici mediterranee, come ineludibile ed ineliminabile, nonostante l'allontanamento dalla terra originaria meridiana, patria della natura e della vita: «i tempi della vera disperazione [...] sono venuti ed hanno potuto distruggere tutto in me, meno, appunto, il disordinato appetito di vivere. Io soffro ancora di questa passione, al tempo stesso feconda e distruttiva»⁴³⁶.

Custode originario di questa concezione unitaria degli opposti si rivela il pensiero greco, da cui la tradizione mediterranea si origina, ancora una volta eletto dal pensiero meridiano detentore della verità. In esso infatti si trova depositato, secondo i pensatori meridiani, il senso del limite e la misura delle cose, tra cui il giusto equilibrio tra ragione e passione. Nella cultura greca nessuna delle due istanze viene rifiutata in nome dell'altra, ma entrambe convivono, contribuendo a dare forma al reale, equilibrate dalla misura: la tradizione greca, così come quella mediterranea, infatti «non ha spinto nulla all'estremo, né il sacro, né la ragione, perché non ha negato nulla, né il sacro, né la ragione»⁴³⁷. Al contrario l'Europa settentrionale, «figlia della dismisura», annichilisce la natura e con essa la dimensione naturale e corporea dell'uomo, in nome dell'assolutizzazione della ragione: «Essa nega la bellezza [naturale] come nega tutto

⁴³⁵ F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, cit., p. 104.

⁴³⁶ A. Camus, *Prefazione a Il rovescio e il diritto*, cit., p. 14.

⁴³⁷ A. Camus, *L'estate*, cit., p. 137.

quello che non esalta. E, per quanto in modo diverso, esalta una sola cosa: l'impero futuro della ragione»⁴³⁸.

I pensatori meridiani, che raccolgono l'eredità camusiana, individuano nella cultura nordica un «individualismo senza misura»⁴³⁹, autocelebrativo ed autoriflettente, dimentico di quella dimensione naturale ed emozionale, che viene a costituire un vero e proprio «rimosso»⁴⁴⁰ collettivo e personale. Lo spirito nordico infatti si allontana dalla natura, rendendosi da essa autonomo, e smarrendo la nozione di misura attraverso il travalicamento del limite naturale⁴⁴¹. Con il protagonismo della ragione, che corrisponde ad un dominio dell'identità, si perde allora qualunque rapporto con l'alterità, identificata sia con quelle culture «altre» relegate a zone periferiche che con quella dimensione emozionale che resta estranea e rimossa.

In particolare, secondo i pensatori meridiani, è il Meridione che spalanca questa istanza naturale e corporea, da sempre resa oggetto di dominio dalla ragione storica imperante, ma con cui il pensiero meridiano invita a fare i conti, mettendone in luce la portata e ridimensionando l'*hybris* dello spirito nord-occidentale. Il pensiero meridiano auspica così un soppiantamento del regno dello spirito nordico da parte della periferia meridiana, dell'individualismo autoreferenziale della ragione storica da parte del poliedrico universo delle passioni e delle emozioni. Il Meridione allora, in quanto terra di confine, all'incrocio tra terra e mare, «custodisce il rapporto tra identità e differenza»⁴⁴²: i confini meridiani, mobili e permeabili, permettono infatti di accogliere l'alterità, gettando un ponte tra individualità e diversità, spirito e natura, ragione e sensibilità. Così l'uomo mediterraneo stesso, che racchiude in sé, come si è visto, la dialettica tra terra e mare, fuga e radice, si configura dunque intersezione tra spirito e passione.

⁴³⁸ *Ibidem*.

⁴³⁹ F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, cit., p. XXX.

⁴⁴⁰ *Ivi*, p. XXXI.

⁴⁴¹ Cfr. P. Valéry, *Regards sur le monde actuel*, Librairie Stock, Delamain et Boutelleau, Paris 1931, tr. it., *Sguardi sul mondo attuale*, a cura di F. C. Papparo, Adelphi, Milano 1994.

⁴⁴² F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, cit., p. 53.

Il Meridione così non si configura più unicamente come uno spazio fisico, ma diviene anche uno spazio emotivo, secondo quella poetica dello spazio⁴⁴³ che conferisce un valore emozionale ai luoghi. Così, la mediterraneità «non si eredita, si consegue»: «è possibile, indipendentemente dal luogo di nascita e di residenza, diventare mediterranei»⁴⁴⁴, in quanto la mediterraneità si delinea come un'inclinazione dell'animo, uno stato emotivo, portatore di una ricca configurazione identitaria.

La riscoperta di questa dimensione naturale e patetica costituisce il cuore del pensiero meridiano, che invita a riscoprire quella sensibilità e corporeità di cui la modernità, con il suo razionalismo pervasivo, ci ha espropriato: occorre allora, secondo i pensatori meridiani, «essere fedeli a tutti i sensi, assaggiare con il corpo la terra che attraversiamo [...] [,] ringraziare il mondo, farsene riempire»⁴⁴⁵. Al «pensiero unico»⁴⁴⁶ dello spirito pervasivo si sostituisce così un pensiero plurale che accoglie l'alterità e la plurivocità delle prospettive, dove «il gioco della ragione non può avere luogo»⁴⁴⁷. Questo pensiero che unifica la molteplicità si colloca peculiarmente nell'area mediterranea e va sottolineato come «non è nato per caso in un paese vocato dalla sua geografia e dalla sua storia al problema della coesistenza tra ciò che si contrappone»⁴⁴⁸.

La vitalizzazione di questa dimensione naturale ed emozionale, poi rimossa dal Nord del nostro continente, sta al fondo della tradizione mediterranea, in particolare di quel naturalismo meridionale, erede più diretto della greicità: si tratta così, su invito dei pensatori meridiani, di «riscoprire la sensibilità perduta» che percorre la cultura mediterranea, dove «si avvertono sensazioni ed emozioni ormai dimenticate e perdute»⁴⁴⁹. Per riscoprire questa dimensione sensibile ed emozionale, Alcaro invita a recuperare, per risolvere la condizione conflittuale in

⁴⁴³ Cfr. G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit.

⁴⁴⁴ P. Matviejević, *Mediterraneo. Un nuovo breviario*, cit., p. 133.

⁴⁴⁵ F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, cit., p. 14.

⁴⁴⁶ *Ivi*, p. XVI.

⁴⁴⁷ *Ivi*, p. 27.

⁴⁴⁸ *Ivi*, p. 25.

⁴⁴⁹ M. Alcaro, *Sull'identità meridionale. Forme di una cultura mediterranea*, cit., p. 51.

cui vive l'uomo moderno, come si è visto, in particolare quel naturalismo rinascimentale fiorito nel Meridione italico, stagione culturale che incarna in maniera emblematica il naturalismo mediterraneo.

Così, nella filosofia campanelliana, che Alcaro ci propone di riscoprire, l'uomo e gli esseri naturali sono inquadrati all'interno della totalità del cosmo, con cui intrattengono una relazione armonica e, potremmo dire, simbiotica, in quanto elementi appartenenti ad un tutto organico. All'interno di questo contesto riveste un ruolo fondamentale la sfera sensibile ed emozionale: così, se la prerogativa fondamentale degli esseri viventi è quella di essere animati da sensazioni – essi «sentono, hanno sensibilità» – questo non può essere che il riflesso della sensibilità caratterizzante la natura stessa: «Non si può negare che nella natura ci sia sentimento»⁴⁵⁰. La sensibilità, la passionalità, il sentimento non si configura dunque come una caratteristica unicamente umana, ma è un tratto proprio di tutti gli esseri e dell'intera natura; non è una dimensione remota relegata nelle profondità dell'animo umano, ma assume l'ampio respiro del cosmo, permea tutto l'universo. La dimensione sensitiva ed emozionale assume così una portata universalistica, estendendosi alla natura, concepita come un unico organismo senziente: essa è «senziente, cioè dotata di sensibilità e dunque anche di affetti e sentimenti»⁴⁵¹. Proprio per questa sua connotazione sensibile propria di un organismo vivente, che la equipara agli animali, il filosofo calabrese conferisce alla natura l'appellativo di «animal grande e perfetto». , Analogamente all'uomo e agli animali che «per consenso universale, hanno sentimento»⁴⁵², la natura quale «animal tutto senziente» viene dunque concepita come una creatura naturale, di cui tutte le parti sono animate, dove «tutti sentono». Secondo questa prospettiva vitalistica, appare evidente affermare che, al pari degli esseri viventi, all'interno del cosmo «sentano gli elementi, loro cause, e tutto [...]». Sente dunque il cielo e la terra e il mondo»⁴⁵³.

⁴⁵⁰ *Ivi*, p. 52.

⁴⁵¹ *Ibidem*.

⁴⁵² T. Campanella, *Del senso delle cose e della magia*, cit., p. 31.

⁴⁵³ *Ivi*, p. 31.

Al mondo naturale, secondo Campanella, appartengono, proprio come all'uomo, due dimensioni, quella spirituale e quella corporea. La natura infatti contiene in sé entrambe le istanze, razionale e sensibile, fondandosi su un equilibrio armonico – ripreso, come si è visto, nel concetto camusiano e meridiano di misura – tra le due spinte divergenti. Le connotazioni che il filosofo di Stilo attribuisce alla natura infatti sono sia il sapere che la sensibilità, la sapienza e il sentimento, la conoscenza e l'affettività, lo spirito e il corpo: «Il mondo, dunque, tutto è senso e vita e anima e corpo». Così, l'universo, al pari dell'uomo, appare come il terreno di intersezione tra dimensione spirituale e dimensione corporea e passionale: «Il sapere è una dimensione del cosmo. Così come sono una dimensione del cosmo l'amore, l'affetto, il sentimento»⁴⁵⁴.

Già Telesio aveva riconosciuto questa compenetrazione ed unità tra spirituale e materiale, questa identità tra spirito e corpo, sia nel cosmo che nell'uomo, come in tutti gli esseri naturali: «ogni essere vivente, uomo compreso, non è altro che spirito racchiuso nel corpo»⁴⁵⁵. L'uomo infatti non è altro che uno tra gli esseri incorporato in quell'unico organismo vivente che è la natura, dunque la compresenza di spirito e corpo riguarda sia gli uomini che la totalità degli enti. Gli animali condividono allora con l'uomo le sue capacità e facoltà, tra cui «una certa facoltà di ragionare o di stimare e di ricordare insieme [...] e, quello che spesso è più importante, scelgono e agiscono»⁴⁵⁶. Così, anche negli animali, come nel cosmo, si ritrovano entrambe le attitudini umane del ragionare e dell'agire, afferenti una allo spirito l'altra al corpo.

In particolare, Telesio riconosce la pervasività dell'istanza sensibile e corporea. Innanzitutto, lo stesso spirito ha uno statuto materiale e corporeo, a dimostrazione che l'uomo non è costituito da due parti, spirituale e corporea, irriducibili ed incomunicabili. Il filosofo cosentino assegna inoltre il primato conoscitivo alla dimensione sensibile e corporea, ovvero alla «percezione dell'azione delle cose e degli impulsi dell'aria e inoltre delle proprie passioni, dei

⁴⁵⁴ M. Alcaro, *Sull'identità meridionale. Forme di una cultura mediterranea*, cit., p. 53.

⁴⁵⁵ B. Telesio, *La natura secondo i suoi principi*, VII, 11, cit.

⁴⁵⁶ *Ivi*, VIII, 14.

propri mutamenti e dei propri moti; particolarmente la percezione di questi ultimi»⁴⁵⁷. La sensibilità non è una prerogativa soltanto umana, ma di tutti gli esseri, viventi e non, in quanto anche le cose inanimate, secondo la prospettiva pansensista del naturalismo mediterraneo, hanno la capacità di sentire, concorrendo ad una «sensibilità universale».

Anche secondo il naturalismo animistico di Bruno lo *spiritus* non si configura come un elemento altro rispetto a quello fisico, ma è incorporato in esso. Nel mondo naturale infatti spirito e materia si intersecano, proprio come nell'uomo ragione e passione si fondono. Così nelle parole del nolano: «non è corpo che non abbia o più o meno vivace e perfetta comunicazione di spirito in se stesso»⁴⁵⁸. Al fondo del naturalismo vitalistico bruniano, come di quello dei due filosofi calabresi trattati, vi è dunque un accordo tra incorporeo e materiale, spirito e corpo, coscienza e passioni, ragione e sensibilità. In particolare, anche in Bruno la materia è animata da una forza vitale che pervade la natura; il cosmo permeato di vita si caratterizza così come una vera e propria materia vivente: «la forza materiante come anima del mondo è presente in ogni punto. Ogni parte dell'universo è animata»⁴⁵⁹. Il naturalismo vitalistico afferma così la contiguità tra spirito e vita, riconoscendo la pervasività della vita e della sua forza creativa.

Secondo questa concezione vitalistica propria della tradizione mediterranea, la natura concepita come essere animato e vivente è dunque dotata sia di razionalità che di sensibilità, di entrambi gli aspetti che in essa coesistono e si compenetrano; l'uomo dunque, in quanto frammento del tutto organico che è la natura, ne condivide ambedue le connotazioni. L'uomo infatti, essendo collocato all'interno del contesto naturale, non è altro che una manifestazione della natura, e le sue connotazioni e i suoi processi risultano contigui alle caratteristiche e le dinamiche naturali, secondo una continuità tra meccanismi psichici e naturali: nell'uomo

⁴⁵⁷ *Ivi*, p. 90.

⁴⁵⁸ G. Bruno, *Cabala del cavallo pegaseo*, in *Dialoghi filosofici italiani*, a cura di M. Ciliberto, Mondadori, Milano 2000, p. 717.

⁴⁵⁹ W. Dilthey, *Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation*, B. G. Teubner, Leipzig-Berlin 1921, tr.it., *L'analisi dell'uomo e l'intuizione della natura dal Rinascimento all'Illuminismo*, Venezia 1927, p. 92.

coabitano spirito e corpo, poiché, secondo tale visione pansichista, così avviene nella realtà cosmica. Il naturalismo mediterraneo così «riconduce la razionalità e la vitalità passionale umana alla *physis* [...]. È la natura che, nella sua totalità, è un mondo vivente, dotato di un'anima sensibile e razionale»⁴⁶⁰. Tutti gli esseri viventi allora, in quanto parti del mondo naturale, manifestano il duplice carattere, razionale e corporeo, che pertiene alla natura: secondo la concezione organicistica mediterranea

la natura era non soltanto vivente, ma anche intelligente: un immenso animale dotato di un'anima e di uno spirito razionale propri. Ciascun animale e ciascuna pianta partecipavano [...] al processo vitale dell'anima del mondo, intellettualmente, all'attività del suo spirito, materialmente, all'organizzazione fisica del suo corpo⁴⁶¹.

Il naturalismo mediterraneo caratterizza dunque l'uomo come un composto di anima e corpo, spirito e vita, coscienza e passioni, connotazioni che riconduce all'universo, concepito anch'esso come spirituale e senziente. Nel cosmo infatti, come nell'uomo, convivono, secondo la tradizione mediterranea, istanze diverse, quali la sensibilità, la passionalità e la razionalità: le concezioni naturalistiche mediterranee individuano «la presenza nell'universo di forme di spiritualità, che vanno dalle sensazioni alle emozioni e all'intelligenza»⁴⁶².

Tuttavia, l'avvento della scienza sperimentale segna l'arresto della prospettiva vitalistica del naturalismo mediterraneo. Infatti, la scienza moderna, come si è visto, concepisce la realtà in termini matematici, rilevandone proprietà prettamente quantitative e misurabili. Alla visione organicistica della natura concepita come un essere vivente e senziente, appunto analoga ad un animale, si sostituisce così la concezione meccanicistica, che la caratterizza piuttosto come una

⁴⁶⁰ M. Alcaro, *Filosofie della natura. Naturalismo mediterraneo e pensiero moderno*, cit., p. 26.

⁴⁶¹ R. Sheldrake, *L'âme de la nature*, Editions du Rocher, Monaco 1992, p. 111.

⁴⁶² M. Alcaro, *Filosofie della natura. Naturalismo mediterraneo e pensiero moderno*, cit., p. 43.

macchina: l'aspetto senziente della natura viene soppiantato dalla sua connotazione in termini geometrici e razionalistici.

La scienza sperimentale moderna getta le fondamenta per la nascita e lo sviluppo della filosofia moderna, incentrata sul modello dualistico istituito da Cartesio, con la teoria delle due sostanze, quella spirituale e quella corporea: infatti già «la scienza aveva insegnato all'uomo che il corpo e la mente sono “sostanze individuali indipendenti [...]”»⁴⁶³. Così nelle parole del fondatore del razionalismo moderno, la dimostrazione dell'eterogeneità di mente e corpo:

benché [...] io abbia un corpo a me congiunto molto strettamente, tuttavia, poiché da una parte ho un'idea chiara e distinta di me stesso in quanto soltanto una cosa che pensa e non estesa, e, dall'altra parte, un'idea distinta del corpo in quanto soltanto una cosa estesa e non pensante, è certo che io sono distinto realmente dal mio corpo, e che posso esistere senza di esso⁴⁶⁴.

Conclude così il filosofo che «la mente è completamente diversa dal corpo»⁴⁶⁵. Come spiega Heidegger, critico della modernità al pari dei pensatori meridionali, «ad opera di Descartes, e da Descartes in poi, nella metafisica, l'uomo, l'“io” umano, diventa in modo predominante il “soggetto”»⁴⁶⁶: l'uomo, separatosi dalla corporeità, racchiude in sé il senso dell'essere. Con il pensiero moderno viene allora instaurata una netta separazione e un'assoluta indipendenza tra la dimensione spirituale e quella fisica e corporea, sia all'interno dell'uomo che del cosmo. Lo spirito si rende estraneo ed esteriore rispetto al mondo naturale e al corpo, autoproclamandosi superiore ed autonomo attraverso la demonizzazione e la rimozione della fisicità, con le sue sensazioni, passioni ed emozioni. Lo spirituale si concentra così nel soggetto, degradando la realtà corporea a mera esteriorità. Estromettendo da sé e dal mondo la dimensione naturale e

⁴⁶³ D. Worster, *Storia delle idee ecologiche*, cit., p. 390.

⁴⁶⁴ R. Descartes, *Meditationes de prima philosophia*, Ludovicum Elzevirium, Amsterdam 1641, tr. it. di S. Landucci, *Meditazioni metafisiche*, Laterza, Roma-Bari 2001, p. 129.

⁴⁶⁵ *Ivi*, p. 141.

⁴⁶⁶ M. Heidegger, *Nietzsche*, cit., p. 651.

sensibile, lo spirito produce una vera e propria «espulsione del mondo della vita dal contesto cosmico»⁴⁶⁷, come anche dal proprio io: «i caratteri vitali vennero sempre più eliminati [...] e [...] ogni proiezione della nostra vitalità personalmente sentita nella sua immagine venne severamente proibita»⁴⁶⁸. Il mondo naturale e corporeo perde infatti la propria forza vitale, creatrice e produttiva, le proprie «relazioni vitali»⁴⁶⁹, retrocesso ad inattività ed improduttività. Con tale espulsione dell'aspetto naturale e vitale, l'uomo riconosce dunque come unico fondamento la propria soggettività, relegando il mondo fisico e corporeo nella categoria dell'alterità: «l'anima ritraendosi attirò a sé tutta l'importanza spirituale e la dignità metafisica», al contrario «il mondo fu spogliato completamente da tali pretese: [...] demonizzato»⁴⁷⁰. A partire dall'estraneità dello spirito alla dimensione naturale, si produce così un irreparabile frattura tra spirito e materia, ragione e corporeità, coscienza e passioni, identità ed alterità che oblia l'originario equilibrio, riconosciuto dalla tradizione mediterranea, che legava indissolubilmente queste due istanze.

La filosofia moderna è imperniata infatti su questa irriducibilità dell'istanza spirituale a quella materiale e corporea: quando lo spirito si fa indipendente dalla fisicità, inizia ad esercitare su di essa la supremazia di cui esso stesso si è investito. Quando allora uno dei due ambiti si separa dall'altro recidendo il legame che li univa, finisce con il soggiogarlo: da qui il primato dello spirito sul corpo, della ragione sulle passioni. Lo spirito infatti si concentra nell'uomo, mentre la natura viene declassata a pura inerzia e passività. Con la frattura tra pensiero e natura, l'uomo si erge ad unico detentore della spiritualità, mentre la fisicità è degradata a mera oggettualità: la coscienza, ormai autonoma, «non richiede alcuna incarnazione corporea, anche perché il corpo è ridotto a una semplice rappresentazione

⁴⁶⁷ M. Alcaro, *Filosofie della natura. Naturalismo mediterraneo e pensiero moderno*, cit., p. 16.

⁴⁶⁸ H. Jonas, *Organismus und Freiheit: Ansätze zu einer philosophischen Biologie*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1973, tr. it., *Organismo e libertà. Verso una biologia filosofica*, Einaudi, Torino 1999, pp. 17-18.

⁴⁶⁹ D. Worster, *Storia delle idee ecologiche*, cit., p. 388.

⁴⁷⁰ H. Jonas, *Organismo e libertà. Verso una biologia filosofica*, cit., p. 22.

oggettiva»⁴⁷¹. Si rimuove allora quella dimensione corporea ed emotiva che rappresenta lo spazio fondamentale che precorre il razionale e cosciente; così la realtà umana «sottratta ad ogni influenza corporea, viene pensata come puro intelletto»⁴⁷². Nel pensiero moderno si perde così la complessità del reale e dell'essere umano, entrambi composti da multipli aspetti poliedrici e variegati, non riconducibili ad univocità e riduzionismi. Nell'essere umano si smarrisce in particolare quella contiguità tra sfera razionale e sfera emozionale, anima e corpo, coscienza e passione, che il naturalismo mediterraneo gli riconosceva, cristallizzando i due aspetti in elementi contrapposti ed incomunicabili. Viene meno allora quella caratteristica ambivalenza dell'uomo condiviso da inclinazioni razionali ed emozionali i cui percorsi si intersecavano e si sovrapponevano, mentre lo spirituale si distacca dal corporeo imponendosi come suo signore assoluto. Con tale separazione, si istituisce anche una linea di demarcazione tra ciò a cui viene attribuito un valore ed assegnato un senso, lo spirituale, e il fisico che viene invece relegato ad impulso cieco, irrazionale ed insensato.

L'obiettivo polemico del pensiero meridiano consiste allora in quella presunzione dell'uomo moderno, della sua presunta onnipotenza derivata dal potere dello spirito che si è distaccato dalla natura e dalla corporeità, con i suoi istinti e le sue passioni, e si è nominato reggitore del mondo. I pensatori meridiani propongono una radicale critica di questo atteggiamento antropocentrico, della «soggettività trionfante»⁴⁷³ dell'uomo moderno, dispiegatasi con l'annichilimento della natura e della fisicità. Tale superbia dell'uomo moderno è ben espressa dalle parole di Heidegger – autore, come si è visto, di riferimento dei pensatori meridiani – che spiega il passaggio dell'uomo da ente tra gli altri enti ad ente privilegiato che si colloca in una posizione di supremazia «rispetto all'ente ridotto a oggetto»⁴⁷⁴. Secondo questo «antropocentrismo» ed «egocentrismo gnoseologico»⁴⁷⁵ la realtà materiale e corporea,

⁴⁷¹ U. Galimberti, *Il corpo*, cit., p. 75.

⁴⁷² *Ivi*, p. 69.

⁴⁷³ M. Alcaro, *Filosofie della natura. Naturalismo mediterraneo e pensiero moderno*, cit., p. 84.

⁴⁷⁴ M. Heidegger, *L'epoca dell'immagine del mondo*, cit., p. 93.

⁴⁷⁵ M. Alcaro, *Sull'identità meridionale. Forme di una cultura mediterranea*, cit., p. 67.

estromessa dal soggetto, viene ricondotta ad esso come una sua costruzione. Il pensiero meridiano dunque dismette il soggettivismo moderno e con esso la radicale distinzione tra coscienza e materia, ragione e corpo, spirito e passione, su cui si incentra la modernità, che separa in due ambiti eterogenei ed estranei sia il mondo che l'uomo.

Il pensiero meridiano invita allora a ritrovare quella conciliazione tra coscienza e fisicità, spirituale e corporeo, ragione e passioni, due aspetti che nella tradizione mediterranea, prima dell'avvento della modernità, sono sempre risultati compenetranti ed indistinguibili, fusi in una equilibrata sintesi. Il pensiero meridiano infatti, rivitalizzando la cultura mediterranea, torna a radicare lo spirituale nella natura, nell'esistenza fisica e materiale, superando le barriere innalzate dalla modernità, e riscoprendo «quel complesso gioco di spola fra corporeità e incorporeità, fra sensibile e soprasensibile»⁴⁷⁶. D'altra parte, l'unione e l'interazione tra pensiero e corpo è stata ampiamente suffragata da studi contemporanei: «L'io e il corpo sono dunque indissolubilmente legati: nonostante un'illusione di indipendenza creata dagli scenari, l'io non può esistere staccato dal corpo, né il corpo è in grado di sopravvivere a lungo senza l'io»⁴⁷⁷. I pensatori meridiani allora riconoscono entrambi gli aspetti, ragione e corporeità, come costitutivi della vita dell'uomo e del mondo: «la dimensione dell'apparire e della rappresentazione delle cose, della sensibilità e dell'intelligenza, della finalità e della libertà, sono radicate nel cuore dell'esistenza. Esse fanno parte della storia e della realtà dell'universo»⁴⁷⁸. L'uomo così non è straniero nella realtà naturale, come la coscienza non risulta estranea rispetto alla dimensione naturale – occorre restituire «profondità psichica al mondo»⁴⁷⁹ – ma si innesta su di essa: «la conoscenza è per così dire sparsa, espansa, multipla in seno alla natura. [...] La conoscenza è inclusa, infusa in ogni forma di vita»⁴⁸⁰. La sfera

⁴⁷⁶ M. Alcaro, *Filosofie della natura. Naturalismo mediterraneo e pensiero moderno*, cit., p. 44.

⁴⁷⁷ E. O. Wilson, *Consilience: The Unity of Knowledge*, Random House, New York 1998, tr. it. di R. Cagliero, *L'armonia meravigliosa*, Mondadori, Milano 1999, p. 136.

⁴⁷⁸ M. Alcaro, *Filosofie della natura. Naturalismo mediterraneo e pensiero moderno*, cit., p. 27.

⁴⁷⁹ J. Hillman, *L'anima del mondo e il pensiero del cuore*, cit., p. 120.

⁴⁸⁰ E. Morin, *La connaissance de la connaissance*, Éditions du Seuil, Paris 1986, tr. it., *La conoscenza della conoscenza*, Feltrinelli, Milano 1999, p. 56.

emozionale e passionale infatti, secondo il pensiero meridiano, non costituisce una dimensione “altra” ed ulteriore rispetto a quella razionale, al contrario è proprio a partire da essa che lo spirituale si genera. Viene ritrovata così quell’«unità fondamentale del fisico, del biologico, del cognitivo»⁴⁸¹: ragione e corpo, coscienza e passioni, vengono riconosciuti entrambi come protagonisti dell’esistenza umana, secondo un rapporto di interdipendenza e reciprocità.

Se il pensiero moderno si rivela dimentico della dimensione naturale e vitale, il pensiero meridiano rappresenta un inno alla vita, che comprende in seno a sé le poliedriche sfaccettature della coscienza, della razionalità, della natura, della corporeità e della passionalità. Così l’uomo, come il cosmo, si presenta come intersezione tra spirito e materia, coscienza e corpo, ragione e sensibilità: esso si è riappropriato della dimensione naturale ed emozionale di cui era stato espropriato e della sua sensatezza, mentre la dimensione razionale si è ricongiunta a quella naturale e corporea, dotata di quella vitalità e creatività sconosciuta dalla modernità. Infatti «l’esperienza della forza vitale, [...] nell’attività del corpo, è la base esperienziale per le astrazioni dei concetti generali»⁴⁸².

In particolare, il pensiero meridiano è volto a mettere in luce la valenza di tale dimensione passionale ed emozionale, di quella «terrestrità»⁴⁸³ dell’esistenza umana a lungo obliata, che, come gli altri aspetti custoditi nel nostro Meridione, occorre, secondo i pensatori meridiani, riscoprire: «è necessario riappropriarsi della sacralità dei luoghi: del cielo, della terra, del nostro corpo»⁴⁸⁴, riappropriazione che può avvenire soltanto tornando sulle coste mediterranee, intese non unicamente come luogo fisico ma anche e soprattutto come luogo emotivo e spazio dell’anima. Se nella modernità è il soggetto con il suo sapere razionale ad ergersi a fondamento e a conferire il significato e il senso al mondo, il pensiero meridiano, attraverso il suo peculiare rovesciamento del pensiero moderno, individua viceversa proprio nel corpo e nella sua capacità

⁴⁸¹ E. Morin, *La vie de la vie*, Éditions Du Seuil, Paris 1980, tr. it., di A. Serra, *La vita della vita*, Feltrinelli, Milano 1987, p. 108.

⁴⁸² H. Jonas, *Organismo e libertà. Verso una biologia filosofica*, cit., p. 31.

⁴⁸³ M. Alcaro, *Filosofie della natura. Naturalismo mediterraneo e pensiero moderno*, cit., p. 53.

⁴⁸⁴ *Ivi*, p. 24.

di sentire, dunque nelle sensazioni come negli stati desiderativi, nelle emozioni e nelle passioni, il principio fondamentale da cui discende il significato al reale:

senza il corpo, la coscienza non potrebbe che essere muta e condannata al silenzio per la sua sordità ai rumori che provengono da ciò che la circonda. Quel che la rende capace di ascoltare e di sentire e perciò la mette in grado di parlare e di dispensare alle cose il loro senso, è il corpo⁴⁸⁵.

Il corpo infatti, con il suo universo di percezioni, passioni e desideri, si caratterizza per una sua peculiare apertura al mondo, che lo mette, più di ogni altra facoltà, in autentica comunicazione con la realtà, della quale è l'unico in grado di cogliere il senso: infatti «il corpo è sempre fuori di sé, è intenzionalità, trascendenza, immediato sbocco sulle cose, apertura originaria, continuo progetto e perciò proiezione futura»⁴⁸⁶.

La dimensione passionale che il paesaggio italico dischiude percorre l'intera tradizione del Grand Tour, ma è solitamente taciuta dai racconti di viaggio, quale zona d'ombra dell'esperienza itinerante, ritenuta peccaminosa e scandalosa, da occultare e rimuovere. La corporeità viene infatti concepita come uno scomodo ed invadente bagaglio che il viaggiatore è costretto a portarsi con sé, soprattutto secondo la mentalità moderna che, come si è visto, sancisce l'emarginazione del corpo. Il carico emozionale e sentimentale del viandante va omesso nelle descrizioni di viaggio, in quanto l'attenzione dell'osservatore-narratore deve concentrarsi sugli aspetti artistici, paesistici, geografici e culturali dei luoghi, piuttosto che sulle proprie esigenze emotive dettate dalla corporeità.

Tuttavia, a dispetto dell'esteriore ripulsa del viaggiatore straniero per la corporeità, il territorio italico rappresenta una meta privilegiata del Grand Tour non unicamente per finalità didattiche, culturali o artistiche, e dunque per la ricerca della bellezza e delle antichità

⁴⁸⁵ *Ivi*, p. 112.

⁴⁸⁶ U. Galimberti, *Il corpo*, cit., p. 14.

classiche, ma il viaggio peninsulare ha come fine recondito anche la ricerca dell'amore. L'Italia è infatti ritenuta, all'interno della tradizione del Grand Tour, la terra della libertà amorosa – «la lussuria ha scelto la torrida terra d'Italia»⁴⁸⁷ – dove, è proprio il paesaggio mediterraneo, con la bellezza naturale, il clima mite e la vicinanza del mare, a favorire l'abbandonarsi alla lascivia e al piacere dei sensi. Il viaggio in Italia si delinea allora come un'«odissea del corpo»⁴⁸⁸: il forestiero riscopre infatti sul suolo italico il suo patrimonio più intimo custodito dalla corporeità, quel corredo di passioni, impulsi ed istinti, che è abituato a tenere relegato e sepolto nelle profondità del proprio animo.

Tuttavia, la visione dell'Italia restituitaci dal Grand Tour come terra della libertà dei costumi e della sensualità, in rispondenza a fattori geografici e climatici, intrappola ancora una volta il bel paese in un'immagine stereotipata. L'idea al fondo della tradizione del viaggio in Italia consiste infatti in una corrispondenza tra il caldo clima mediterraneo e il carattere passionale e ribollente di impulsi incontenibili della gente italica, in particolare quindi quella del Meridione. La capitale italica, non a caso meridiana, simbolo per eccellenza dell'imperversare delle passioni è l'affascinante e seducente Napoli, «piena di vita e di traffico, gente allegra e natura ridente»⁴⁸⁹. La città partenopea infatti, pervasa dai rumori, dai suoni, dal tumulto e dalla confusione che percorre le vie brulicanti di gente, rappresenta agli occhi del viaggiatore straniero la tipica immagine di centro meridiano, caotico e disordinato, intriso di passioni e di vitalità. Napoli è però anche la città meridiana in cui più di ogni altra si concentrano gli stereotipi e i cliché assegnati dal viandante d'oltralpe, secondo cui l'ilarità del popolo partenopeo si confonde con la rozzezza e la corporeità e gestualità esibita: «La gaiezza notturna delle strade napoletane non ha confronti. [...] Gli accordi di chitarre si confondevano con le

⁴⁸⁷ D. Defoe, *The True-Born Englishman*, 2 voll., London 1701, vol. II, p. 96.

⁴⁸⁸ A. Brilli, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande istituzione culturale*, cit., p. 79.

⁴⁸⁹ E., J. Garms, *Mito e realtà di Roma nella cultura europea. Viaggio e idea, immagine e immaginazione*, in *Annali di Storia d'Italia*, vol. V, *Il paesaggio*, a cura di C. De Seta, cit., 634.

risa gioiose del lazzaroni e s'udivano le voci di gruppi di persone che si salutavano, con l'animazione tipica degli italiani, da una carrozza all'altra»⁴⁹⁰.

Il bersaglio polemico del viaggiatore straniero, l'elemento perturbante – proprio nel senso del termine tedesco *un-heimlich* usato da Freud⁴⁹¹, che semanticamente è all'opposto di *heimlich* (da *heim*, “casa”) che significa confortevole, intimo, e che dunque al contrario evoca l'inconsueto, l'estraneo, il non familiare – che questi vorrebbe occultare ed eclissare è proprio la seducente corporeità, con il suo bagaglio di passioni, impulsi e desideri, che l'abitante peninsulare incarna:

Del plurisecolare processo degenerativo, storico, etico e fisiologico dell'italiano di un tempo rimane soltanto, pittoresco o ingombrante, agente di seduzione o ripulsa, il residuo del corpo. E quando non viene ridotto a ben definita icona esornativa, e quindi travestito e debitamente sterilizzato in modo da nascondere la propria materialità, il corpo rivela sempre un suo perturbante linguaggio⁴⁹².

La rivalutazione di questa dimensione corporea e passionale, ghettizzata e rimossa dalla secolare tradizione del Grand Tour, si deve alla stagione romantica, che concilia la scoperta dei luoghi con il richiamo dei sensi e dei sentimenti. È in particolare in quest'epoca che il viaggio, in maniera emblematica quello in Italia, assume i tratti di un'esperienza specificamente soggettiva ed introspettiva. Il tragitto condotto nel nostro paese corrisponde infatti per il viaggiatore romantico ad un percorso interiore, che risveglia la dimensione sensibile, passionale e sentimentale di sé ed implica un vero e proprio impossessamento emotivo del

⁴⁹⁰ Lady M. Blessington, *The Idler in Italy*, cit.

⁴⁹¹ Cfr. S. Freud, *Das Unheimliche*, Imago, Band V, Wien 1919, tr. it., *Il perturbante*, a cura di C. L. Musatti, Theoria, Roma 1993.

⁴⁹² A. Brilli, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande istituzione culturale*, cit., p. 290.

luogo, tanto da assumere l'aspetto di una «appropriazione amorosa»⁴⁹³. L'emergere, lungo il percorso, di questa connotazione sentimentale ed emotiva, l'affiorare dei moti più intimi dell'animo, delinea il soggiorno in Italia del viandante ottocentesco come un «*sentimental travel*»⁴⁹⁴.

La nozione di sublime, che come si è accennato si impone dalla fine del Settecento, si caratterizza come un sentimento travolgente ed inquieto, che non turba unicamente la grazia del paesaggio, che ora diviene impervio e tumultuoso, ma soprattutto l'animo del viaggiatore. In particolare, la duplicità del sentimento in cui il sublime getta l'uomo, collocato con la sua fragilità dinanzi all'incommensurabilità della natura, è sintetizzata emblematicamente dall'espressione ossimorica usata da Schlegel di «inquietudine dolorosamente lieta».

Il cambio di segno fondamentale che avviene con il Romanticismo è allora il passaggio dalla centralità dell'oggetto e della realtà esterna a quella dell'interiorità del soggetto. Il fulcro diviene infatti lo stato d'animo del viaggiatore che osserva, o rappresenta – in disegni o in diari di viaggio – la realtà che attraversa, imprimendogli le proprie impressioni, sensazioni, passioni ed emozioni: la rappresentazione restituitaci dei luoghi visitati non è più dunque quella realistica del viaggiatore naturalista del Seicento o quella idealizzata del viandante classicista soprattutto del Settecento, quanto quella sentimentale e partecipata del forestiero romantico. Il viaggiatore seicentesco e settecentesco, scrittore o artista, raffigurava in maniera oggettiva e razionale la realtà che attraversava, con distacco ed equilibrio, senza interferenze sentimentali o immaginative; al contrario la rappresentazione romantica del reale raccoglie in sé le poliedriche sfumature umorali del soggetto, facendosi espressione dello stato d'animo del viaggiatore che, con la pervasività dei suoi sentimenti, passioni e desideri illumina ed invade lo spazio in cui si trova immerso. In primo piano c'è dunque ora la soggettività del viaggiatore romantico, che con la propria adesione partecipata e patetica alla realtà e alla vita destituisce il primato di una

⁴⁹³ E. Franzina, *Le molte società*, in *Venezia*, a cura di E. Franzina, Laterza, Roma-Bari 1986, p. 319.

⁴⁹⁴ Cfr. L. Sterne, *Viaggio sentimentale*, cit.

visione prettamente razionale, depurata da ogni ingerenza emozionale. Alla distanza razionale con la realtà propria dei secoli precedenti a partire dall'età moderna, si sostituisce così un rapporto empatico del viaggiatore con la natura, fondato sull'erompere della forza emotiva del soggetto che si riflette sulla realtà esterna.

È così che cambiano le descrizioni dei viaggi: si sfooltiscono sempre più le rassegne geografiche e culturali dei luoghi visitati, e prendono il sopravvento le percezioni personali e soggettive del viaggiatore-narratore: il vero protagonista della narrazione diviene l'intreccio delle emozioni e degli affetti del viaggiatore sentimentale. Il viaggio e il paesaggio italico rappresentano allora l'opportunità per la soggettività del viaggiatore ottocentesco di affiorare ed emergere, fino ad investire il mondo che lo circonda, che si illumina delle tonalità emotive che questi gli assegna.

Reciprocamente, è il viaggio che stimola il dischiudimento di questa dimensione patetica e passionale e l'apertura alla vita del viaggiatore romantico. Il viaggio infatti risveglia nel viandante la capacità di sentire, permettendogli di sperimentare inedite percezioni ed esperienze, e di meravigliarsi di fronte ad inesplorate realtà e possibilità. Il viaggio apre allora al sentimento della meraviglia e alla fantasia e alla creatività, fertile terreno in cui proliferano la sensibilità e le passioni, piuttosto che il ragionamento arido e calcolante. La capacità che viene infatti assegnata al viaggio è quella di liberare dalla vita ordinaria ed abituale, costellata di impegni e scadenze, e riconsegnare al viaggiatore la sua facoltà creativa ed immaginativa di fronte ai variegati ed imprevisi contesti che il viaggio dischiude⁴⁹⁵.

È il viaggiatore allora che, nella stagione romantica, trasferisce la propria forza soggettiva e sentimentale alla realtà, destando egli stesso la potenza vitale della natura. Così, per risvegliare lo spirito del luogo, di cui si è precedentemente parlato, il visitatore deve far ricorso ai propri sensi: soltanto proiettando sull'ambiente le proprie sensazioni ed emozioni questi può cogliere la manifestazione del *genius loci*, e catturare l'essenza e il senso del luogo visitato. Si è già

⁴⁹⁵ Cfr. S. Rogers, *Preface to Italy. A Poem*, London 1822.

visto come la concezione vitalistica propria del Romanticismo costituisca l'eredità, più o meno diretta, del naturalismo mediterraneo: analogamente, anche la centralità della dimensione passionale individuata dalla cultura romantica trova nella filosofia naturalistica meridionale una sua fondamentale anticipazione. Oltre alla rivitalizzazione dei luoghi, l'affermazione della pervasività della vita e dell'aspetto sensibile e passionale rappresenta il fulcro di entrambi i sistemi speculativi, che si rivelano così, esplicitamente o implicitamente, contigui ed interconnessi.

Schelling dunque si fa, proprio come i pensatori meridiani, critico del pensiero moderno, che ha introdotto, con Cartesio, il dualismo e la distanza incolmabile tra mente e corpo: «La filosofia di Cartesio esercitò il suo influsso più generale, ma insieme più dannoso, col separare assolutamente la materia e lo spirito, che pure assolutamente appartengono l'una all'altro e si spiegano e si presuppongono a vicenda, distruggendo così il grande universale organismo della vita»⁴⁹⁶. Il cuore della filosofia di Schelling consiste nella dimensione vitale ed emozionale che percorre, oltre che l'uomo, l'intera realtà vivente: egli parla infatti di un «impulso creativo»⁴⁹⁷ originario che anima il mondo, assegnando così proprio all'elemento passionale ed istintuale il principio del reale. Anche in Goethe si ritrovano i termini per una critica della modernità: mentre infatti per l'autore tedesco «la natura è vivente e divina, per la scienza moderna è morta»⁴⁹⁸. In Goethe allora, come in Schelling, si ritrova la concezione di un principio vitale, sensibile e creativo che sta a fondamento della realtà. Ed anche in questo caso tale fondamento si caratterizza nei termini di un impulso vitale, che permea la realtà sia naturale che umana.

È così allora che la tradizione del Grand Tour ci restituisce, ancora una volta, un'immagine sostanzialmente stereotipata dell'Italia, e in particolare del Meridione, quale terra della dissolutezza dei costumi e della sensualità disinibita. Qui la corporeità, con il suo fardello di

⁴⁹⁶ F. W. Schelling, *L'empirismo filosofico e altri scritti*, cit., p. 36.

⁴⁹⁷ F. W. Schelling, *Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie. Zum Behuf seiner Vorlesungen*, Jena-Leipzig 1799, tr. it., *Primo abbozzo di un sistema di filosofia della natura*, a cura di G. Grazi, Cadmo, Roma 1989, p. 152.

⁴⁹⁸ J. W. Goethe, *Teoria della natura*, cit., p. 7.

passioni ed impulsi, viene demonizzata ed ostracizzata, quale lato oscuro di un popolo ritenuto arcaico, da obliare e rimuovere. È soltanto con la cultura romantica, all'interno della secolare tradizione del Grand Tour, che si restituisce dignità al corpo, riconoscendo l'apporto positivo della soggettività nella scoperta dei luoghi e nella costituzione del reale. È evidente allora il legame stringente che lega la stagione romantica al pensiero meridiano: entrambi infatti tesaurizzano la dimensione passionale e vitale, quale principio essenziale a fondamento del mondo naturale e di quello umano. Il comune denominatore di entrambe le stagioni culturali è individuabile in quel naturalismo proprio della tradizione mediterranea, riferimento fondamentale dei pensatori meridiani come, direttamente o indirettamente, dei teorici e viaggiatori romantici. È la cultura mediterranea infatti che, prima di ogni altra, è stata in grado di cogliere quell'intreccio indissolubile tra mente e corpo, spirituale e materiale, coscienza e passioni, a lungo obliato nella tradizione occidentale a partire dal pensiero moderno.

II. L'ESEMPIO AMELIO

2.1 *Il ladro di bambini*

Ho raccontato un percorso, un viaggio.

Non cambia nulla dove sei e perché,

conta ciò che porti appresso.

Gianni Amelio

Il cinema di Gianni Amelio risulta permeato dalle figure meridiane individuate all'interno del pensiero meridiano, in particolare nel film *Il ladro di bambini* (1992) e nel più recente *Il primo uomo* (2011), che narrano entrambi di viaggi meridiani. In tutto il cinema di Amelio è intrinseca infatti una riflessione sul Meridione, esplicitata in questi due film, che si delinea come un'autoriflessione, analoga a quella dei pensatori meridiani, condotta dal cineasta sulle proprie radici e sul legame con la propria terra meridiana originaria.

Il viaggio si delinea come forma di racconto privilegiata all'interno della produzione cinematografica del regista contemporaneo Gianni Amelio. In particolare, il viaggio svolge una funzione centrale nel film *Il ladro di bambini*, dove il viaggio meridiano che i personaggi intraprendono non si risolve nel tragitto che questi tracciano nell'ambiente esterno, ma corrisponde ad un percorso soggettivo che compiono attraverso la propria interiorità. Il viaggio geografico si viene a configurare dunque nel film come metafora di un percorso psicologico ed intellettuale interno agli stessi personaggi, di un processo di identificazione personale e ricerca esistenziale.

La tematica dell'erranza si rivela così intersecare la questione della costituzione identitaria. In particolare, il viaggio compiuto dai personaggi nel film ha la capacità di liberare quella dimensione emozionale e patetica più nascosta e relegata in profondità – soprattutto nel protagonista – elemento costitutivo di una molteplice identità, con cui i personaggi riescono nel corso del viaggio ad entrare in comunicazione e a dialogare. Il viaggio si viene a costituire così per i personaggi come un'occasione che permette loro di esplorare la propria interiorità, di scoprire uno spazio ignoto ed impercorso di sé con cui iniziano ad entrare in contatto, attraverso un itinerario di trasformazione di sé e di autoscoperta.

Il viaggio, inoltre, trasforma i rapporti e modifica le dinamiche interpersonali, favorendo il confronto e gli scambi culturali, personali ed intersoggettivi, ed intessendo nuove relazioni. In particolare nel film, la relazione tra i protagonisti subisce, nel corso del viaggio, un processo di evoluzione e di crescita: dalla distanza iniziale che separa l'adulto e i bambini, che si pone all'inizio quasi come un divario incolmabile che si frappone tra due mondi eterogenei ed incomunicabili, si assiste al progressivo dischiudersi di una reciproca apertura degli uni verso l'altro. La diffidenza e l'atteggiamento di ostilità che, all'assegnazione della missione, tengono distanti il carabiniere e i bambini, vanno via via dissolvendosi; il disconoscimento iniziale si trasforma, attraverso un percorso di accettazione e riconoscimento, in una relazione di interazione ed interdipendenza, in un legame affettivo che pone i protagonisti in un rapporto di intima unione.

Il terreno su cui si produce tale metamorfosi – relazionale, tra i diversi personaggi, ed interiore, all'interno dei protagonisti stessi – è il paesaggio meridiano. Tuttavia il paesaggio mediterraneo non si limita ad assolvere ad una funzione di sfondo, di cornice del processo trasformativo, viceversa assume esso stesso un ruolo da protagonista, configurandosi come l'agente che produce e fa scaturire tale metamorfosi delle dinamiche relazionali tra i personaggi e della loro costituzione identitaria. È infatti con la loro discesa nel Sud che si avvia una ricerca identitaria e con il loro approdo nel Meridione che inizia a dischiudersi la dimensione recondita

ed inesplorata del sé ed uno spazio di apertura e confronto tra i protagonisti: il paesaggio mediterraneo, con le sue caratteristiche quali il mare, il sole, l'ozio, allenta le inibizioni, fa crollare le barriere che separano i personaggi l'uno dall'altro, ognuno dei quali fino a quel momento chiuso nel proprio isolazionismo.

La genealogia della tematica del viaggio, così come del tema del Meridione, ha in Amelio anche una matrice autobiografica. Il viaggio rappresenta infatti un nodo esistenziale dell'esperienza dell'autore, il cui padre è emigrato in Sudamerica abbandonando la famiglia in Calabria, ed "migrante" egli stesso. L'origine autobiografica del motivo del viaggio inquadra in particolare il viaggio dal nord al sud dell'Italia compiuto dai protagonisti del film come un richiamo alle radici culturali e, soprattutto, affettive dell'autore, come una confessione velata del legame con la sua storia personale e con la sua terra originaria. L'idea del viaggio che il regista ci restituisce è avventurosa e rocambolesca, raffigurando – come ha rivelato egli stesso – «il sentimento lieve di chi va verso qualcosa che non conosce, con senso di libertà, lasciandosi alle spalle il passato senza troppo rimpianto. Soffre chi resta, non chi parte»⁴⁹⁹.

Il ladro di bambini muove da una frattura che appare insanabile tra adultità ed innocenza infantile, impressa dalla violenza subita dalla piccola protagonista di appena undici anni prostituita dalla madre che apre il film. L'unico spazio che rende possibile rimarginare tale lesione è il non-luogo del viaggio – che si configura appunto come un "non-luogo" in quanto non è mai il medesimo date le sue coordinate spazio-temporali sempre cangianti – che si rivela il tramite attraverso cui i due mondi possono riavvicinarsi. La dimensione del viaggio infatti crea quella distanza dai propri riferimenti familiari e quotidiani che permette non solo di ripensare i rapporti, ma anche, soprattutto, di riappropriarsi di se stessi. In questo risiede il valore del viaggio, anche secondo il fondatore del pensiero meridiano – pensiero con cui il cinema di Amelio trova appunto molti punti di incontro – Camus:

⁴⁹⁹ "Lamerica". *Film e storia del film*, a cura di P. Detassis, Einaudi, Torino 1994.

il pregio del viaggiare consiste nella paura. Spezza in noi una specie di apparato scenico interno. [...] Il viaggio ci toglie questo rifugio. Lontano dai parenti, strappati a tutti i nostri sostegni, privi delle nostre maschere [...], siamo completamente alla superficie di noi stessi. Ma sentendoci male all'anima, restituiamo ad ogni essere, ad ogni oggetto, il suo valore di miracolo⁵⁰⁰.

Così, soltanto il distacco dalla situazione familiare e consueta preesistente consente ai tre protagonisti, attraverso il viaggio che induce insieme ad un mutamento degli spazi un prolifero mutamento di sé, di trovare l'altro e ri-trovare se stessi: è l'isolamento a cui il viaggio consegna che costringe, soli con se stessi, a ripensarsi.

A differenza dei luoghi quotidiani, che in quanto tali acquisiscono per il soggetto che li frequenta abitualmente una certa consistenza e familiarità, i luoghi attraversati dai protagonisti sembrano non trovare nel viaggio una propria compattezza e solidità, come se i personaggi, in quanto erranti, non avessero modo di dargliela. I luoghi riflettono così la precarietà e l'instabilità a cui consegna il viaggio: a partire dalla casa disordinata dei carabinieri colleghi del protagonista adulto sullo sfondo della capitale caotica ed immersa nel traffico, al ristorante e alla casa della sorella non finiti, così come le altre abitazioni intorno, fino agli uffici del commissariato, in corso di ristrutturazione.

I non-luoghi e gli spazi anonimi del film, che richiamano gli spazi vuoti antonioniani, oltre ad essere contigui al vissuto esperienziale dell'autore, assumono una portata universalistica. Essi, come nota Vittorio De Seta, per il quale Amelio ha lavorato per la prima volta come assistente alla regia nel film *Un uomo a metà*, diventano «i luoghi della precarietà e della violenza del mondo intero, gli stessi che ci scorrono tutti i giorni sotto gli occhi»⁵⁰¹. Analogamente i tempi del film si configurano come dei “non-tempi”: i lunghi viaggi, le attese interminabili, i percorsi illimitati dei treni, allo stesso modo

⁵⁰⁰ A. Camus, *Il rovescio e il diritto*, cit., pp. 50-51.

⁵⁰¹ *Testimonianza d'autore*, dichiarazione rilasciata da V. De Seta a Catanzaro nell'ottobre del 1997.

si traducono nei tempi dell'universo concentrazionario di tutto il mondo, dei reclusori, delle carceri, della deportazione di sempre; nei tempi del non-amore dell'umanità tutta, sempre più profusa e rifugiata, rappresentata da questi bambini oltraggiati, chiusi in sé, nell'elaborazione di un dolore così vasto da non lasciare spazio nemmeno al risentimento⁵⁰².

È durante il viaggio dunque che i due universi, quello adulto e quello infantile, violentemente separati, possono lentamente tornare a comunicare e ad avvicinarsi, dapprima soltanto sfiorandosi, per poi iniziare a dialogare, fino a pacificarsi. Così nel viaggio, perdersi è la condizione per ritrovarsi, per ritrovare un rapporto autentico con l'altro e per ritrovare se stessi: come secondo Hölderlin si è "a casa" soltanto nella spaesatezza, così per i protagonisti la condizione del viaggio è il luogo privilegiato per sentirsi "a casa".

Il film si apre con una frattura violenta che sembra separare irrimediabilmente il mondo adulto da quello innocente dell'infanzia. La bambina protagonista della storia infatti, Rosetta, come si è anticipato, viene fatta prostituire a soli undici anni dalla madre, che alla fine del prologo, viene arrestata. L'immagine che apre il film non riguarda tuttavia la bambina che comparirà solo più avanti, ma, significativamente, il fratellino Luciano. Nella prima inquadratura campeggia infatti un intenso ed insistente primo piano del bambino che racchiude e racconta tutto il senso del film. Inizialmente non era neanche previsto, sulla base delle dichiarazioni del regista⁵⁰³, che il bambino fosse presente in questa scena, doveva trovarsi fuori a giocare a pallone, mentre la sorella riceveva il cliente. Ma poi l'autore ha ritenuto essenziale la presenza del piccolo protagonista proprio lì, nella casa in cui si consuma l'abuso, collocato

⁵⁰² *Ibidem.*

⁵⁰³ Cfr. L. Ravera, *Gianni Amelio* (intervista a G. Amelio a cura di L. Ravera), in "marie claire", n. 7, luglio 1992, p. 57; B. Roberti, E. Bruno, *Conversazione con Gianni Amelio* (intervista a G. Amelio a cura di B. Roberti, E. Bruno), in "filmcritica", n. 424, aprile 1992, p. 152.

nella scena come un tacito ed impotente spettatore della violenza subita dalla sorella, «come uno che sa tutto, che capisce tutto, e che non può dire niente»⁵⁰⁴, a suggerirci che la prospettiva da cui è guardata, e da cui dover guardare, la vicenda è quella innocente del bambino. Negli occhi di Luciano poi, oltre ad identificarvisi quelli dello spettatore che vi osserva lo sviluppo della storia attraverso, si confonde lo sguardo dello stesso autore, come egli stesso svela:

ho sentito il bisogno di partecipare io all'avvenimento, e l'unico modo di farlo era di entrarci attraverso gli occhi del bambino. [...] Il bambino, proprio perché ha assistito a quella "storia", dentro si porta un sentimento che va dalla gelosia, all'amore, alla frustrazione. Penso che il bambino sia ancora più vittima della bambina. [...] Il bambino si sente [...] delegato come maschio a difendere le donne, ma non lo ha fatto e non lo sa fare. Questo è il peso che il bambino inconsapevolmente si porta dentro⁵⁰⁵.

Lo sguardo su cui insiste la macchina da presa – «sguardo addolorato e impotente del mio piccolo protagonista, che vorrebbe difendere le sue donne, ma non sa come fare. E allora tace. E si ammala»⁵⁰⁶ – tradisce l'infanzia negata del bambino, così come il suo atteggiamento di mutismo e la sua malattia sintomatica, l'asma, come anche il suo rapporto duro con la sorella, sono manifestazioni del suo malessere esistenziale, per l'impossibilità di sentirsi figlio e bambino.

La madre dà a Luciano mille lire perché esca di casa e non veda da dove provengono i soldi. Il bambino rannicchiato sulle scale esterne stringe la banconota nella mano, mentre il cliente sale accarezzando il volto di Luciano che si ritrae: la ricchezza dell'uomo è resa metonimicamente dal grosso anello d'oro che campeggia sulla sua mano, inquadrata in primo

⁵⁰⁴ L. Ravera, *Gianni Amelio* (intervista a G. Amelio a cura di L. Ravera), cit., p. 57.

⁵⁰⁵ B. Roberti, E. Bruno, *Conversazione con Gianni Amelio* (intervista a G. Amelio a cura di B. Roberti, E. Bruno), cit., pp. 152-153.

⁵⁰⁶ L. Ravera, *Gianni Amelio* (intervista a G. Amelio a cura di L. Ravera), cit., p. 57.

piano nel gesto della carezza rifiutata. La madre, a casa, conta i soldi contenuti in una busta; la macchina da presa stacca allora su Luciano e inquadra in primo piano le sue mani che srotolano le mille lire accartocciate, esplicitando come il denaro destinato al divertimento del bambino derivi dal sacrificio della sorella, a sottolineare il senso di impotenza e di colpa vissuto da Luciano.

La scena della violenza di Rosetta è risolta in maniera ellittica, a differenza della sceneggiatura in cui era più esplicita: la bambina, inquadrata di spalle, aspetta seduta sul letto il cliente, pregando piano. È di nuovo la mano dell'uomo, ora significativamente quella ornata di fede, che elargisce una carezza ad essere inquadrata, stavolta rivolta verso la piccola mano di Rosetta, che stringe faticosamente nella sua.

Se il personaggio di Luciano nasconde il proprio disagio esistenziale chiudendosi nei suoi silenzi, quello di Rosetta viceversa esplicita il proprio malessere di bambina violata protendendo verso gli altri, con un atteggiamento aspro ed aggressivo. Ma è proprio il personaggio della bambina, con il suo carattere ispido e respingente, che sta più a cuore al regista, come egli stesso rivela:

Il mio cuore è dalla parte di Rosetta, per tante ragioni. Una delle ragioni, lo confesso, è anche la natura del personaggio. Devo dire che, probabilmente senza accorgermene, allora quando giravo, mi sono identificato non tanto nel carabiniere e nemmeno nel personaggio di Luciano, ma potrei dire «Rosetta sono io». Ho cercato, ma forse senza riuscirci, di nascondermi, ma è venuto fuori che il personaggio più vicino alle cose che sentivo, e anche a certi miei dolori, a certe rabbie, o a certe aperture, a certe gioie, era il personaggio di Rosetta⁵⁰⁷.

⁵⁰⁷ G. Amelio, commento dell'autore al film.

La dimensione dell'infanzia è così stata rubata ai due piccoli protagonisti dagli adulti, è stato loro sottratto lo spazio dell'innocenza e del gioco (è questa "la fine del gioco", come recita il titolo del primo film di Amelio, che conteneva *in nuce* tale tematica essenziale sviluppata poi in *Il ladro di bambini*), è stata lesa quella sfera emozionale e sensibile che pertiene peculiarmente ai bambini e che essi nel film vengono a rappresentare, di contro al mondo adulto che ne risulta dimentico. È infatti evidente il carattere "patetico", nel senso di carico di *pathos*, dei due piccoli protagonisti, dei quali, in quanto catalizzatori affettivi, emerge la connotazione passiva: i bambini infatti "patiscono" – Rosetta attraverso la violenza subita e Luciano in quanto spettatore passivo ed impotente – l'ambiente in cui si trovano, loro malgrado, collocati. La violazione del mondo infantile va imputata, dunque, al mondo adulto; responsabile di questa sottrazione dell'infanzia è in particolare la famiglia biologica, come mette in evidenza l'autore stesso: «La figura del genitore si disintegra qui con il gesto più osceno, quello di vendere il corpo della propria figlia. Ma non a caso il padre non si vede, dà il seme, genera i bambini e poi sparisce»⁵⁰⁸.

Il teatro della violenza è la periferia di Milano, la cui architettura tetra ed opprimente sembra riflettere il malsano e depravato ambiente domestico in cui vivono i bambini. I palazzoni di periferia – come più avanti nel film la statale calabrese – sono un'esemplificazione di quel cupo paesaggio urbano, prodotto della modernità contro cui il regista polemizza. In particolare gli squallidi edifici milanesi, entro cui si consuma la violazione dei bambini, contrastano figurativamente con il paesaggio naturale meridiano, che contiene – come dirà il protagonista adulto più avanti – il mare e al contempo le montagne, patria da cui i piccoli protagonisti sono stati strappati a causa dell'emigrazione dei genitori. Amelio anche si fa allora, proprio come i pensatori meridionali, critico della modernità. Il pensiero meridiano come si è visto⁵⁰⁹, contesta infatti l'antropocentrismo dell'uomo moderno che, distaccatosi dal mondo naturale da cui

⁵⁰⁸ J. A. Gili, *Entretien avec Gianni Amelio* (intervista a G. Amelio a cura di J. A. Gili), in "L'Avant-Scène. Cinéma", n. 415, ottobre 1992, pp. 1-11, tr. it. in D. Scalzo, *Utopia di una famiglia nuova*, in *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, a cura di D. Scalzo, Lindau, Torino 2000, p. 146.

⁵⁰⁹ Cfr. cap. 1.2, «Paesaggio».

proviene che disconosce come patria originaria, si autoproclama superiore, rivelandosi un «soggetto saccente e arrogante»⁵¹⁰. L'uomo della modernità così, resosi autonomo dalla natura, procede alla colonizzazione e alla demolizione dell'ambiente naturale, instaurando una vera e propria «signoria del soggetto»⁵¹¹, in cui la natura è ritenuta di suo dominio⁵¹².

La ferita inferta dal mondo adulto a quello bambino, con la lacerazione della sua precipua dimensione emotiva e patetica, si potrà rimarginare solo nel luogo del viaggio, la cui costante condizione di mobilità e mutamento lo rende lo spazio privilegiato per mettere in discussione e riconsigliare i rapporti e le identità. Il viaggio muove dalla città di Milano, la cui periferia è il luogo del tetro antefatto, a Civitavecchia, dove il carabiniere Antonio Criaco è incaricato di scortare i bambini in un istituto per l'infanzia. Il collega che dovrebbe affiancarlo lo abbandona, scendendo dal treno alla stazione di Bologna: la corruzione del carabiniere fa già intravedere la sfiducia dell'autore nei confronti delle istituzioni, con cui i protagonisti nel corso del loro viaggio si trovano a scontrarsi, fino alla scena nel commissariato. Antonio, rimasto solo con i bambini, si toglie la divisa, per non incutere timore ai bambini: non è infatti nel ruolo istituzionale del protagonista adulto che potranno trovare un confronto ed il loro riscatto.

Giunti a Civitavecchia, che da luogo prefissato di destinazione diverrà la prima tappa di un lungo inaspettato viaggio, l'istituto religioso a cui i bambini sono assegnati rifiuta di accoglierli, visti i trascorsi della bambina. La macchina da presa non riprende il sacerdote quando nega l'asilo ai bambini, quasi a non voler dare un volto, tanta è l'indignazione, alla corruzione e all'inadempienza dell'autorità religiosa che si sottrae al proprio dovere e tradisce i precetti che invece professa con tanta ostentazione, come quello dettato dalla suora agli alunni, di cui emerge tutta l'ipocrisia: «La vita va vissuta come un dono da scoprire e da realizzare». La macchina da presa si sofferma invece sulle diverse immagini sacre presenti nell'istituto, a rafforzare la discrepanza tra la religiosità esibita e la mancata accettazione dei bambini

⁵¹⁰ M. Alcaro, *Filosofie della natura. Naturalismo mediterraneo e pensiero moderno*, cit., p. 111.

⁵¹¹ *Ivi*, p. 114.

⁵¹² Cfr. M. Alcaro, *Filosofie della natura. Naturalismo mediterraneo e pensiero moderno*, cit.; M. Alcaro, *Sull'identità meridionale. Forme di una cultura mediterranea*, cit.

bisognosi. Così, se la famiglia tradizionale è stata per i bambini l'ambiente della negazione dell'infanzia, neanche le istituzioni religiose si rivelano il luogo dell'accoglienza, demandando ad altri la cura della lacerazione subita.

Della capitale poi, dove Antonio si ferma per una sosta con i bambini, il regista ci restituisce l'immagine di una città caotica e trafficata, degradata sia dal punto di vista ambientale che umano, dove la condizione di marginalità degli immigrati e dei barboni che ne popolano le strade non appare distante da quella vissuta dai bambini. La degradazione dell'ambiente esterno si ritrova negli interni dell'appartamento dei colleghi di Antonio che ospita i tre viaggiatori. Sia il decadente paesaggio urbano capitolino che l'abitazione disordinata dei carabinieri, affacciata su dei cavalcavia lungo i quali corrono di continuo macchine roboanti, rendono il senso di assoluta provvisorietà ed approssimazione proprio del viaggio. Ancora una volta una grande metropoli, ora la centrale Roma come nel prologo la nordica Milano, restituisce l'immagine di un paesaggio urbano degradato e caotico, cui fa da contraltare quello naturale ancora custodito nel cuore del Meridione, verso cui i protagonisti sono inconsapevolmente diretti. Nuovamente dunque una ferrata critica, costruita per immagini, alla modernità, in linea con il pensiero meridiano⁵¹³. Fa da specchio alla squallida capitale il comportamento del carabiniere napoletano che tenta di approfittarsi di Rosetta, scongiurando l'idea di una possibile salvaguardia dei bambini da parte delle autorità, oltre che religiose, anche statuali, come già preannunciato dalla defezione dell'altro carabiniere.

Se già dalle prime tappe del viaggio è chiaro ai due piccoli protagonisti che non potranno trovare sostegno e tutela, dopo che la famiglia istituzionale si è macchiata della colpa della violazione del loro essere bambini, nelle istituzioni – né in quelle religiose rivelatesi ostili né in quelle ufficiali corrotte – non sembra possibile un confronto neanche con il protagonista adulto, rispetto al quale sono divisi all'inizio del viaggio da una profonda distanza ed incomunicabilità. Il carabiniere infatti è infastidito per la missione che gli è stata affidata rispetto a cui,

⁵¹³ Cfr. cap. 1.2, «Paesaggio».

soprattutto dopo che il collega lo ha lasciato da solo a portarla a termine, si sente inadeguato. Se a tratti il suo sguardo tradisce un'espressione compassionevole nei confronti dei bambini, è sostanzialmente un atteggiamento di diffidenza e di rifiuto nei confronti dell'alterità, rappresentata dalla sofferenza infantile, che lo anima. I suoi compagni di viaggio ricambiano la sua diffidenza con un atteggiamento di ostilità, la stessa che connota anche il rapporto tra i due fratelli: il bambino è chiuso al mondo nel suo silenzio e la sorella manifesta il suo disagio in un atteggiamento ambivalente di donna, cresciuta a forza, e di bambina, capricciosa e aggressiva, esemplificato dal gesto di laccarsi le unghie, per poi mordersele.

Se tra adultità ed infanzia, tra sfera della consapevolezza e della razionalità e quella della sensibilità e dell'emotività non sembra inizialmente possibile instaurarsi alcun dialogo, ecco che significativamente nel corso del viaggio in treno – mezzo di trasporto privilegiato da Amelio per restituire la dimensione dell'erranza, come già nel suo primo film *La fine del gioco* (1970) – verso la Calabria, dunque proprio quando il viaggio si fa meridiano, si assiste ad una prima modificazione del rapporto tra i personaggi e ad una loro prima riflessione su se stessi. Rosetta si avvicina stavolta ad Antonio – contro cui poco prima, alla stazione di Roma, si è rivolta minacciandolo e ricattandolo – traducendo la sua consueta ostilità in un rinnovato atteggiamento comprensivo nei confronti degli sforzi del carabiniere, esprimendogli la sua rassegnazione per il destino di lei e del fratello e per l'impresa che egli ha intrapreso. La bambina compie anche un primo gesto di riconciliazione, quasi materno, verso Luciano, appoggiandogli la testa sul suo grembo e accarezzandola, quasi prefigurando quello che il carabiniere raccomanderà più avanti al bambino: «Vi dovete volere bene. Ci devi badare tu a tua sorella, se no chi vi aiuta?». Nello sguardo di Antonio, che per la prima volta si apre al sorriso, posato sui bambini pacificati, si può leggere una riflessione sulla propria identità e sulla propria funzione: la sua condizione errabonda e precaria, dovuta ad un compito assegnato dall'alto che non sembra ottenere alcuno scopo e di cui inizia a chiedersi il senso, non sembra,

in fondo, troppo dissimile da quella dei bambini, con i quali sente di condividere una situazione di smarrimento, sia fisico che morale.

Antonio decide di fare una sosta nel corso del viaggio dalla sorella in Calabria: il viaggio meridiano del protagonista adulto, come anche dei bambini che di lì a poco approderanno nella patria sicula, allo stesso modo di quello evocato dai pensatori meridiani⁵¹⁴, si configura dunque come un *nòstos*, un ritorno alla propria terra originaria e alle proprie radici. Questa deviazione dal percorso prestabilito acquisisce i caratteri dell'ozio⁵¹⁵. Lo sviamento dei protagonisti approdati nel Meridione rappresenta infatti un'evasione per i protagonisti: per il carabiniere un'elusione del compito che gli è stato assegnato, che sfocia nell'accusa di diserzione e per i bambini una fuga dalla cupa realtà in cui vivevano. Così per i protagonisti, da un «tempo “subito” [...] s'intravede la possibilità di passare al tempo “scelto” [...] [:] il tempo che è soggetto non più a una coazione ma a una scelta»⁵¹⁶. Per tutti e tre si tratta infatti di un allontanamento dalla vita quotidiana e abituale, fatta di obblighi, costrizioni e, nel caso dei bambini, di violenze, per passare a ritagliarsi, sullo sfondo dell'ambiente mediterraneo, una parentesi di serenità in un tempo liberato. È proprio il paesaggio meridiano che dischiude questa sospensione temporale: l'ambiente mediterraneo, in questo periodo “ozioso”, agisce sui protagonisti, determinando, come vedremo, una metamorfosi dei personaggi, sia interiore che relazionale.

Il ristorante e la casa della sorella di Antonio non sono terminati, esemplificando la provvisorietà e l'instabilità che caratterizzano il viaggio. Anche gli altri edifici calabresi che costeggiano la statale sono incompiuti, apparendo come il riflesso esterno della precarietà insita nell'erranza dei protagonisti. È possibile cogliere allora l'essenziale legame tra l'ambiente meridiano e l'interiorità dei personaggi, tra il paesaggio esterno e il paesaggio mentale dei soggetti: la deturpazione del paesaggio meridiano sembra rispecchiare la violazione subita dai

⁵¹⁴ Cfr. cap. 1.1, «Viaggio».

⁵¹⁵ Cfr. cap. 1.5, «*Otium*».

⁵¹⁶ D. De Masi, *Ozio creativo. Conversazione con Maria Serena Palieri*, cit., pp. 227-230.

due piccoli protagonisti che lo attraversano. Emerge così la posizione di rilievo che occupa il paesaggio meridiano, sul quale infatti la macchina da presa tende spesso a soffermarsi e ad indugiare, volta a mettere in luce il gioco di identità specchianti tra ambiente e soggetti: gli spazi emergono infatti con forza nella descrizione del viaggio che i tre protagonisti sono costretti ad affrontare, riempiendo la macchina da presa e diventando parte viva della vicenda – addirittura «i luoghi si sovrappongono ai personaggi»⁵¹⁷, ammette Amelio. Il regista raffigura infatti un Meridione italiano devastato dal degrado culturale e da scempi ambientali. Il paesaggio meridiano appare deturpato e distrutto: le coste mediterranee, cosparse di case abusive e non finite, sono attraversate dall'autostrada, lungo la quale sfrecciano veicoli il cui rombo frastornante ed incessante, che riempie la colonna sonora del film, è lasciato quasi sopraffare le voci dei personaggi, in presa diretta. La bellezza unica, dal sapore classico, di un paesaggio, quello meridiano – talmente bello che Antonio vuole costruirci la sua casa: «Io quasi quasi qua mi ci faccio la casa», confida al bambino, «la vista è bella: c'è il mare e la montagna» – ferita, in nome della modernità e della civiltà, dalla devastazione ambientale, dall'abusivismo edilizio, dalla costruzione indiscriminata da parte di una politica consumistica che si rivela invece incivile e selvaggia. Il paesaggio così scompare, fagocitato dalla cementificazione e dalla speculazione. La deturpazione dell'ambiente colpisce sia gli spazi esterni che quelli interni, come si è già avuto modo di vedere nell'ambiente familiare dei bambini a Milano, rappresentazione della desolazione morale e della decomposizione della famiglia originaria. Allora l'abitazione in costruzione – «che non ha definizione», descrive il regista, «insieme qualcosa che sta crollando oppure è in costruzione»⁵¹⁸ – che con la sua architettura interna aperta ai venti rappresenta un'identificazione tra interno ed esterno, come quelle circostanti con i lavori lasciati in sospeso, simboleggia proprio la precarietà di questo Meridione deturpato e distrutto, rimasto incompiuto sullo sfondo di un teatro di macerie: alla

⁵¹⁷ B. Roberti, E. Bruno, *Conversazione con Gianni Amelio* (intervista a G. Amelio a cura di B. Roberti, E. Bruno), cit., p. 159.

⁵¹⁸ *Ibidem*.

regione meridiana «spogliata, [...] espropriata della propria cultura e memoria [...] è stata sottratta, per davvero, l'anima e quello che rimane è rovina, sgretolio, cocci e frantumi»⁵¹⁹. L'assonanza della critica ameliana alla modernità, espressa figurativamente, con quella condotta dai pensatori meridiani si fa qui assoluta. Oggetto della devastazione ambientale infatti è proprio quel paesaggio mediterraneo evocato dal pensiero meridiano fin dal suo fondatore, Camus. Secondo il filosofo francese, come si è visto⁵²⁰, il mondo mediterraneo rappresenta un mondo paradisiaco, ereditato dai Greci, che l'uomo occidentale della modernità ha perduto, e che occorre recuperare: esso può infatti costituire, secondo l'autore, un'alternativa da opporre al mondo moderno europeo. Sullo sfondo di queste scene del film, dove il paesaggio meridiano appare devastato e depauperato della sua bellezza naturale, sembrano allora riecheggiare le parole di Camus: «Noi abbiamo esiliato la bellezza [...] [;] la nostra Europa, lanciata alla conquista della totalità, è figlia della dismisura. Essa nega la bellezza [naturale] come nega tutto quello che non esalta»⁵²¹.

Il degrado ambientale sembra riflettersi su quello morale dei personaggi che frequentano il ristorante, in una festa di comunione. Si tratta infatti di esponenti della piccola borghesia locale, di cui emerge la corruzione e la mentalità arrivistica e familistica nella conversazione con il carabiniere sull'abusivismo edilizio. Di questa classe sociale emergente fornisce un rapido e lucido ritratto Pasolini, in un'intervista sulla società calabrese: si tratta di «un certo tipo di società medio borghese, in cui i problemi, le ansie, le attività, nascono solo dalle preoccupazioni individuali ed egoistiche di una grigia classe impiegatizia che, purtroppo per voi, costituisce il nervo di questa enorme impalcatura burocratica»⁵²². La medesima mentalità opportunistica ed omertosa si rivela propria della stessa sorella di Antonio, che sta costruendo

⁵¹⁹ F. De Bernardinis, *Il ladro di bambini*, in "Segnocinema, n. 55, maggio-giugno 1992, pp. 41-42.

⁵²⁰ Cfr. cap. 1.2, «Paesaggio».

⁵²¹ A. Camus, *L'estate*, cit., p. 137.

⁵²² M. Furriolo, *Intervista a Pasolini* (intervista a P. P. Pasolini a cura di M. Furriolo), in "il manifesto" (periodico pubblicato a Catanzaro), numero unico, aprile 1964.

abusivamente l'abitazione, come anche della donna che, scoperta l'identità di Rosetta, non esita cinicamente a svelarla.

Al disastro ambientale prodotto dalla politica del progresso fa da contraltare il piccolo orto coltivato dalla nonna di Antonio. L'orticello, alle soglie della strada, appare come l'ultimo baluardo della tradizione contadina, l'ultimo piccolo spazio di terra rimasto dove poter coltivare antichi valori, che quell'angolo remoto del Sud dell'Italia sembra ancora custodire. È agli elementi del paesaggio, dunque, che l'autore affida il senso profondo del film: l'orto si fa poetica metafora del passato contadino, nascosto nel profondo Meridione, che, proprio come il piccolo terreno coltivato assediato dall'autostrada su cui corrono vetture roboanti e circondato da edifici abusivi e da rifiuti, si ostina a resistere alla sterminante fagocitazione della modernità. In questa scene emerge allora lo stridente contrasto tra paesaggio naturale e modernità – messo in evidenza dagli stessi pensatori meridiani – rappresentato figurativamente dal contrasto tra l'orto e l'autostrada: l'imperversare della modernità è reso appunto dall'avanzamento della cementificazione che inghiottisce il residuale mondo rurale. La devastazione del mondo naturale ad opera della modernità è, come si è visto, uno dei temi chiave del pensiero meridiano⁵²³. Secondo i pensatori meridiani infatti nella modernità «la natura viene sottoposta a un processo di devitalizzazione e meccanizzazione. Essa subisce il trionfo del soggetto e diviene suo docile strumento»⁵²⁴: l'antropocentrismo dell'uomo moderno opera dunque questa depauperazione e fagocitazione della natura, ben esemplificata dall'immagine ameliana, ritenendola di suo dominio. Emerge così il ruolo di primo piano che viene ad assumere il paesaggio meridiano nel film, il quale diviene un personaggio esso stesso della vicenda, se non, come in questo caso, il vero protagonista della storia: esso infatti custodisce il significato

⁵²³ Cfr. cap. 1.2, «Paesaggio».

⁵²⁴ M. Alcaro, *Filosofie della natura. Naturalismo mediterraneo e pensiero moderno*, cit., p. 94.

segreto che l'autore vuole veicolare nel suo racconto, così come custodisce, secondo Camus, il segreto della natura⁵²⁵.

I personaggi sono così, ancora una volta, disegnati a partire dal senso che dischiudono i luoghi: la vecchia nonna che persiste nel coltivare il suo orticello viene eletta a custode dei valori ancestrali del Sud contadino, raffigurazione antitetica delle idee di consumo e di progresso importate nel Meridione, professate dai piccolo-borghesi del luogo. Il personaggio della nonna infatti – che l'autore definisce la vera protagonista del film⁵²⁶ – detentrica di antichi valori, assurge a fonte della moralità, «fonte definitiva di ispirazione della comprensione morale»⁵²⁷, in opposizione allo squallore morale, alla corruzione e alla volgarità con cui vengono dipinti gli altri abitanti del luogo. L'orticello ricavato ai bordi dell'autostrada e con esso la vecchia nonna sono allora la raffigurazione di un passato residuale, di quella che l'autore definisce «*Calabria antica*»⁵²⁸, che si rivela la sua Calabria interiore, la quale si sta dissolvendo. Si tratta di un mondo meridiano antico, quello evocato poeticamente dall'autore, di cui denuncia la scomparsa: «C'è questa disintegrazione dei valori che costituivano la base della società contadina, [...] l'abbandono di quei pilastri che sono forse antichi, ma che sostenevano un modo di vivere meno disumano»⁵²⁹.

L'incontro tra il carabiniere e la vecchia nonna, sancito da un intenso abbraccio, costituisce una tappa essenziale all'interno del processo di ricerca identitaria del protagonista: esso esemplifica il legame con la sua terra d'origine e con il mondo contadino, un ritorno alle sue radici culturali ed affettive, che lo fa entrare in contatto con la propria dimensione emotiva e patetica dimenticata. L'incontro con la nonna del protagonista, alterego dell'autore, esprime, in

⁵²⁵ A. Camus, *L'uomo in rivolta*, cit., p. 327.

⁵²⁶ Cfr. G. Scura, *La Calabria che ho dentro*, in "il Quotidiano", 11 settembre 2001.

⁵²⁷ G. Cheshire, *The Compassionate Gaze of Gianni Amelio*, in "Film Comment", n. 4, 1993, p. 88.

⁵²⁸ M. P. Musso, A. Sanzo, *Punto e accapo. Un traguardo... per continuare* (intervista a G. Amelio a cura di M. P. Musso, A. Sanzo), in "Comunità Domani", n. 1, gennaio-giugno 1993, p. 16.

⁵²⁹ J. A. Gili, *Entretien avec Gianni Amelio* (intervista a G. Amelio a cura di J. A. Gili), cit., tr. it. di D. Scalzo, *Utopia di una famiglia nuova*, in *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, cit., p. 146.

maniera poeticamente mediata, il «rapporto incompiuto»⁵³⁰ dello stesso regista con la sua terra, che si definisce infatti «un emigrante [...] che mai viene abbandonato dalle proprie radici»⁵³¹ – «ossessivamente riporto tutto a quelle radici»⁵³². Il Sud viene a caratterizzarsi allora come un «rimosso»⁵³³ autobiografico della storia personale dello stesso Amelio, che riemerge e riaffiora nel film, secondo un intimo legame tra dato biografico e opera quale elaborazione dell'esperienza e ricerca esistenziale dell'autore. Il Sud dunque come radice emozionale ritrovata dal protagonista, come anche dall'autore, che spiega: «Il protagonista adulto del film [...] è rimasto ancora attaccato a valori antichi. Non a caso non si vedono i suoi genitori, ma solo la nonna: un'altra storia, un altro mondo. Lui è quello che più degli altri ha conservato una specie di purezza nei desideri»⁵³⁴.

Dopo che l'identità di Rosetta è stata smascherata, la bambina fugge in lacrime, trovando infine comprensione e conforto soltanto nell'abbraccio del giovane carabiniere. Un altro significativo abbraccio, stavolta tra il carabiniere e la bambina, disvela il mutamento che è maturato nell'atteggiamento di Antonio, che si sente ora più vicino alla sua piccola compagna di viaggio umiliata che non alla sua gente: un sentimento di solitudine ed emarginazione, emerso in lui poco prima quando si è battuto, invano, contro gli abusi edilizi durante la discussione a tavola, lo accomuna alla bambina ostracizzata. Reciprocamente, Rosetta percepisce ora il carabiniere non più come un avversario contro cui ribellarsi, ma come, forse, l'unico di cui può fidarsi e a cui può aggrapparsi nella sua disperazione di bambina violata.

Anche le individualità del carabiniere e del bambino iniziano per la prima volta ad entrare in comunicazione e le loro identità quasi a confondersi attraverso una vecchia fotografia di

⁵³⁰ M. Furriolo, *Gianni Amelio. Il film come poesia*, in *Catanzaro, i luoghi, le persone, la storia*, a cura di Sergio Dragone, Cine Sud Due, Catanzaro, s.d., p. 33.

⁵³¹ V. Spiga, *Amelio in concorso a Cannes col film "Il ladro di bambini"* (intervista a G. Amelio a cura di V. Spiga), in "Gazzetta del Sud", mercoledì 8 aprile 1992, p. 25.

⁵³² G. Amelio, *Amelio secondo il cinema. Conversazione con Goffredo Fofi*, Donzelli, Roma 1994, p. 61.

⁵³³ Cfr. E. Morreale, *Ai confini della "Storia"*, in E. Martini, *Gianni Amelio: le regole e il gioco*, Lindau, Torino 1999, p. 161.

⁵³⁴ E. Ghini, *A colloquio con il regista Gianni Amelio* (intervista a G. Amelio a cura di E. Ghini), in "Riforma della Scuola", n. 9, settembre 1992, p. 69.

Antonio bambino mascherato da Zorro vista da Luciano: il piccolo protagonista si riconosce nel carabiniere bambino, che gli appare come il riflesso della propria identità. È come se l'identità di Antonio iniziasse in qualche modo a decomporsi, con la "cessione" della sua infanzia al bambino, per far spazio a quella di Luciano, che comincia ad essere integrata nell'interiorità del carabiniere. La foto antica svela la natura di eroe del carabiniere, entrambi (carabiniere e Zorro) accomunati dalla divisa e dal senso di giustizia: ed è così che ora, con occhi nuovi, il piccolo Luciano inizia a vedere il suo accompagnatore. Primo passo questo, dell'apertura del bambino all'altro e di una sua presa di coscienza ed evoluzione identitaria.

Il primo avvicinamento tra il protagonista adulto e i bambini avviene, dunque, proprio con il loro approdo nel Meridione: l'ambiente meridiano inizia a scalfire le barriere protettive che ognuno dei personaggi aveva innalzato fin dall'inizio del viaggio a difesa della propria identità dall'altro. L'abbraccio tra il carabiniere e la bambina così come l'identificazione del bambino con il protagonista adulto lasciano intendere allora che il dialogo tra adultità ed infanzia, consapevolezza ed emozionalità, ragione e passioni, che fino a quel momento sembrava irrealizzabile, si rende forse ora, sullo sfondo del paesaggio meridiano, possibile.

Il viaggio riprende e sul traghetto verso la Sicilia, dove si trova l'istituto a cui sono destinati i bambini, Luciano si apre ad Antonio, con il quale inizia, per la prima volta, a parlare, significativamente sullo sfondo del mare – la cui pervasività era già raffigurata nella cartina che campeggiava sulla parete del ristorante – elemento peculiare del paesaggio meridiano che occupa un ruolo centrale all'interno della storia, sempre presente nei momenti di metamorfosi dei personaggi e dei loro rapporti. Il silenzio del bambino infatti finalmente si rompe, solo ora che ha iniziato ad acquisire fiducia nella figura del carabiniere, dopo aver assistito al suo tenero incontro – dono della terra meridiana – con la nonna, che in seguito gli ha mostrato la fotografia di Antonio bambino, con cui il piccolo protagonista si è identificato. In un albergo siciliano, dove si fermano la notte, anche la corazza di Rosetta si dischiude dolcemente, in un momento di intima confidenza con il carabiniere sulla violenza perpetrata. Con il

raggiungimento del Sud, dove l'ambiente meridiano scioglie le inibizioni e scalfisce i muri difensivi che i personaggi si erano innalzati, i protagonisti cominciano dunque a trovare un possibile terreno di dialogo.

Lungo il percorso in automobile, l'indomani, una breve pausa si protrae trasformandosi, inaspettatamente, in una giornata di vacanza. È possibile inquadrare così l'episodio all'interno del tema dell'*otium*, inteso come distensione fisica e forma di piacere che libera la mente, dischiusa dal paesaggio meridiano, che fa presa sui protagonisti, i quali si abbandonano all'ambiente. L'atmosfera distesa, tipicamente mediterranea, della scena è resa con immagini solari ed espressioni gioiose sui volti dei personaggi, che esternano il loro stato d'animo per la prima volta sereno. Il carabiniere concede infatti ai due bambini una parentesi di serenità, ritagliando per loro uno spazio di infanzia e restituendogli, seppure per un breve momento, l'innocenza che gli è stata rubata. Si tratta allora di un tempo qualitativo e liberato, proprio come quello evocato dai pensatori meridiani⁵³⁵, dischiuso dall'ambiente meridiano, che allontana i personaggi dalla vita abitudinaria, e nel caso dei bambini violenta, che conducevano nella città del nord. Il paesaggio mediterraneo, di cui in questa scena appaiono tutti gli elementi caratterizzanti, dalla natura al sole, dall'ozio al mare, restituisce ai bambini il sorriso e la gioia di vivere, prematuramente sottratti alla loro infanzia. L'elemento acqueo si associa qui a quello ludico; nel carabiniere e nel bambino che giocano ilari in acqua si manifesta così quell'intersezione tra ozio e gioco, teorizzata dai pensatori meridiani⁵³⁶, che dà vita ad una «sintesi esaltante» che è stata definita «ozio creativo»⁵³⁷.

Il viaggio comporta così la strutturazione di una nuova costituzione identitaria dei protagonisti, un mutamento delle loro funzioni e ruoli. Antonio infatti, dismesse le vesti del carabiniere, con la sua lealtà, la sua purezza e la sua schiettezza si sostituisce sia alla famiglia inadempiente che alle istituzioni indifferenti. Nel corso del viaggio si assiste inoltre ad una

⁵³⁵ Cfr. cap. 1.5, «*Otium*».

⁵³⁶ Cfr. *ivi*.

⁵³⁷ D. De Masi, *Ozio creativo. Conversazione con Maria Serena Palieri*, cit., p. 20.

graduale ma significativa trasformazione del rapporto tra i personaggi: se all'inizio è essenzialmente un sentimento di fastidio e diffidenza ad animare l'adulto, e al contempo i bambini stessi lo avversano – tale rapporto tra adulto e bambini è stato definito infatti dallo stesso autore come una «violenza dialettica», un'«attrazione-opposizione»⁵³⁸ – a poco a poco nel carabiniere nasce un affetto paterno per i suoi piccoli compagni di viaggio violati, che cominciano ad aprirsi. L'atteggiamento aggressivo di Rosetta si scioglie, il mutismo e l'asma somatizzata di Luciano si dissolvono quando il bambino inizia a considerare Antonio come il padre che gli è mancato; anche il rapporto tra i due fratelli diventa finalmente più sereno. La distanza che separava mondo adulto e mondo bambino, razionalità e passioni sembra allora potersi colmare, i due mondi potersi sfiorare e l'innocenza e la fanciullezza perdute dai due bambini, nel corso del viaggio, ritrovare.

In particolare, è il paesaggio meridiano che attua questo processo trasformativo dei rapporti e delle dinamiche tra i personaggi e della loro strutturazione identitaria. È infatti presente nel film, come accade spesso nelle opere di Amelio, un momento centrale in cui il protagonista crede di aver realizzato la sua missione, di aver portato a termine il compito che si è proposto: in *Il ladro di bambini* la missione del protagonista Antonio è quella di tradurre i bambini da uno stato di infelicità e disperazione ad uno stato di realizzazione dell'essere, di benessere e serenità. Questo momento è individuabile nella scena chiave del mare – presenza costante nel cinema ameliano – elemento fondamentale del paesaggio meridiano che gioca un ruolo determinante appunto nella costituzione identitaria dei personaggi e nel percorso trasformativo dei rapporti. Figurativamente, gli spazi sterminati del mare e della spiaggia su cui si stagliano i personaggi mettono alla luce la fragilità dei protagonisti. Al tempo stesso, le figure si fondono con il paesaggio ristabilendo un contatto naturale con esso – il quale diviene un ulteriore protagonista della storia che si aggiunge al terzetto. La fusione dei protagonisti con l'ambiente

⁵³⁸ *Gianni Amelio*, a cura di E. Soci, A. Maffettone, Circuitocinema, Quaderno n. 43, Comune di Venezia, Venezia 1991 (si tratta di una dichiarazione di G. Amelio tratta da un'intervista a cura di E. Soci).

mediterraneo rievoca quell'unità tra uomo e natura teorizzata dal vitalismo mediterraneo, richiamato dal pensiero meridiano⁵³⁹, che concepisce l'uomo inquadrato all'interno della totalità del mondo naturale, suo luogo originario. I personaggi, immersi nell'ambiente meridiano, in particolare il carabiniere e il bambino nell'elemento acqueo, sembrano infatti la raffigurazione di quella «concezione dell'uomo non spaesato, straniero ed estraneo al suo sito naturale, ma radicato in un mondo a lui amico e familiare»⁵⁴⁰, ripresa dai pensatori meridiani.

Il contatto dei protagonisti con la natura mediterranea dischiude inoltre la possibilità di comunicabilità anche tra i personaggi stessi. In questa scena tra il giovane carabiniere e i bambini nasce infatti, per il tramite del paesaggio, una sintonia e un'armonia che supera ogni barriera prestabilita costituita dai ruoli, dai ceti sociali e dalle età. Il mare infatti fa cadere le barriere protettive che fino a quel momento facevano vivere ogni personaggio in un proprio mondo solipsisticamente separato dagli altri, destruttura gli sbarramenti precostituiti stabiliti dal ruolo sociale o dallo scarto generazionale, scioglie la tensione, la diffidenza e l'ostilità e crea un'intima unione tra i protagonisti che, tutti ugualmente soli e disperati, si scoprono legati dagli stessi bisogni.

Emerge allora nel film il carattere di medietà del mare⁵⁴¹, in particolare del Mediterraneo, la cui teorizzazione filosofica si deve soprattutto a Camus, ripresa nella contemporaneità, dai pensatori meridiani, che pongono il *mare nostrum* a fondamento per la costruzione di un'identità mediterranea e del continente europeo. Lo spazio mediterraneo, elemento costitutivo nella configurazione del paesaggio meridiano, come luogo di confronto e scambio tra culture, crocevia di popoli, intreccio ed integrazione di diverse identità. Nel film di Amelio emerge proprio questa natura di mediatore del mare, svelata dal filosofo francese. Quando il carabiniere insegna al piccolo Luciano a nuotare infatti, gli universi dell'adulto e del bambino, fino a quel momento separati da una frattura che sembrava insanabile, impenetrabili ed

⁵³⁹ Cfr. cap. 1.2, «Paesaggio».

⁵⁴⁰ M. Alcaro, *Filosofie della natura. Naturalismo mediterraneo e pensiero moderno*, cit., p. 94.

⁵⁴¹ Cfr. cap. 1.2, «Mediterraneo».

incomunicabili, collidono ed entrano per la prima volta in contatto. L'elemento marino come tramite e *medium* mette in comunicazione ed in relazione le individualità e le identità dei due protagonisti, che finora, sostanziali ed unitarie, sussistevano l'una indipendente dall'altra e dal mondo esterno in una dimensione quasi autarchica. Il mare infatti abbatte le trincee costruite dai soggetti a difesa delle proprie singolarità, scioglie la diffidenza e riduce le distanze. Le identità dei due protagonisti così, per il tramite del mare, cortocircuitano e si compenetrano, sullo sfondo della concezione del Mediterraneo proposta dal pensiero meridiano, in linea con quella del filosofo contemporaneo Edgar Morin, come una tipologia di mare che unifica piuttosto che un mare fonte di divisioni e scontri, come «il mare che unisce e non quello che separa»⁵⁴². L'umanesimo mediterraneo del filosofo francese concepisce infatti «il pensiero del Sud» – per la costruzione del quale il Mediterraneo costituisce un tratto fondamentale – «come pensiero aperto, non chiuso, che può integrare»⁵⁴³.

Il Mediterraneo, caratterizzato da una natura di tramite che discende dalla sua struttura geografica di bacino tra le terre, è atto così a relazionarsi con l'alterità, a confrontarsi con l'eterogeneo e ad accogliere in sé le differenze. Appare distante allora la concezione tradizionale del mare come assoluta alterità ed estraneità, fonte di pericolo e smarrimento. I protagonisti ameliani piuttosto si immergono nel mare dell'esperienza, pronti ad esserne profondamente modificati, atti a percorrerne l'alterità. L'alterità è incarnata nel film dalle figure degli stessi bambini: questi rappresentano infatti l'alterità della sofferenza e dell'innocenza infantile – il film è stato infatti definito un «racconto dell'innocenza»⁵⁴⁴: «mi interessava raccontare un'innocenza»⁵⁴⁵, dichiara il regista – una diversità negata e repressa da istituzioni inadempienti e da un ordine sociale corrotto. Il carabiniere, rigidamente raccolto nella propria individualità e trincerato nel ruolo istituzionale, attraverso il bagno catartico esce

⁵⁴² A. Varano, *Morin e l'utopia a Nardodipace. L'intellettuale francese parla del suo umanesimo mediterraneo nel comune più povero d'Italia*, in "L'Unità", 5 marzo 2002.

⁵⁴³ *Ibidem*.

⁵⁴⁴ B. Roberti, *Il ladro di bambini*, in "cinemazero", n. 6, giugno 1992.

⁵⁴⁵ V. Spiga, *Amelio in concorso a Cannes col film "Il ladro di bambini"* (intervista a G. Amelio a cura di V. Spiga), cit., p. 25.

dall'individualismo, dismette il ruolo ufficiale – infatti devia dalla missione che gli è stata assegnata – ed entra per la prima volta in rapporto autentico con il bambino, per il tramite del mare si apre all'alterità, si presta ad accogliere la diversità dell'innocenza infantile. Allo stesso modo anche il bambino, finora chiuso nel suo mutismo, riesce finalmente ad aprirsi all'adulto, e la malattia sintomatica, segno della negazione della sua infanzia ed innocenza, si dissolve. La caratterizzazione del mare che emerge nell'opera ameliana si rivela dunque, sullo sfondo della riflessione meridiana, appunto quella di un «elemento unificante, di apertura all'alterità»⁵⁴⁶, che accoglie ed ospita le differenze, all'interno di un percorso, un processo che integra ed incorpora l'alterità.

La scena del mare sancisce dunque un rinnovato rapporto tra i protagonisti: Antonio che insegna a nuotare al piccolo Luciano si sostituisce al padre assente, ed il bambino riconosce nel carabiniere la figura di padre di cui è stato privato. Così la scena evoca una dimensione familiare, quest'attività pur nella sua semplicità, si rivela fondamentale nella costruzione del rapporto tra padre e figlio. Costituisce infatti un momento fondante della relazione padre-figlio e dunque della famiglia, di quella famiglia che si sceglie: padre e figlio, al di là del discorso biologico, si scelgono, per cui il padre è la figura che insegna ed educa e il figlio quella che impara ed apprende. Questo film infatti, come molte altre opere di Amelio, si fonda su una «poetica del doppio»⁵⁴⁷, sulla dialettica tra la figura dell'adulto/padre/insegnante e quella del bambino/figlio/allievo, tematica costante del cinema ameliano.

Il mare si fa allora metafora dell'utopia. In questa scena sorgono infatti un'armonia e una sintonia tra i protagonisti che rimandano ad un'età dell'oro, a un paradiso terrestre, al tempo di un'utopia sfiorata ma non raggiunta, come rivela l'autore: «C'è un senso di utopia che sembra sul punto di realizzarsi, che non si realizza, ma lascia una forte traccia di sé»⁵⁴⁸. Emerge infatti

⁵⁴⁶ R. Bodei, *Scomposizioni. Forme dell'individuo moderno*, cit., p. 182.

⁵⁴⁷ M. P. Musso, A. Sanzo, *Punto e accapo. Un traguardo... per continuare* (intervista a G. Amelio a cura di M. P. Musso, A. Sanzo), cit., p. 38.

⁵⁴⁸ E. Martini, *Gianni Amelio*, Il Castoro, Milano 2006, p. 112 (si tratta di una dichiarazione di G. Amelio tratta da un'intervista a cura di E. Martini).

nel film l'ideale utopico di una famiglia nuova, putativa – «famiglia dell'utopia»⁵⁴⁹ la definisce appunto l'autore – che si forma e nasce sulle ceneri della famiglia biologica e tradizionale, come dichiara il regista:

Io ho raccontato di figli che non erano figli ma era come se lo fossero, o di figli che erano figli, ma qualcuno non li riconosceva. [...] Quindi, nello stesso racconto qualcuno che non era padre naturale dava delle cose e qualcun altro che invece l'aveva messo al mondo le toglieva. [...] La famiglia "giusta" è quella inventata, trovata strada facendo, i cui componenti si sono scelti⁵⁵⁰.

Nel percorso di autodeterminazione personale compiuto dai personaggi nel film, il mare appare dunque uno strumento di rinnovamento identitario attraverso cui si sviluppa un processo di strutturazione di un nuovo sé. Il mare si delinea come il fluido palcoscenico sul quale i personaggi possono esperire questo percorso di rigenerazione interiore del proprio oceano esistenziale. Il viaggio stesso compiuto dai protagonisti nel film rispecchia la concezione del viaggio propria del pensiero meridiano, secondo cui esso è caratterizzato dal doppio movimento del distacco, della perdita di una parte di sé, e al contempo dell'esposizione all'altro, dell'apertura allo sconosciuto e all'estraneo. In particolare, nel viaggio per mare, che porta in sé il pericolo fatale del naufragio, è insito il duplice e reciproco trapasso dall'esperienza del rischio a quella della speranza, dalla perdizione alla salvezza: l'elemento acqueo è allora veramente il *medium* – in senso camusiano – in cui si intersecano lo smarrimento e il ritrovamento di sé.

Questo percorso di strutturazione identitaria compiuto dai protagonisti si delinea come un processo soprattutto emotivo ed affettivo, che permette il confronto ed il dialogo, inteso come

⁵⁴⁹ E. Ghini, *A colloquio con il regista Gianni Amelio* (intervista a G. Amelio a cura di E. Ghini), cit., p. 69.

⁵⁵⁰ E. Martini, *Gianni Amelio*, cit., p. 12 (si tratta di una dichiarazione di G. Amelio raccolta da E. Martini nel giugno 2006).

riconoscimento dell'altro, tra i diversi personaggi che rappresentano i differenti aspetti ed istanze del sé. Solo immergendosi, come i protagonisti del film ameliano, si può percepire l'acqua, essere avvolti dall'elemento fluido ed entrare in rapporto «col proprio mare interno, col proprio sangue, con le proprie passioni ed emozioni»⁵⁵¹, sentire «il mare dentro»⁵⁵². Immergersi e nuotare – sia imparare, come il bambino, che insegnare a nuotare, come il carabiniere, nuotare insieme – rende possibile uscire dalla propria dimensione autarchica e narcisistica per essere ricondotti al proprio porto più interno, intimo ed autentico e ritrovarsi. D'altra parte, i pensatori meridiani hanno rilevato il ruolo centrale della dimensione passionale⁵⁵³, dischiusa dall'ambiente mediterraneo. Questi infatti rivitalizzano quella concezione vitalistica propria della tradizione mediterranea che attribuisce la sensibilità allo stesso mondo naturale, secondo cui «tutte le cose sentono»⁵⁵⁴. Secondo questa visione pansensista del naturalismo mediterraneo, nel mondo come nell'uomo la sfera sensibile ed affettiva assume una dimensione pervasiva, concepita in stretta interrelazione con quella spirituale: «Il mondo, dunque, tutto è senso e vita e anima e corpo»⁵⁵⁵, sostiene Campanella.

Per il ritrovamento di sé è dunque necessario, camusianamente, l'incontro ed il riconoscimento dell'altro: l'individualità del giovane carabiniere, fino a quel momento ancora rinchiusa in un ruolo istituzionale, viene ora a connotarsi nei termini di una razionalità che, per il tramite del mare, entra in rapporto dialogico con l'alterità, non solo con l'alterità infantile rappresentata dal piccolo Luciano ma anche con l'alterità inabissata e sommersa dei propri sentimenti ed emozioni. Ed ecco allora che, sullo sfondo della riflessione meridiana, il ritrovamento di sé avviene necessariamente attraverso il riconoscimento dell'altro: il protagonista ameliano inizia a ritrovare se stesso solo nel momento in cui la propria dimensione razionale si apre all'estraneo, accetta di accogliere l'alterità del bambino che non si rivela altro

⁵⁵¹ L. De Fiore, *Sirene tra logos e desiderio*, in *La mente, il corpo e i loro enigmi* a cura di G. Coccoli, A. Ludovico, C. Marrone, F. Stella, Stamen, Roma 2007, p. 171.

⁵⁵² *Ibidem*.

⁵⁵³ Cfr. cap. 1.6, «Passione».

⁵⁵⁴ M. Alcaro, *Filosofie della natura. Naturalismo mediterraneo e pensiero moderno*, cit., p. 88.

⁵⁵⁵ T. Campanella, *Del senso delle cose e della magia*, cit.

che la propria dimensione altra e sconosciuta, quella emozionale, che deve imparare a riconoscere ed ospitare in se stesso.

Il mare infatti fa emergere la dimensione corporea dell'uomo: i corpi dei due protagonisti sono nudi e liberi in acqua. L'elemento acqueo restituisce così in qualche modo all'individuo il proprio corpo dimenticato, nella sua costitutiva semplicità ed essenzialità. Il rifiuto dell'elemento marino, che caratterizza la tradizione, rispecchia infatti proprio la negazione della dimensione corporea e desiderativa, negazione giunta al culmine, secondo i pensatori meridiani, nell'età moderna. La corporeità come dimensione fisica ed emozionale è stata, nel pensiero moderno, inibita e rimossa; i pensatori meridiani criticano il pensiero moderno sostenendo che l'uomo «non è un composto di corporeità, da una parte, e di sostanza immateriale e incorruttibile, dall'altra»⁵⁵⁶, come invece teorizzano i pensatori moderni stabilendo una cesura netta tra mente e corpo. Viceversa, secondo i pensatori meridiani la corporeità forma il nucleo fondativo e costitutivo della soggettività, come sostiene anche Deleuze lettore di Spinoza, altro autore di riferimento dei pensatori meridiani («L'oggetto dell'idea che costituisce la mente d'un uomo, è il corpo di tale uomo»⁵⁵⁷): «La mente è dunque l'idea *del corpo* corrispondente. [...] Ciò che abbiamo è l'idea di ciò che *accade* al nostro corpo, l'idea delle affezioni del nostro corpo»⁵⁵⁸. La mente allora, intimamente legata al corpo, si arricchisce dagli scambi con la propria dimensione corporea, se riconosce la complessità del proprio sé accogliendo la corporeità: infatti «*chi abbia un corpo capace di moltissime cose, ha una mente di cui è eterna la parte maggiore*»⁵⁵⁹. Soltanto con l'accettazione della propria corporeità come parte costitutiva e significativa della mente il soggetto può dunque secondo i pensatori meridiani intraprendere il percorso esistenziale che lo conduce ad un autentico ed integrale riconoscimento di sé. In particolare, l'elemento acqueo si fa, ancora secondo i

⁵⁵⁶ M. Alcaro, *Filosofie della natura. Naturalismo mediterraneo e pensiero moderno*, cit., p. 88.

⁵⁵⁷ B. Spinoza, *Etica dimostrata in maniera geometrica*, II, 13, in *Opera posthuma*, Amsterdam 1677, tr. it. di S. Landucci, *Etica dimostrata in maniera geometrica*, Laterza, Roma-Bari 2009, p. 71.

⁵⁵⁸ G. Deleuze, *Spinoza. Philosophie pratique*, Les Éditions de Minuit, Paris 1981, tr. it. di M. Senaldi, *Spinoza. Filosofia pratica*, Guerini e Associati, Milano 1991, pp. 100-101.

⁵⁵⁹ B. Spinoza, *Etica dimostrata in maniera geometrica*, V, 39, cit., p. 291.

pensatori meridiani, luogo privilegiato per la conoscenza intima di sé, come scopriamo nelle parole di Cassano, che sembrano descrivere i corpi in acqua dei due protagonisti del film ameliano: «Si sa poco di se stessi se non si conosce [...] il lento conciliarsi con l'acqua, l'accettare di appartenerele, e lasciarsi andare, galleggiare. Il nostro corpo scopre un mondo quando accetta di affidarsi senza paura al moto della risacca, [...] accettando di appartenergli con fiducia filiale»⁵⁶⁰, stessa fiducia “filiale” con cui il bambino si affida al nuovo padre acquisito. Così l'attrazione per le profondità marine, l'impulso di immergersi al di sotto della superficie, il desiderio di nuotare per scrutare ed esplorare la profondità del mare è legato al riconoscimento dell'alterità insita nell'elemento fluido e mobile così come nell'esistenza umana. È necessario allora che l'uomo si riconosca finalmente, per dirla con Schmitt, anfibio, identificando come proprio ambiente di appartenenza non più o non solo lo spazio tellurico della ragione, ma imparando ad abitare quest'ultimo insieme allo spazio vitale degli abissi marini e dei propri abissi interiori. È evidente così come il rapporto armonico che nasce tra l'adulto e il bambino immersi nell'elemento mobile si delinea come un confronto dialogico tra identità ed alterità, razionalità e corporeità, cognizione e desiderio, superficie e profondità, terra e mare, dunque in ultima analisi tra le diverse istanze dello stesso sé.

Questo Mediterraneo che mette in comunicazione i personaggi e ne disvela la corporeità è lo stesso Mediterraneo di Camus: quel mare che, teatro della sua formazione, pervade la sua opera, oltre che filosofica, anche letteraria. Nel bagno in mare tra il carabiniere e il bambino, che segna l'inizio di un rapporto intimo tra i due protagonisti del film ameliano fino a quel momento distanti, sembra di ritrovare le nuotate del protagonista di *Lo straniero* con la sua ritrovata amica, che, estraneo a se stesso e al mondo, in quei momenti in cui è immerso nell'elemento fluido sembra aprirsi alla natura e ad un rapporto con l'altro, proprio come i personaggi ameliani.

⁵⁶⁰ F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, cit., p. 16.

Oltre al mare, l'elemento chiave del paesaggio meridiano che nel film dischiude il contatto con la natura e con l'alterità è l'abbagliante luce mediterranea che avvolge la spiaggia e i personaggi. Questa rischiarata i volti dei protagonisti, per la prima volta attraversati da una radiosa serenità, facendosi specchio della loro interiorità. Ancora una volta, il richiamo è alla spiaggia assoluta di *Lo straniero*, e a quella luce pervasiva che, come nel film ameliano, «parve gonfiarsi contro la baia e colò come un sugo su tutti i volti»⁵⁶¹. L'espansione pervasiva della luce, entro cui si iscrive, nel film, la scena della spiaggia, corrisponde dunque al raggiungimento di uno stato interiore pacificato dei personaggi. Questa scena “solare” si contrappone a precedenti scene oscure, dove la dimensione figurativa restituisce l'intimità dei personaggi, come la tetra periferia milanese scenario della violenza, o i primi piani bui del carabiniere, inizialmente indisposto verso la missione e i bambini.

Un altro momento del film in cui i protagonisti sembrano vivere uno stato di benessere e serenità, che costituisce un'altra parentesi oziosa, è individuabile anche nella scena successiva ambientata nel ristorante in riva al mare, dove si ritrovano intorno ad un tavolo a cibarsi. Anche in questo caso si tratta di un'attività semplice e primordiale, ma al tempo stesso basilare e fondamentale, che assume un rilievo particolare nella cultura meridionale, centrale nel cinema di Amelio – come egli stesso ammette: «Una frase sempre presente nei miei dialoghi: “Hai fame?”»⁵⁶² – stessa preoccupazione, quella del cibarsi, che manifesta la nonna nei confronti del protagonista in occasione del loro incontro. Si tratta di un'attività che evoca una dimensione ancestrale e crea la famiglia; costituisce infatti il momento fondativo della famiglia che si è venuta a formare nel cammino percorso insieme dai tre protagonisti, della famiglia costruita, non codificata, che nasce dopo che quella tradizionale si è decomposta e dissolta, come svela il regista:

⁵⁶¹ A. Camus, *Lo straniero*, cit., p. 93.

⁵⁶² Intervento di G. Amelio nel corso del seminario “Cinema e educazione”, presso l'Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, Roma, 11-14 e 27 marzo 2002.

Questa famiglia dell'utopia, il carabiniere e i due ragazzi, è una famiglia che funziona più della famiglia tradizionale. La parte più pulita del film è quando loro tre riescono a comunicare sul piano del bisogno più diretto e immediato: mangiare, ridere, fare il bagno, raccontarsi le piccole cose⁵⁶³.

Ora il bambino afasico scherza con il carabiniere, si raccontano barzellette e ridono insieme, accomunati dalla condivisione del medesimo momento di spensieratezza e serenità. Ancora una volta l'ozio, il tempo qualitativo liberato dall'ambiente mediterraneo, in cui i protagonisti sono liberi da obblighi e costrizioni è – come nella scena del mare – fonte di creatività e gioia, in linea con il pensiero meridiano⁵⁶⁴, esemplificata dal racconto di barzellette. Il tempo ozioso infatti, secondo i pensatori meridiani, riesce a liberare, come è emblematicamente espresso sia in questa scena che in quella del mare, una «capacità di spensieratezza e di giocosità che è stata in buona misura soffocata dal culto dell'efficienza»⁵⁶⁵, come aveva già teorizzato Russell nel suo *Elogio dell'ozio*, riferimento imprescindibile del pensiero meridiano. I pensatori meridiani auspicano dunque, seguendo la lezione del filosofo, ad un «aumento del tempo libero»⁵⁶⁶, che dispiega la libertà creatrice del soggetto e il «diletto dello spirito»⁵⁶⁷. I protagonisti incontrano due turiste straniere, che parlando esclusivamente la lingua francese, sconosciuta ai protagonisti, accrescono il senso di estraneità e spaesamento insito nel viaggio.

In una sequenza successiva, ambientata a Noto, citazione topografica di *L'avventura* di Antonioni, il carabiniere e il bambino condividono un altro momento di confronto. Il bambino, sentendosi ormai unito all'adulto da un profondo rapporto, gli dice: «A quindici anni vengo io a trovarti, dove stai» – frase che, detta prima riferendosi al padre, sancisce l'intima unione che ormai lega i due protagonisti.

⁵⁶³ E. Ghini, *A colloquio con il regista Gianni Amelio* (intervista a G. Amelio a cura di E. Ghini), cit., p. 69.

⁵⁶⁴ Cfr. cap. 1.5, «*Otium*».

⁵⁶⁵ B. Russell, *Elogio dell'ozio*, cit., p. 22.

⁵⁶⁶ *Ivi*, p. 35.

⁵⁶⁷ *Ivi*, p. 29.

Tuttavia nell'epilogo del film, come avviene solitamente nel cinema di Amelio, si assiste ad un rovesciamento della situazione e dello stato di cose che si era raggiunto. Alla breve parentesi di illusoria felicità, quando Antonio crede di aver portato a compimento la sua missione più autentica ossia donare ai bambini un momento di serenità piuttosto che tradurli direttamente in istituto, succede infatti la sconfitta del protagonista. La scena è ambientata in una stazione di polizia, i cui uffici in via di ristrutturazione suggeriscono la provvisorietà e l'instabilità proprie oltre che del viaggio, anche dell'identità del protagonista, di cui si sta per assistere alla disfatta. I tubi innocenti creano un legame figurativo con gli esterni di Noto, dove si è svolto il dialogo tra il carabiniere e il bambino, di segno però opposto. Il piccolo infatti toglie ora la sabbia dalle scarpe, segno della chiusura della parentesi di felicità, che scivola via come la sabbia. Antonio si ritrova nel commissariato per una causa narrativa contingente: ha sventato un furto, gesto che ci si aspetta consacrare il carabiniere ad eroe, mentre viene accusato da un suo superiore di essere un "ladro di bambini", passibile del reato di sequestro di persona, e gli viene chiesto di riconsegnare il tesserino, privando il protagonista del suo ruolo ed identità ufficiale.

La scena è dominata dal primo piano del carabiniere: Amelio ha infatti deciso di eliminare, in fase di montaggio, il controcampo del commissario⁵⁶⁸ per rafforzare il senso di tensione e di sgomento del protagonista, che ha voluto fosse letto sul suo volto. L'espressione di Antonio-Lo Verso esprime infatti lo smarrimento e la disgregazione della sua identità, mentre si rende conto della trasgressione al regolamento che, involontariamente, ha commesso. La contrapposizione tra il carabiniere imputato e il commissario che lo interroga è enfatizzata dall'italiano come lingua ufficiale utilizzata dalla burocrazia statale con cui è pronunciato il discorso del superiore di Antonio in opposizione al dialetto a cui è affidata gran parte del film, del protagonista. La contrapposizione linguistica tra l'italiano ufficiale dell'autorità e il dialetto dei protagonisti esemplifica l'inconciliabilità dei protagonisti con la società: «Il valore di *Il*

⁵⁶⁸ Cfr. G. Amelio, commento dell'autore al film.

ladro di bambini risiede *in primis* [...] nel raffigurare la diversità dei tre protagonisti come inconciliabile con la realtà»⁵⁶⁹.

Si assiste così alla perdita e alla dissoluzione dell'identità personale e allo scacco esistenziale del protagonista che domina l'epilogo e a cui l'uomo appare votato. La sostanzialità e l'individualità del sé, come la sua separatezza dalla dimensione "altra" degli istinti e delle emozioni, si rivelano così un'illusione; la sua consistenza ed unità, oscurata e minata, viene a dissolversi. L'alterità infatti non resta confinata, al contrario il sé è intessuto di altro, è permeato dall'alterità: si assiste all'introiezione dell'altro, secondo una concezione non più individuale ma "dividuale" della soggettività. Tuttavia lo smarrimento e la perdita di sé può costituire l'occasione per la strutturazione di una nuova ed autentica costituzione identitaria, fondata sul riconoscimento e l'accettazione della propria dimensione emozionale rimossa – la cui pervasività, come si è visto, è stata messa in evidenza dal pensiero meridiano con la ripresa della concezione vitalistica della tradizione mediterranea⁵⁷⁰ – e sulla riscoperta delle proprie origini dimenticate, con la discesa dei protagonisti nel profondo Sud, loro terra d'origine. Tale discesa nel cuore del Meridione, terra nativa abbandonata, corrisponde infatti per Antonio ad una discesa nel proprio spazio interiore, che conduce al ritrovamento e alla riappropriazione delle proprie radici rimosse, e alla riscoperta di sé e di quella dimensione emozionale e valoriale che il paesaggio meridiano custodisce. I pensatori meridiani infatti, sulla stessa linea del film, parlano di «valori», e «virtù» del Meridione, che costituiscono i «punti di forza di una ritrovata identità, i segnava di un possibile nuovo sentiero per il futuro»⁵⁷¹. Della dimensione emotiva e patetica, incarnata nel film dalle figure dei bambini, si scopre intessuto, dunque, nell'epilogo lo stesso protagonista adulto, della cui sfera razionale si è assistito alla decomposizione e al disfacimento, che torna a farsi bambino: «il corpo è "bambino", la mente è

⁵⁶⁹ M. Garritano, *"Il ladro di bambini"*. *Miglior film dell'anno*, in "Cinemasessanta", n. 2, marzo-aprile 1992, p. 27.

⁵⁷⁰ Cfr. cap. 1.6, «Passione».

⁵⁷¹ P. Bevilacqua, *Presentazione* a M. Alcaro, *Sull'identità meridionale. Forme di una cultura mediterranea*, cit., p. IX.

“adulta”. Il ladro di bambini è la mente, la mente di un adulto che, nel tornare bambino, torna a farsi corpo»⁵⁷².

Il protagonista viene dunque accusato dai suoi superiori di essere un “ladro di bambini” poiché ha “rubato” al sistema l’umanità, i sentimenti e la dignità per i più deboli, come rivela lo stesso regista:

Perché il carabiniere è anche un ladro? Perché ha fatto l’ultima cosa che può fare uno come lui, ha interpretato in modo del tutto personale la sua missione, che era di trasferire due bambini in un istituto. Lui invece li ha fatti dormire in un albergo perché erano stanchi, li ha portati da sua sorella perché si riposassero, li ha fatti mangiare perché avevano fame, si è fermato con loro al mare perché facessero il bagno... E lo ha fatto anche per se stesso, non solo per i bambini. [...] Per vivere i sentimenti siamo spesso costretti a rubarli. In questo senso *Il ladro di bambini* ruba qualcosa al proprio tempo, al proprio sistema, per concedere a se stesso un’altra dignità⁵⁷³.

Il carabiniere è così additato a colpevole poiché ha seguito il proprio senso del dovere morale, infrangendo il regolamento, dove invece «il sentire non è più di competenza dell’individuo, ma una dimensione impersonale e anonima di cui l’uomo è irrimediabilmente espropriato»⁵⁷⁴. Tale dimensione del *pathos* come “sentire”, la cui centralità è stata rilevata come si è visto anche dai pensatori meridiani⁵⁷⁵, è stata appresa dal protagonista proprio dai bambini – che ne sono i custodi per antonomasia: i bambini dunque come «regioni dell’anima»⁵⁷⁶ – facendola propria ed introiettandola nel corso del viaggio che ha condiviso con

⁵⁷² F. Bo, *Corpo a cuore*, in E. Martini, *Gianni Amelio: le regole e il gioco*, cit., p. 59.

⁵⁷³ J. A. Gili, *Entretien avec Gianni Amelio* (intervista a G. Amelio a cura di J. A. Gili), cit., tr. it. di D. Scalzo, *Utopia di una famiglia nuova*, in *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, cit., p. 146.

⁵⁷⁴ F. De Bernardinis, *Il ladro di bambini*, cit., p. 42.

⁵⁷⁵ Cfr. cap. 1.6, «Passione».

⁵⁷⁶ M. Gasparini, *I bambini ci guardano*, in “cinemazero”, n. 6, giugno 1992, p. 7.

loro, scoprendola o meglio ri-scoprendola in se stesso, nel proprio animo di bambino, come spiega il regista: «Lui (Antonio) riesce a parlare ai bambini, perché è bambino lui»⁵⁷⁷. Si invertono così i ruoli, secondo un capovolgimento della dialettica tradizionale tra la figura dell'adulto-padre che insegna ed educa e quella del bambino-figlio che apprende: i bambini trasmettono valori all'adulto, che si riscopre bambino. Nel mostrare il riscoprirsi bambino di Antonio, che ha conservato l'innocenza, la purezza e l'ingenuità proprie della fanciullezza e che si scopre quindi non così dissimile dai suoi piccoli compagni di viaggio, il film vuole insegnare la capacità di tornare all'infanzia, sepolta in profondità, sotto la crosta di un contesto "adulto". Per spiegare l'elezione ad eroi dei bambini da parte di Amelio, in quanto capaci di uno sguardo innocente sul mondo, si possono prendere in prestito le parole di Wim Wenders:

Capita di saper descrivere meglio ciò di cui più sentiamo la mancanza. E i bambini nei miei film sono onnipresenti, come a rappresentare un desiderio onirico, quasi fossero i loro occhi che vorrei avere. Uno sguardo sul mondo lontano da ogni opinione, uno sguardo ontologico come può essere solo quello dei bambini...⁵⁷⁸.

Nella riscoperta di questa dimensione emozionale emerge l'umanesimo del cinema di Amelio, che si fa portavoce della rivolta degli innocenti e degli emarginati: si tratta di «una quotidiana resistenza, combattuta con armi giocattolo, con il minuscolo eroismo dei vinti che non si arrendono mai a perdere. È una liturgia di gesti minimi, poveri. [...] diventano i focolai di una rivolta silenziosa e a suo modo feroce: quella di cui son capaci i semplici»⁵⁷⁹. Nel film appaiono infatti come vittime non solo i bambini, ma, come emerge nell'epilogo, tutti e tre i

⁵⁷⁷ E. Ghini, *A colloquio con il regista Gianni Amelio* (intervista a G. Amelio a cura di E. Ghini), cit., p. 69.

⁵⁷⁸ L. Tornabuoni, *'92 al cinema*, Baldini & Castoldi, Milano 1992, p. 28.

⁵⁷⁹ A. Baricco, *Raccontare l'Italia com'è*, in *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, a cura di D. Scalzo, cit., p. 158.

protagonisti, definiti dall'autore «tre sradicati»⁵⁸⁰. L'autore propone allora un'epopea dei vinti, raffigurando, come ha dichiarato, «il bisogno di una dignità tra i diseredati, della solidarietà tra gli umili»⁵⁸¹. I vinti, gli ultimi sono i bambini di Amelio, che con la loro innocenza e purezza denunciano il mondo inadempiente degli adulti e un ordine sociale corrotto. Il cinema di Amelio allora «come mezzo per la costruzione di un modello di società più giusta e più umana in cui venissero riscattate tutte le “diversità”»⁵⁸². Questi sono dunque i piccoli eroi quotidiani celebrati da Amelio: gli oppressi, i deboli e gli innocenti «che vivono gli affetti, credono nell'onestà, hanno gesti di sincera solidarietà, e che, nonostante tutto, conservano gelosamente l'animo del bambino»⁵⁸³.

L'ultima sequenza si svolge in un'automobile, spazio filmico che figurativizza anche il finale nel segno del viaggio e dell'erranza. La vettura è parcheggiata in un piazzale: è l'ultima sosta del viaggio meridiano prima di giungere all'istituto a cui sono destinati i due bambini. Antonio si addormenta, o forse finge di dormire per dare ai bambini la possibilità di fuggire. I bambini sono seduti sul bordo del marciapiede; Rosetta copre con la giacca il fratellino che ha freddo e gli dice: «Magari all'istituto c'è il campo di pallone. Ti pigliano subito a giocare». Il bambino accetta, senza sottrarsi e schivarlo come avrebbe fatto in passato, il gesto d'affetto della sorella.

Nel laconico ed enigmatico finale i bambini sono inquadrati di spalle, «per pudore», spiega il regista,

perché non vogliamo disturbarli, perché non vogliamo piangere sulle loro lacrime, perché vogliamo lasciare a loro la possibilità di vincere o di perdere, senza essere noi troppo aggressivi nei loro confronti. C'è un rispetto della

⁵⁸⁰ F. Caprara, *Amelio, viaggio nei sentimenti: quei bambini sono io*, in “La Stampa”, 5 aprile 1991 (si tratta di una dichiarazione di G. Amelio).

⁵⁸¹ R. Carretta, *Italia, ti porto a Cannes*, in “Epoca”, 13 maggio 1992, p. 113 (si tratta di una dichiarazione di G. Amelio).

⁵⁸² M. Furriolo, *Gianni Amelio. Il film come poesia*, cit., p. 33.

⁵⁸³ E. Ghini, *Il ladro di bambini*, in “Riforma della Scuola”, n. 9, settembre 1992, p. 70.

macchina da presa che i protagonisti di questo film credo domandassero e che io mi sono sentito in dovere di dargli⁵⁸⁴.

Il finale aperto ed ambivalente, come di consueto nel cinema di Amelio, che rimanda a quello di *L'avventura* di Antonioni, lascia spazio a multiple interpretazioni – «Credo molto nel valore del non detto, [...] nella non necessità del punto di vista unico»⁵⁸⁵, dichiara l'autore. Da una parte infatti il viaggio dei protagonisti si conclude con «l'istituzione» – conferendo una struttura ciclica all'opera – che si configura, spiega il regista, come «il “luogo” nel quale la storia si deve necessariamente concludere, anche contro la loro volontà: e la conclusione “costretta” dovrebbe essere nei presupposti la chiusura, la prigione, per uno dei due ruoli»⁵⁸⁶. Dall'altra parte, il gesto finale della bambina che rappresenta un gesto morale di affetto, fratellanza e solidarietà, che il regista definisce un «gesto di riconciliazione»⁵⁸⁷, è un segno di speranza. Esso indica infatti il riconoscimento da parte dei bambini della loro fragilità e solitudine e dunque, ormai che il carabiniere non fa più parte delle loro vite, la necessità di assumersi la responsabilità l'uno dell'altro e il bisogno reciproco di solidarietà, sancendo l'unione e la pacificazione tra i due fratelli.

Nel finale si disvela il ruolo centrale che riveste il personaggio di Rosetta all'interno del film, che racchiude la concezione ameliana della figura della donna, la quale si rivela la vera depositaria di un patrimonio valoriale e passionale ormai smarrito, in linea ancora una volta con *L'avventura*. È la protagonista femminile infatti a compiere il gesto di amore verso il fratello, gesto che figurativizza il coraggio e la maturità della bambina che, decidendo di occuparsi del fratellino, assume la consapevolezza e si fa carico della responsabilità della famiglia mancata. Quello della bambina dunque, pur essendo il personaggio nato per ultimo, si rivela nel finale

⁵⁸⁴ *Ibidem*.

⁵⁸⁵ Intervento di G. Amelio nel corso del seminario “Cinema e educazione”, presso l'Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, Roma, 11-14 e 27 marzo 2002.

⁵⁸⁶ B. Roberti, E. Bruno, *Conversazione con Gianni Amelio* (intervista a G. Amelio a cura di B. Roberti, E. Bruno), cit., p. 151.

⁵⁸⁷ G. Amelio, *L'ultima scena*, in *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, a cura di D. Scalzo, cit., p. 142.

quello fondamentale, idea che si preannunciava già nel prologo e che ha percorso sotterraneamente tutto il film, che può dunque essere definito «il film di Rosetta»⁵⁸⁸. Lo stesso autore dichiara che «Rosetta è il centro del film»⁵⁸⁹:

la mia bambina è una che diventa adulta facendo un gesto verso il fratello che la disprezza e la umilia, verso il bambino che per tutto il film ha detto «È colpa tua». Ovviamente, perché l'ha detto? L'ha detto per il dolore terribile di non poter far nulla, lui maschio, ma piccolo, per una madre e una sorella puttane, che gli altri uomini, come lui maschietti, hanno fatto diventare puttane. Il bambino è in assoluto il personaggio più sofferente, perché è anche il più debole, non capisce fino in fondo, e quindi vive il rancore sulla sua pelle. Allora la bambina ha questo scatto di maturità straordinario, che le fa posare la giacchetta sulle spalle del fratello che ha freddo, e che per la prima volta non la respinge. [...] Il gesto finale di Rosetta è un gesto di forza: il carabiniere si arrende perché lo costringono ad arrendersi, mentre vince la bambina, che è la più disgraziata; e vince proprio in quanto vittima, con una tristezza infinita⁵⁹⁰.

Il regista assegna dunque un ruolo prioritario all'interno del film al personaggio di Rosetta, che assurge ad eroina. Nella figura femminile infatti l'autore individua un elemento etico essenziale, indica la donna come fonte della moralità: tale ruolo è rivestito nel film sia dal personaggio della nonna, «fonte definitiva di ispirazione della comprensione morale»⁵⁹¹, che da quello di Rosetta, che «con il suo piccolo gesto maturo, ci offre persino un barlume di speranza collettiva»⁵⁹².

⁵⁸⁸ E. Martini, *Gianni Amelio*, cit., p. 111.

⁵⁸⁹ G. Amelio, commento dell'autore al film.

⁵⁹⁰ E. Martini, *Gianni Amelio*, cit., pp. 111-112 (si tratta di una dichiarazione di G. Amelio tratta da un'intervista a cura di E. Martini).

⁵⁹¹ G. Cheshire, *The Compassionate Gaze of Gianni Amelio*, cit., p. 88.

⁵⁹² E. Martini, *Gianni Amelio*, cit., p. 112.

Nel finale emerge dunque in maniera pregnante l'idea che ha percorso l'intero film, secondo cui i bambini, con la loro innocenza e purezza, si rivelano custodi di un patrimonio valoriale ed emozionale che il mondo adulto ha perduto e che può ritrovare, come il protagonista del film, solo attraverso un itinerario di metamorfosi interiore, volto alla riscoperta degli spazi inesplorati di sé e al ritrovamento delle proprie radici emozionali, le stesse evocate dai pensatori meridiani.

2.2 Viaggio alle origini del cinema di Amelio: gli incunaboli

Noi giocavamo al cinema [...].

Oggi mi regala qualche piccola emozione [...].

Immagino [...] me che sogno di fare il regista

Gianni Amelio

Le figure meridiane ritagliate all'interno del pensiero meridiano ed individuate nel film *Il ladro di bambini* si ritrovano *in nuce* in tre aurorali cortometraggi inediti di Amelio, trovati nel corso della ricerca presso un archivio privato, realizzati dal regista nel 1963 (due anni prima del suo debutto nell'ambiente del "cinema vero", come assistente alla regia nel film, di Vittorio De Seta, *Un uomo a metà*) a Catanzaro e dintorni: *Risacca* (durata: 01':48"), *Luci d'estate* (durata: 03':10"), *Il viadotto* (durata: 03':20"). Il primo è in bianco e nero, gli altri due a colori; tutti e tre sono stati girati con una 8mm Yashica, e con la collaborazione, sia come assistenti sia come attori, di amici dell'autore che erano stati anche suoi compagni di scuola durante gli anni del Liceo. Tutti e tre sono, così com'era previsto fin dalla fase della progettazione, senza colonna sonora. A tutt'oggi, a quanto ci risulta, questi tre film, oltre a non comparire in nessuna filmografia ameliana, non sono stati mai proiettati pubblicamente, ma hanno conosciuto solo una effimera vita all'interno di una stretta cerchia costituita essenzialmente da amici di Amelio e Ansani. Lo stesso regista non ne ha mai parlato pubblicamente quasi avesse per sempre rimosso da sé queste prime esperienze amatoriali considerandole solo come un "gioco di ragazzi". Le copie originali in pellicola, possedute da Gianni Ansani, proprietario della cinepresa e stretto collaboratore dell'autore nella realizzazione dei corti (egli compare nei titoli di testa di tutti e tre), sono stati, nel 1997, riversati dapprima su vhs e poi, da questa, su

supporto elettronico⁵⁹³. Il montaggio è stato realizzato in macchina, per motivazioni logistiche, come spiega lo stesso regista:

facevamo questa cosa spericolata che era di montare addirittura prima delle riprese. Cioè, non avendo possibilità alcuna di fare un montaggio vero, procedevamo al contrario: immaginavamo delle inquadrature e le mettevamo sulla carta nell'ordine che ci pareva giusto e nello stesso ordine le filmavamo, stando attenti a farle entrare tutte nella durata della bobina⁵⁹⁴.

Si tratta della prima esperienza come regista di Amelio: questi tre cortometraggi costituiscono infatti i primi tentativi filmici dell'autore. L'esperienza, che nasce come un gioco tra compagni, rappresenta per Amelio un banco di prova come cineasta:

[La cinepresa:] un sofisticato giocattolo che riuscì a rendere una realtà animata solo quando finì nelle mani di Gianni Amelio. Lui, come me, frequentava l'idea del cinema; ma, più di me, ne aveva colto l'essenza di decima musa. [...] Per me la fine del gioco, per Gianni Amelio l'inizio di un gioco trasformato in arte⁵⁹⁵.

E ancora:

realizzando quel piccolo film (*Risacca*) per lui era come “giocare” a fare del cinema. [...] Ed era un gioco che per lui è diventato una cosa molto importante

⁵⁹³ Nel realizzare questo scritto si è visionata, presso l'archivio privato di Domenico Scalzo (l'autore del testo *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, cit.), una copia dei tre cortometraggi riversati su dvd.

⁵⁹⁴ Parte inedita, gentilmente concessa dall'autore, di *Il primo spettacolo. Conversazione con Gianni Amelio* (intervista a G. Amelio a cura di D. Scalzo), in *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, cit.

⁵⁹⁵ G. Ansani, *La fine di un gioco*, dichiarazioni inedite, raccolte da D. Scalzo nell'ottobre 1997, durante la fase di preparazione del libro *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, cit.

[...]. Per noi era stato un po' un gioco, un modo per accontentare Gianni che voleva fare la sua "prima" esperienza cinematografica come regista⁵⁹⁶.

In questo "gioco" del cinema è già racchiusa la vocazione di regista di Amelio – «immagino [...] me che sogno di fare il regista»⁵⁹⁷, ha rivelato l'autore riferendosi a questi suoi lavori iniziali. Tali composizioni sono state definite «esercizi di stile»⁵⁹⁸: in tutti e tre i cortometraggi risulta centrale il discorso stilistico. L'autore si concentra, infatti, soprattutto sugli aspetti formali e compositivi.

All'interno di questo quadro, si colloca il citazionismo ameliano, fortemente presente in questi primi lavori. In particolare, l'autore di riferimento è Antonioni⁵⁹⁹, del quale nei primi due cortometraggi è citata esplicitamente *L'avventura*. Anche se si tratta ancora di un'ingenua imitazione, come ammette lo stesso autore, resta la ripresa di Antonioni, che costituisce il referente imprescindibile di questa prima fase: «noi puntavamo alle immagini "alte", parodiando involontariamente i film che più ci avevano impressionato, Antonioni innanzitutto»⁶⁰⁰. Tuttavia, al di là dei riferimenti citazionistici, affiorano tematiche autoriali che percorreranno il cinema ameliano.

In particolare, in queste primigenie composizioni, emergono già, in maniera embrionale ma significativa, quelle figure meridiane, individuate all'interno del pensiero meridiano, rintracciate in *Il ladro di bambini*. Risulta centrale infatti, quale vero protagonista, il paesaggio meridiano, con le sue peculiari caratteristiche. In particolare, assume un ruolo di primo piano il

⁵⁹⁶ F. Papparazzo, *La risacca*, dichiarazioni inedite, raccolte da D. Scalzo, nel giugno 1998, durante la fase di preparazione del libro *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, cit.

⁵⁹⁷ Parte inedita, gentilmente concessasi dall'autore, di *Il primo spettacolo. Conversazione con Gianni Amelio* (intervista a G. Amelio a cura di D. Scalzo), cit.

⁵⁹⁸ G. Ansani, *La fine di un gioco*, cit.

⁵⁹⁹ Amelio, in questo stesso periodo, scrive una recensione di un libro dedicato ad Antonioni, elemento che dimostra che il nostro autore doveva avere una conoscenza approfondita del regista; cfr. G. Amelio, *Recensione* del libro *Michelangelo Antonioni* di C. Di Carlo, in "giovane critica", n. 6, dicembre-gennaio 1964-1965, Catania, pp. 70-72. Rivista del Centro Universitario Cinematografico di Catania. Amelio individuerà, riferendosi a questi primi anni di sperimentazione cinematografica, i suoi maestri proprio in Antonioni e in Rossellini, entrambi citati in questi primi lavori, come anche in *Il ladro di bambini*; cfr. *Il primo spettacolo. Conversazione con Gianni Amelio*, intervista a G. Amelio a cura di D. Scalzo, in *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, cit., p. 40.

⁶⁰⁰ Parte inedita, gentilmente concessasi dall'autore, di *Il primo spettacolo. Conversazione con Gianni Amelio* (intervista a G. Amelio a cura di D. Scalzo), cit.

motivo del mare, e in generale dell'acqua, presente in tutti e tre i cortometraggi, che diviene poi essenziale, come si è visto, in *Il ladro di bambini*. Un altro elemento chiave è costituito dalla luce, colta nelle sue più intense manifestazioni, come all'alba o al tramonto. A questi temi, si intrecciano inestricabilmente gli altri aspetti meridionali, della passione, dell'ozio e del viaggio. Visioni archeologiche dunque, che costituiscono le radici del cinema ameliano in quanto ne racchiudono il senso nascente, in particolare quegli archetipici temi meridionali che percorrono sotterraneamente la sua intera opera, ma che emergono in maniera esplicita in film quali *Il ladro di bambini* e *Il primo uomo*.

All'analisi di ogni singolo cortometraggio, si è anteposta la trascrizione tecnica (detta anche "Sceneggiatura a posteriori"), da noi realizzata, degli stessi. In tale lavoro si è deciso di eseguire una descrizione abbastanza dettagliata delle inquadrature, sia dal punto di vista figurativo sia da quello tecnico, in modo tale da restituire, a chi legge, il più fedelmente possibile, sia ciò che si vede all'interno di ogni singola immagine, sia le scelte stilistiche operate. Tale opzione è giustificata non solo dal fatto che i tre film sono inediti, ma anche dalla circostanza che sono, tuttora, difficilmente visionabili⁶⁰¹.

⁶⁰¹ Dopo il numero d'ordine dell'inquadratura sono dati, tra parentesi tonda, due numeri, ambedue composti di due cifre, separati da due punti. Essi indicano la durata della singola inquadratura. Il primo numero specifica i minuti secondi, il successivo i frame (25 frame corrispondono a un minuto secondo). Ambedue i dati sono stati ricavati dall'indicatore della durata presente sul software del computer che è servito a visionare i corti.

Per la descrizione delle inquadrature sono stati utilizzati i seguenti termini tecnici con le relative abbreviazioni:
M.d.P. : Macchina da Presa.

INQUADRATURA: è formata dall'immagine audiovisiva e dal riquadro virtuale che lo delimita (margini dell'inquadratura), così come compaiono nella cornice rettangolare che delimita l'immagine proiettata del film. Nella descrizione delle inquadrature si sono usati i termini "destra" e "sinistra" con riferimento a chi guarda.

CAMPO: la porzione di spazio delimitato dal riquadro visivo (o margini dell'inquadratura).

F.C. (Fuori Campo): quando il personaggio, un oggetto o un elemento dell'ambiente non compare nell'inquadratura.

OBLIQUA DALL'ALTO (da intendersi come "Inquadratura Obliqua dall'alto"): quando la ripresa è stata realizzata da un punto di vista posto più in alto rispetto al piano su cui si trova il centro d'attenzione.

OBLIQUA DAL BASSO (da intendersi come "Inquadratura Obliqua dal basso"): quando la ripresa è stata realizzata da un punto di vista posto più in basso rispetto al piano su cui si trova il centro d'attenzione.

A PIOMBO (da intendersi come "Inquadratura a piombo"): quando la ripresa è stata realizzata da un punto di vista posto in alto e perpendicolare rispetto al piano su cui si trova il centro d'attenzione.

INCLINATA (da intendersi come "Inquadratura Inclinata"): quando la base dell'inquadratura non è parallela all'orizzonte della realtà inquadrata, ma pende verso sinistra o verso destra.

C.L.L. (Campo Lunghissimo): abbraccia una porzione di spazio il più vasto possibile e le figure, se ci sono, appaiono lontanissime e non riconoscibili.

2.2.1 *Risacca*

Trascrizione

TITOLI DI TESTA

1. (13:17) PART.

Nero. L'accensione di una lampada fa comparire, dal nero, un pupazzetto (corpo ovale, lunghe braccia, un naso a patata, e una foltissima capigliatura). La luce della lampada, proveniente da sinistra, illumina solo la parte sinistra del pupazzetto. CARR. all'indietro che mostra che il pupazzetto sta in piedi su un cubo che ha illuminata solo la faccia superiore, mentre quella frontale, entrata tutta in campo, resta al buio. La CARR. si ferma e si accende un'altra lampada che illumina la faccia frontale del solido, mentre il pupazzetto resta al buio. Sulla faccia frontale del cubo è attaccato un cartello all'interno del quale c'è scritto, su quattro righe: «UNA PRODUZIONE G. E. G. FILM 1963». La scritta «G. E. G.» (posta su un'unica

C.L. (Campo Lungo): abbraccia una porzione di spazio sufficientemente ampia, anche se inferiore a quella precedente, e l'azione e le figure risultano chiaramente riconoscibili.

C.M. (Campo Medio): le figure sono abbastanza ravvicinate, ma comunque non giungono a toccare i margini inferiori e superiori del quadro.

F.I. (Figura Intera): i personaggi toccano con i piedi il margine inferiore del quadro e non hanno quasi aria in testa.

PART. (Particolare): inquadratura ravvicinata di un oggetto, di una parte di essa, o di una parte unitaria del paesaggio o dell'ambiente.

PAN. (Panoramica): la M.d.P. resta ferma nello spazio ma ruota intorno ad uno dei suoi due assi (solo asse orizzontale, verticale, o entrambi).

CARR. (Carrellata): la M.d.P. si sposta realmente nell'ambiente (in avanti, all'indietro, lateralmente).

CAMERA-CAR: carrellata realizzata montando la macchina da presa su un veicolo.

ZOOMATA (detta anche Carrellata ottica): benché possa sembrare una carrellata in avanti o all'indietro, essa non è un movimento effettivo, ma apparente, perché l'avvicinamento o l'allontanamento delle cose si ottiene mantenendo la M.d.P. ferma e agendo sulle lenti di un particolare obiettivo detto Zoom. Si può avere: "ZOOMATA a stringere" (ingrandisce gli oggetti ripresi e corrisponde ad una Carrellata in avanti) e "ZOOMATA ad allargare" (rimpicciolisce gli oggetti ripresi e corrisponde ad una Carrellata all'indietro).

CONTROCAMPO: lo spazio visivo inquadrato dal punto di vista opposto a quello del campo dell'inquadratura precedente.

ATTACCO SULL'ASSE: si ha quando una inquadratura è realizzata, variando la distanza cinematografica, sullo stesso asse di ripresa di quella precedente. Si può avere: Attacco sull'asse per ingrandimento (la seconda inquadratura ha una distanza cinematografica inferiore alla precedente) e Attacco sull'asse per riduzione (la seconda inquadratura ha una distanza cinematografica superiore alla precedente).

DISSOLVENZA IN CHIUSURA: si ha quando, verso la fine di una inquadratura, la sua luminosità complessiva diminuisce gradualmente fino a far scomparire totalmente l'immagine e sostituirla con il nero.

riga) è incorniciata all'interno di un disegno che rappresenta una pellicola cinematografica con tre fotogrammi (ognuno dei quali ospita una delle tre lettere), distesa in orizzontale. ZOOMMATA a stringere sulla scritta che fa uscire di campo il pupazzetto.

2. (05:00) PART.

Sul primo piano, a sinistra, in piedi su un piccolo cubo, c'è il pupazzetto di profilo destro e in controluce. Appena dietro, su sfondo nero, lo stesso cubo dell'inquadratura precedente. Sulla sua faccia frontale c'è scritto: «REALIZZATA DA GIANNI AMELIO GIANNI ANSANI ENZO PAPALEO». La scritta «Realizzata da» è posta in alto a sinistra; segue, procedendo verso destra, un disegno che sembra rappresentare una pellicola cinematografica suddivisa in sei fotogrammi che si sviluppa in verticale per tutta l'altezza del cartello; infine, in colonna, sono scritti i tre nominativi, riservando, per tutti e tre, una riga separata per il nome e un'altra per il cognome. Una corrente continua di aria, proveniente dal basso a sinistra fa sollevare un po' la folta capigliatura del pupazzetto.

3. (06:18) PART.

Il cubo su sfondo nero. Sulla facciata frontale è scritto a caratteri cubitali, grandi quanto tutta la facciata, il titolo: «RISACCA».

DISSOLVENZA IN CHIUSURA

SCENA I. EST. GIORNO – LIDO BALNEARE / SPIAGGIA

4. (14:10) PART. Obliqua dall'alto.

Immagine sfocata di onde, molto basse, che vengono a morire gradualmente sulla riva.

Le onde sono messe a fuoco e la M.d.P. si sofferma insistentemente sul loro movimento seguendole con piccole Panoramiche: dall'avanzamento verso la spiaggia al moto di ritorno, risucchiate dal mare.

5. (21:18) C. L.

Una Donna e un Uomo passeggiano, affiancati, lungo il bagnasciuga di un'estesa spiaggia deserta. Sul primo piano, sulla sinistra, ancora una volta, il duplice movimento delle onde, molto basse, che bagnano la costa, per poi ritirarsi. In questo suo movimento, l'acqua del mare lambisce i piedi della coppia che avanza frontale. Sullo sfondo una lunga fila di cabine su una terrazza rialzata, da cui si accede da una scalinata posta sulla destra. Alla base del muro di sostegno della terrazza vi è una scogliera. Dietro la terrazza c'è la parete a strapiombo di un monte che è ricoperta di vegetazione.

6. (10:07) C.L.

Sul primo piano, ci sono le maglie, a forma di rombo, di una rete metallica di recinzione. L'Uomo e la Donna (leggermente sfocati), visti attraverso la griglia della rete, sono fermi sul bagnasciuga, di spalle, e guardano le basse onde del mare che vengono a morire ai loro piedi. La M.d.P., attraverso una ZOOMATA a stringere fino a C.M., si avvicina alla coppia, sfocando le maglie della rete, fino a farle scomparire. La Donna indossa un cappotto chiaro, l'Uomo solo un maglione.

7. (07:21) C.L. Obliqua dall'alto.

In controcampo rispetto alla precedente. Sul primo piano, a sinistra, la chioma di un albero incornicia l'Uomo e la Donna che, un po' sfocati, camminano, frontali, in lontananza sul bagnasciuga. La spiaggia deserta occupa la parte sinistra dell'inquadratura e parte dello sfondo; il mare la parte destra.

8. (05:00) PART. Obliqua dal basso.

Sullo sfondo del cielo, un cartello a forma di banderuola, scura, su cui è scritto «Una buona doccia». Esso è fissato sopra un doccino. Zoomata ad allargare fino a scoprire, in C.M., a sinistra della doccia, l'Uomo e la Donna, di spalle, fermi, che guardano il mare.

9. (06:15) C.M.

Il mare, incorniciato, in basso da un tratto di spiaggia e a destra dalla scogliera che si trova alla base della terrazza (già vista nell'inquadratura n. 5). PAN. verso destra a scoprire una barca da bagnino arenata sulla spiaggia davanti due grandi massi.

Da dietro i massi, entrano in campo l'Uomo e la Donna (lei non indossa più il cappotto, ma lo tiene in mano) e salgono di corsa la scalinata che porta sulla terrazza.

SCENA II. EST. GIORNO – LIDO BALNEARE / TERRAZZA

10. (19:10) C.M.

L'Uomo e la Donna, tre quarti di spalle, camminano (allontanandosi) sulla terrazza, vicino alla ringhiera. Il pavimento della terrazza è dissestato e vi sono delle buche alcune delle quali piene di acqua. Sullo sfondo il mare e il cielo. ZOOMATA a stringere sulla coppia.

I due si fermano e si voltano frontali vicino ad una grande pozzanghera. Sulla terrazza vi sono infissi una serie di piccoli pilastri di ferro; quelli vicino alla pozzanghera sostengono una struttura orizzontale, probabilmente un telaio per stenderci sopra una grande tenda.

11. (08:13) C.M. stretto. Attacco sull'asse per ingrandimento.

L'Uomo e la Donna, di spalle, sono vicino alla pozzanghera e hanno ripreso a camminare. Sono un po' sfocati. La loro immagine si riflette parzialmente nella pozzanghera.

12. (14:16) F.I. Obliqua dall'alto.

Nella grande pozzanghera si riflette l'immagine dell'Uomo e della Donna che sono vicini ad uno dei pilastri metallici. Si vedono le loro gambe. I due si prendono per mano e iniziano a camminare lentamente verso destra. PAN. destra a seguire (la pozzanghera esce di campo) la coppia che si allontana di spalle.

DISSOLVENZA IN CHIUSURA

Il cortometraggio è stato girato nell'inverno-primavera del 1963 presso Copanello Lido, una nota località balneare della provincia di Catanzaro frequentata soprattutto dal ceto medio-alto del capoluogo calabrese.

Il cortometraggio è girato in bianco e nero, al fine di avvicinarlo a *L'avventura* di Antonioni. *L'avventura* costituisce infatti il riferimento fondamentale e costante del cortometraggio. Il protagonista assoluto è il mare, connotazione peculiare del paesaggio meridiano, elemento chiave del film antonioniano. In particolare, al centro della pellicola c'è, appunto, la "risacca", che dà il titolo al lavoro. L'intero cortometraggio è incentrato, infatti, fin dalla prima immagine, sul fenomeno marino della risacca, tipico movimento delle onde che si riversano sulla spiaggia per poi indietreggiare, su cui nella pellicola la macchina da presa si sofferma insistentemente.

Le onde, le quali rappresentano per sineddoche il mare, catturate nel momento in cui si infrangono sulla costa, simboleggiano la natura di medietà dell'elemento marino, messa in luce dal pensiero meridiano. Nel fenomeno della risacca, infatti, dapprima il mare invade la spiaggia, sottraendo spazio alla costa, mentre il suo successivo ritrarsi segna viceversa il predominio del litorale sull'elemento acqueo. Questo continuo scambio di ruoli tra i due elementi, che prendono alternativamente l'uno il sopravvento sull'altro, questo intreccio tra

terra e mare, simboleggiato dalla risacca, vuole indicare la contiguità tra i due principi, quello terrestre e quello acqueo, identità e alterità. Già in Camus, come si è visto, il mare si caratterizza come misura e tramite. Il pensiero meridiano mette in evidenza infatti il valore di *medium* del mare, quale spazio capace di connettere ed ospitare le differenze, di aprire all'alterità; in particolare del Mediterraneo, protagonista nella costruzione dell'identità meridiana. I pensatori meridiani parlano appunto di un «mare-confine», proprio quello che compare nel cortometraggio ameliano, che in grado di determinare «un'interruzione del dominio dell'identità, costringe ad ospitare la scissione»⁶⁰². La pellicola mette in scena l'infiltrazione e l'insinuazione del mare nel lido, dove la continua alternanza tra terra e mare raffigura quella «doppiezza della costa»⁶⁰³, che tiene insieme i due elementi.

Qui i due principi naturali, terra e mare, uniti da una naturale prossimità, si fanno metafora, proprio come nel pensiero meridiano, dei due poli della radice e della fuga, della stabilità e dell'avventura. Lo stesso moto doppio della risacca, l'avanzare per poi ritrarsi, richiama il duplice movimento del viaggio – messo in evidenza dai pensatori meridiani – dell'andare e del tornare, della partenza e del ritorno, dell'abbandono e della radice. In particolare, la risacca consiste nel secondo movimento delle onde, quello che vede il loro ritorno e riassorbimento nella totalità del mare: analogamente, il viaggio meridiano, come si è visto, coincide con il momento del rientro, del ritorno alle radici, configurandosi come *nòstos*. La risacca allora come metafora del ritorno e del *nòstos* meridiano.

Tuttavia, il moto della risacca ha anche una valenza negativa: il prosciugamento può portare alla deriva, evocata nel cortometraggio dall'immagine della barca arenata sulla spiaggia. La risacca allude allora alla pericolosità intrinseca nell'elemento marino in cui è insito il rischio del naufragio, secondo la tradizionale concezione del mare come fonte di pericolo

⁶⁰² F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, cit., p. 23.

⁶⁰³ *Ivi*, p. 24.

smarrimento⁶⁰⁴. Questa connotazione minacciosa dell'elemento marino esemplificata dal fenomeno della risacca rappresenta il tentativo di rendere l'atmosfera di *L'avventura*: nel film di Antonioni, infatti, la scomparsa della stessa protagonista è da attribuire, con ogni probabilità, al mare che l'ha inghiottita; il suo smarrimento è inoltre concomitante ad una tempesta, ad indicare il coinvolgimento della natura – in particolare dell'elemento acqueo – nella disgrazia.

Il fenomeno della risacca assume un'ulteriore valenza fortemente simbolica, che rimanda all'universo dei sentimenti e delle passioni. La risacca richiama infatti il tema dell'abbandono, dell'amore che, quando finisce, conduce al naufragio l'anima dell'innamorato deluso. Il riferimento è, ancora una volta, a *L'avventura*: la protagonista, non appena scomparsa, è rimpiazzata nel suo ruolo scenico e sentimentale dall'amica, la quale a sua volta subisce, nel finale, il tradimento e dunque l'abbandono affettivo dell'amato. Il tema dell'abbandono, quale seme di questo cortometraggio, germoglierà in *Il ladro di bambini*: anche qui nel finale i due piccoli protagonisti vengono "abbandonati" dal carabiniere che decide di consegnarli all'istituto, determinando la rottura del legame affettivo costruito nel corso del film.

L'altro tema portante, insieme a quello del mare – elemento chiave del paesaggio meridiano – è dunque quello della passione. Il mare è affiancato infatti, lungo tutto il corso della pellicola, da una coppia di innamorati – coprotagonisti dell'elemento marino – che percorre la costa, la cui presenza costante serve ad indicare che lo stesso principio acqueo va letto, si è visto, come metafora del sentimento amoroso. Le acque si fanno così specchio riflettente dei due amanti che costeggiano le rive, come esplicitato nella poetica immagine del riflesso della coppia nella pozzanghera. L'immagine capovolta dei protagonisti riflessa nell'acqua ha invero anche una valenza metalinguistica, in quanto si fa simbolo del cinema stesso: l'acqua rappresenta il cinema quale luogo che capovolge la realtà.

Il richiamo al tema della passione amorosa emerge, in particolare in questo cortometraggio, anche a livello autobiografico: la protagonista (F. Papparazzo) è infatti interpretata dalla ragazza

⁶⁰⁴ Cfr. cap. 1.3, «Mediterraneo».

verso cui, sembra, il regista provava una forte simpatia. Anche per il tema della passione è evidente il richiamo al film antonioniano, fondato sull'intreccio amoroso tra i protagonisti: la donna scomparsa, il fidanzato e l'amica; come anche tra le diverse coppie secondarie del film. La protagonista del lavoro ameliano, tra l'altro, ripresa di spalle, con un lungo cappotto e capelli cotonati fino alle spalle, somiglia sorprendentemente a Monica Vitti, protagonista di *L'avventura*.

I temi della passione e del paesaggio meridiano si intrecciano qui con quello dell'ozio, altra figura meridiana. Le varie inquadrature, ognuna delle quali risulta autonoma, priva di legami con le altre, riprendono semplicemente i diversi momenti dei due personaggi che passeggiano lungo la costa, visti da prospettive differenti. La reiterata camminata dei due protagonisti, inquadrata nelle sue poliedriche sfaccettature, evoca il tema dell'ozio, quel tempo qualitativo e dilatato che i soggetti si ritagliano, lontano dai ritmi frenetici della modernità – in linea con quanto teorizzato dai pensatori meridiani⁶⁰⁵. La lunga passeggiata della coppia sembra proprio la rappresentazione figurativa di quell'«andare lenti», di quel «pensare a piedi»⁶⁰⁶ che i pensatori meridiani invocano nel loro «elogio della lentezza»⁶⁰⁷, secondo cui l'*homo naturalis* camusiano si contrappone, come si è visto, all'«*homo currens*»⁶⁰⁸ della modernità. Così il camminare dei due personaggi ameliani lungo la riva sembra calcare quella passeggiata meridiana evocata dalla concezione oziosa insita nel pensiero meridiano:

Una passeggiata vuol dire essere restituiti alla strada e alla nudità casuale delle persone, guardare gli alberi, i palazzi o il mare, inseguire pensieri spesso splendidamente banali. [...] Passeggiare è interrogare il cielo, chiedersi se quelle nuvole stanno per arrivare o invece se ne stanno andando, assaggiare l'aria con il naso e con la pelle, d'estate cercare e d'inverno il sole. [...] Passeggiare è giocare

⁶⁰⁵ Cfr. cap. 1.5, «*Otium*».

⁶⁰⁶ F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, cit., p. 13.

⁶⁰⁷ F. Cassano, *Modernizzare stanca*, cit. pp. 154-155.

⁶⁰⁸ F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, cit., p. 59.

dolcemente con la giornata, decidere che ne puoi perdere un pezzo perché lo vuoi guadagnare. [...] Passeggiare è evadere dalla corsa feroce, da quell'assedio che chiude le porte da cui potrebbe entrare la vita [...]. Passeggiare è mettere la punteggiatura ai giorni, andare a capo, voltare pagina, creare intervalli, parentesi [...]. Passeggiare vuol dire infiltrare un po' di vacanza in ogni giornata, lasciare aperta una fessura nel quotidiano⁶⁰⁹.

All'interno di questo elogio del camminare, dell'andare lenti meridiano – di contro alla frenesia della corsa tipica della modernità – la passeggiata viene paragonata proprio alla risacca, protagonista del cortometraggio ameliano: «Passeggiare è un'arte povera, un far niente pieno di cose, [...] una *risacca* dolce della nostra vita minima (corsivo mio)»⁶¹⁰. Così, nel finale, quando i due protagonisti lasciano il litorale e prendono un'altra strada, quale deviazione dal percorso principale – ulteriore richiamo all'ozio – sembrano riecheggiare ancora le parole dei pensatori meridiani:

Passeggiare vuol dire partire per arrivare, ma senza impegno, perché ci si può fermare prima, cambiare percorso, inseguire un'altra idea, prendere una strada secondaria, fare una digressione. Passeggiare è abbandonare la linea retta, improvvisare il percorso, decidere si volta in volta la rotta, girare a vuoto nella penombra, non aver paura di ascoltarsi⁶¹¹.

Tuttavia, è proprio il perdersi la condizione per ritrovarsi: «Passeggiare è talvolta un perdersi breve, in piccolo spazio, una microfisica dell'avventura [...]. Passeggiare è ritornare a se stessi e a quella parte di noi che è la premessa di tutto»⁶¹².

⁶⁰⁹ F. Cassano, *Modernizzare stanca*, cit. pp. 149-150.

⁶¹⁰ *Ivi*, p. 150.

⁶¹¹ *Ibidem*.

⁶¹² *Ibidem*.

All'interno del cortometraggio, oltre al mare quale elemento fondamentale del paesaggio meridiano, troviamo un altro richiamo alla natura, rappresentato dalla rigogliosa chioma di un albero in primo piano che incornicia, insieme al mare, la coppia di innamorati. Se i rami dell'albero e il mare campeggiano nella scena occupando rispettivamente le due metà dell'inquadratura, la coppia, collocata al centro, appare di dimensioni minute, ripresa in lontananza, contornata dai due elementi – l'acqua e la chioma appunto – che formano una cornice naturale all'interno della quale essa si trova perfettamente inserita. La scena rappresenta allora l'uomo quale frammento appartenente alla totalità della natura e un accordo armonico tra essere umano e mondo naturale, richiamando quella concezione vitalistica ereditata della tradizione naturalistica mediterranea e fatta propria dal pensiero meridiano⁶¹³.

Un altro elemento chiave del cortometraggio come del paesaggio meridiano è costituito dalla luce. Il lavoro è girato infatti all'alba, per cogliere le prime luci dell'aurora sul mare, ossia la luce in una delle sue manifestazioni più intense ed evocative. In effetti, l'intero cortometraggio appare come un'esercitazione volta a carpire e rappresentare, come in un'opera impressionista, i poliedrici effetti e giochi di luce. Così, il lavoro è composto da campi medi e lunghi ed è privo di primi piani, oltre che per motivi stilistici, anche per ragioni tecniche, secondo una perfetta conciliazione tra stile ed esigenze pratiche: il regista infatti aveva a disposizione pochi momenti per cogliere le prime luci dell'alba, dunque non poteva concentrarsi su primi piani, per questo le figure sono sempre riprese da lontano. L'intensa presenza della luce che illumina con i primi raggi solari la distesa marina, richiama *La Città del Sole*, che il regista dedica al filosofo calabrese Campanella, dove il sole e il mare sono inquadrati all'interno di quella concezione organicistica e vitalistica della natura propria del naturalismo mediterraneo ripreso, come si è visto, dal pensiero meridiano.

⁶¹³ Cfr. cap. 1.2, «Paesaggio»; in particolare cfr. M. Alcaro, *Filosofie della natura. Naturalismo mediterraneo e pensiero moderno*, cit.; M. Alcaro, *Sull'identità meridionale. Forme di una cultura mediterranea*, cit.

Il cortometraggio di Amelio richiama la sequenza finale di un breve lavoro, in bianco e nero, realizzato, per la RAI TV, dallo stesso regista, *Undici immigrati* (1967). Un'inchiesta sui calciatori titolari della squadra di calcio del Catanzaro, i quali, in quel periodo, provenivano, coincidenza, tutti dal Nord Italia: undici protagonisti di un'immigrazione in direzione contraria rispetto a quella consueta, dal nord al sud dell'Italia, dunque di un viaggio meridiano. Il mezzo di trasporto, che richiama il tema del viaggio, è il treno, che risulterà essenziale in *Il ladro di bambini* – ma già nel primo *La fine del gioco* – sempre in un viaggio che percorre la penisola da nord a sud. I calciatori sono collocati nella stessa spiaggia (Copanello Lido), teatro di *Risacca*: anche qui dunque è centrale il tema del mare.

Dal punto di vista stilistico, ritroviamo una inquadratura molto simile dei protagonisti ripresi, mentre giocano a pallone, divertendosi spensierati come dei bambini, da dietro le sbarre della ringhiera della terrazza già vista in *Risacca*, analogamente a quanto avviene nel corto del '63, dove vengono inquadrati da dietro una rete di recinzione. Il gioco spensierato dei protagonisti in riva al mare, colti in una parentesi oziosa, prefigura quello in acqua del carabiniere e del bambino di *Il ladro di bambini*, come anche, più tardi, quello sulla spiaggia del bambino e dello zio in *Il primo uomo*. Anche in questo lavoro, inoltre, sempre dal punto di vista figurativo, si ritrova l'immagine riflessa nell'acqua, metafora del dispositivo cinematografico.

2.2.2 *Luci d'estate*

Trascrizione

TITOLI DI TESTA

1. (07:00) PART.

Cartello su cui c'è scritto: «GIANNI AMELIO GIANNI ANSANI presentano». Per ambedue i nominativi è riservata una riga per il nome ed una per il cognome. Il primo è scritto a sinistra, il secondo a destra, ed i due sono separati da un disegno che sembra rappresentare una striscia di pellicola messa in verticale.

2. (06:00) PART.

Cartello su cui c'è scritto, su due righe: «LUCI D'ESTATE»

SCENA I. EST. AURORA – LOCALITÀ MARITTIMA / PORTO

3. (26:20) C.L.

La parte estrema, verso il largo, del braccio di un molo di un piccolo porto. Esso, in forte controluce, divide, verticalmente, l'inquadratura in due parti quasi uguali: in alto il cielo, in basso la parte di mare, che appare calmo, interno al porto. Sia il cielo sia il mare sono di un acceso colore rosso, tipico della luce solare nella fase finale dell'aurora. PAN. sinistra che percorre tutto il molo fino alla spiaggia dove diventa evidente il leggero sciabordio dell'acqua del mare sulla riva.

4. (06:12) C.M.

Una barca di pescatori ormeggiata nel mezzo del mare (non distante dalla riva, la quale, tuttavia, resta fuori campo). Essa ondeggia leggermente, e la sua immagine si riflette nell'acqua. Dietro ad essa, a sinistra, più in alto mare, c'è un'altra piccola imbarcazione ormeggiata. Sullo sfondo, molto lontano, si intravede, insieme al cielo, la siluetta di una costa alta che degrada verso l'orizzonte. Tutta l'inquadratura è immersa nella luce rossa dell'aurora.

SCENA II. EST. ALBA – LOCALITÀ MARITTIMA / SPIAGGIA

5. (04:00) C.L.

L'inquadratura è divisa, verticalmente, quasi in due parti uguali. In basso, in forte controluce, si vede una grande spiaggia delimitata, in lontananza, a destra, da una sottile striscia di mare; in alto il cielo, di colore arancione, al centro del quale, c'è il sole, di un inteso giallo, appena sorto, sulla linea dell'orizzonte.

6. (07:08) C.L.L. Attacco sull'asse per riduzione.

Quasi tutta l'inquadratura è occupata dal cielo immerso nell'intensa luce arancione dell'alba. In basso a sinistra c'è il sole, di un inteso giallo, sulla linea dell'orizzonte (leggermente più in alto rispetto alla precedente inquadratura). Ancora più in basso si intravede, a sinistra, una sottilissima striscia di spiaggia e, a destra una sottilissima striscia di mare.

7. (07:13) C.L.L. Obliqua dall'alto.

L'inquadratura è divisa, verticalmente, quasi in due parti uguali dalla linea dell'orizzonte marino. In alto il cielo dove, a sinistra, splende, di un inteso giallo, il sole sulla linea dell'orizzonte (leggermente più in alto rispetto alla precedente inquadratura); in basso c'è il mare che è delimitato, a sinistra, da una spiaggia, in forte controluce, che occupa i tre quarti

inferiori dell'inquadratura. La siluetta della linea di battigia disegna, sullo sfondo del mare, un contorno che richiama il profilo di un seno e del ventre di una donna. Il cielo e il mare sono immersi nell'intensa luce arancione dell'alba.

8. (07:13) C.L. Obliqua dall'alto.

L'inquadratura è divisa, verticalmente, quasi in due parti uguali dalla linea dell'orizzonte marino. In alto il cielo dove, a sinistra, splende, di un inteso giallo, il sole sulla linea dell'orizzonte (molto più in alto rispetto alla precedente inquadratura); in basso il mare su cui si riflette il sole, in una lunga fascia che dall'orizzonte giunge fino al margine basso dell'inquadratura. A sinistra c'è, in forte controluce, una striscia di spiaggia, a forma di triangolo (il suo lato superiore delimita parte dell'orizzonte), che si inoltra nel mare per tre quarti della lunghezza orizzontale dell'inquadratura.

9. (06:21) C.L.L. Obliqua dall'alto. Attacco sull'asse per riduzione.

L'inquadratura è divisa, verticalmente, in due parti disuguali dalla linea dell'orizzonte. In alto una stretta striscia di cielo dove, al centro del margine superiore dell'inquadratura, si intravede il sole; in basso un'ampia zona di mare (che occupa più dei tre quarti dell'inquadratura) su cui si riflette il sole, in una fascia di luce che dall'orizzonte giunge fino a metà dell'inquadratura. A sinistra c'è, in forte controluce, una striscia di spiaggia, a forma di triangolo (il suo lato superiore delimita parte dell'orizzonte), che si inoltra nel mare per tre quarti della lunghezza orizzontale dell'inquadratura.

10. (09:06) C.M. Obliqua dall'alto. Simile alla Inquadratura n. 8.

L'inquadratura è divisa, verticalmente, quasi in due parti uguali dalla linea dell'orizzonte marino. In alto il cielo dove, a sinistra, splende, di un inteso giallo, il sole sulla linea dell'orizzonte (molto più in alto rispetto alla precedente inquadratura); in basso il mare su cui si

riflette il sole, in una lunga fascia che dall'orizzonte giunge fino al margine basso dell'inquadratura.

A sinistra c'è, in forte controluce, una striscia di spiaggia, a forma di triangolo (il suo lato superiore delimita parte dell'orizzonte), che si inoltra nel mare per tre quarti della lunghezza orizzontale dell'inquadratura.

Sul primo piano c'è la silhouette di una Ragazza di profilo sinistro, tagliato all'altezza della vita. Essa è posta sulla stessa linea della fascia di luce in cui si riflette il sole; la testa, in alto è incorniciata dalla striscia di spiaggia.

SCENA III. EST. ALBA – LOCALITÀ MARITTIMA / PORTO

11. (06:01) C.M.

L'inquadratura è divisa, verticalmente, quasi in due parti uguali dal braccio di un molo, in forte controluce, di un piccolo porto.

In basso si vede una parte di mare, interna al porto, delimitata, a destra, da una sottile striscia di spiaggia su cui si erge, una struttura verticale in metallo in forte controluce (la sua parte superiore esce di campo in alto). Sulla sinistra, vi è in forte controluce, una barca ancorata.

In alto, oltre il molo, si vede una sottile striscia di terra e di mare, e, sopra di loro, il cielo.

12. (06:18) C.M.

Sul primo piano c'è la Ragazza (la stessa di cui abbiamo visto la silhouette nell'inquadratura n. 10) sdraiata su un blocco di cemento, che ha la forma di un tronco di cono posto in obliquo lungo la diagonale destra dell'inquadratura (il blocco fa parte della barriera frangiflutti che protegge il molo del porto). La ragazza indossa un prendisole. Sullo sfondo si vede una striscia di mare; una striscia lontana di costa, e il cielo. Il tutto è immerso nella luce rossastra dell'alba.

SCENA IV. EST. GIORNO – LOCALITÀ MARITTIMA / SCOGLIERA

13. (24:17) F.I. Obliqua dal basso.

Sullo sfondo del cielo uniformemente illuminato da una tenue luce diffusa del sole, la Ragazza, in controluce, di profilo destro (essa è tagliata dal margine inferiore all'altezza della vita e ha molta aria in testa) guarda verso destra. Si solleva i lunghi capelli e poi li lascia cadere sulle spalle. ZOOMATA ad allargare, fino a C.M., che mostra come la Ragazza sia seduta su alcuni alti scogli. PAN. destra lungo gli scogli, che si stagliano contro il cielo, fino a scoprire il punto in cui essi si immergono nelle calme e arrossate acque del mare.

14. (07:14) C.M. Obliqua dall'alto. Controcampo.

La Ragazza (di profilo destro), è seduta, in controluce, sul margine destro di un altro scoglio basso. Lo scoglio, che prosegue fuori campo a sinistra, è circondato dal mare e si trova vicino al margine inferiore dell'inquadratura. Lentamente la Ragazza, scivolando sullo scoglio, immergere le gambe in acqua.

15. (11:22) F.I. Obliqua dall'alto. Controcampo.

La Ragazza (di profilo sinistro), è seduta, illuminata frontalmente dalla luce rossastra del sole, sul margine di uno scoglio basso che è fuori campo. La Ragazza ha la testa un po' reclinata all'indietro, per prendere bene il sole sul volto; gli occhi chiusi e i capelli tenuti fermi da un fascia per capelli. Dietro di lei un'alta scogliera che copre tutta l'inquadratura e, in basso a sinistra, una piccola striscia di mare. PAN. sinistra verso il basso a scoprire tutto il corpo della Ragazza che è seduta sullo scoglio e ha le gambe immerse nell'acqua del mare. La Ragazza muove lentamente la gamba sinistra nella calma acqua del mare. La PAN. prosegue, lasciando

fuori campo la Ragazza e soffermandosi (in DETT.) su una incavatura della scogliera contro cui sciaborda dolcemente l'acqua del mare.

16. (06:05) PART. Obliqua dall'alto. Attacco sull'asse per in gradimento.

L'acqua del mare che sciaborda dolcemente nell'incavatura della scogliera. PAN. sinistra ad inquadrare, nei pressi della scogliera, lo scintillio rossastro dei raggi del sole sull'acqua.

17. (06:14) PART. A piombo.

Attraverso la trasparente acqua del mare, che sciaborda dolcemente, si vede un fondale basso pieno di sassi tra cui nuota un pesciolino.

18. (15:14) PART. A piombo.

Attraverso la trasparente acqua del mare, che sciaborda dolcemente, si vede il fondale basso pieno di sassi tra cui vi sono immersi due gambe che si agitano. Combinazione di ZOOMATA ad allargare (fino a C.M.) e PAN. sinistra a scoprire la Ragazza, la quale indossa un bichini giallo, che nuota lentamente e di traverso (guarda una volta in alto, verso la M.d.P.) nei pressi della scogliera. Alla fine della panoramica, la Ragazza entra in una zona del mare in cui ci sono vividi i riflessi della luce del sole.

19. (16:15) C.M. Obliqua dall'alto.

Tutta l'inquadratura è occupata da una imponente scogliera che si immerge nelle calme acque del mare. In basso un tratto di mare che si insinua tra due scogli a formare una insenatura. Da dietro uno scoglio, compare, nuotando la Ragazza che attraversa la stretta striscia di acqua che divide due scogli e viene avanti verso il primo piano, per poi uscire di campo a sinistra.

20. (06:14) C.M. Obliqua dall'alto.

Sul primo piano la scogliera divisa in due blocchi di scogli dal mare che si incunea in essa, per un brevissimo tratto. Il mare che occupa quasi tutta la parte superiore dell'inquadratura. Da dietro lo scoglio a destra entra in campo la Ragazza che, nuotando parallela ai margini orizzontali dell'inquadratura, esce di campo dietro lo scoglio di sinistra.

21. (03:01) C.L. Obliqua dall'alto (molto accentuata).

Sul primo piano parte di una grande scogliera (un po' sfocata) che degrada ripidamente verso il mare, dove c'è, separato da essa da una stretta striscia di acqua, un grande scoglio circondato dal mare. Tutto il resto dell'inquadratura è occupata dal mare che è attraversato da un lievissimo moto ondoso.

22. (04:01) C.L. Obliqua dall'alto.

Una grande scogliera che si immerge, a picco, nel mare descrivendo un arco che occupa tutta la parte destra dell'inquadratura e i due terzi della parte superiore. Un braccio della scogliera, abbastanza basso, si protende, orizzontalmente, verso il mare dividendo verticalmente l'inquadratura in due parti quasi uguali. All'interno di questo braccio si insinua il mare formando una piccola vasca.

23. (06:10) C.LL. Obliqua dall'alto. Attacco sull'asse per riduzione.

Una grande scogliera che si immerge, nel mare descrivendo un arco che occupa tutta la parte destra dell'inquadratura e un terzo della parte superiore. Un braccio della scogliera, abbastanza basso, e vicina al margine inferiore, si protende verso il mare che è attraversato da un lievissimo moto ondoso. Sul primo piano, un po' sfocati si vedono due cipressi che evidentemente sono piantati sulla parete scoscesa del promontorio roccioso su cui è piazzata la M.d.P.

Il cortometraggio è stato girato nell'estate del 1963. La prima parte, quella riguardante il porto e la spiaggia (fino all'inquadratura n. 12) a Catanzaro Lido, il quartiere marino del capoluogo calabrese; la seconda parte (dall'inquadratura n. 12 fino alla fine) alle così dette "Vasche di Copanello", una località balneare un po' impervia a causa della scoscesa scogliera, adiacente a Copanello Lido.

Anche in questo cortometraggio il riferimento indiscusso è *L'avventura* di Antonioni, qui non soltanto a livello tematico ma anche a livello più strettamente figurativo. Uno dei protagonisti è anche in questo altro lavoro iniziale il mare – presenza costante nella pellicola – elemento fondamentale del paesaggio meridiano come del film antonioniano. Anche qui, come nel precedente cortometraggio, viene messa in luce la natura di medietà del mare, soprattutto nell'immagine della scogliera, che figurativamente presenta propaggini e ramificazioni protese nel mare. Essa, per la sua conformazione morfologica, si presta a raffigurare quella contiguità tra terra e mare, che nel pensiero meridiano si fa metafora, come si è visto, di quella tra identità e alterità, radice e avventura, ritorno e partenza. L'immagine ameliana della scogliera richiama allora quella dell'arcipelago, dove al pari degli scogli vi sono le isole anch'esse unite dal mare, utilizzata da Cacciari per raffigurare lo spazio mediterraneo come intreccio di terra e mare, come «luogo della relazione, del dialogo, del confronto tra le molteplici isole che lo abitano: tutte dal Mare distinte e tutte dal Mare intrecciate; tutte dal Mare nutrite e tutte dal Mare arrischiate»⁶¹⁴.

Tuttavia, il protagonista assoluto di questo cortometraggio risulta la luce, che pervade le immagini in maniera totalizzante. Anche in questo caso le riprese sono state fatte all'alba: si è scelto cioè un momento privilegiato in cui poter cogliere la luce nelle sue diverse sfumature. Il

⁶¹⁴ M. Cacciari, *L'arcipelago*, cit., p. 16.

cortometraggio si presenta allora come un vero e proprio esercizio di stile⁶¹⁵: non vi è una trama che lega le diverse immagini, ma nelle diverse inquadrature il regista si esercita a cogliere i diversi effetti di luce. Il disco solare che, alle primi luci dell'aurora e dell'alba, troneggia sulla distesa marina, richiama figurativamente, in particolare nella prima parte del cortometraggio, l'*incipit* e il finale di *La Città del Sole*. Già nel prologo visionario, per rendere l'utopia, Amelio mostra la linea di un orizzonte sconfinato, un mare sovrastato dal cerchio rosseggiante del sole su cui la voce fuori campo legge il testo di Campanella: l'immagine di una spiaggia e la voce fuori campo che si staglia sullo sfondo di un'alba accesa ci introducono nella dimensione del panteismo campanelliano. Infatti la concezione panteista del filosofo è espressa nelle immagini degli elementi naturali quali riferimenti simbolici che rivelano la presenza cosmica della natura all'interno del film: oltre ai fuochi che segnano il cammino e l'erranza del frate, il mare che si alterna in pieno schermo con i due protagonisti quasi come un terzo interlocutore e il sole che vi discende e si svela nel finale.

La ricerca degli effetti di luce mostrano il tentativo di rendere l'atmosfera di *L'avventura*. La vera esercitazione stilistica operata dal regista consiste infatti, in questo che è uno dei suoi primi tentativi filmici, nella citazione costante del film antonioniano. Oltre ai giochi di luce sul mare, l'immagine della barca che campeggia solitaria in mezzo al mare è un chiaro riferimento figurativo al film del suo maestro, all'imbarcazione del gruppo di amici giunti in vacanza nelle isole Eolie. Il lento ondeggiare della barca della pellicola ameliana sul mare placido evoca la quiete della distesa marina, che faceva da specchio alla serenità della compagnia di *L'avventura* prima della scomparsa dell'amica e del concomitante sopraggiungere della tempesta.

La citazione di *L'avventura* si rende ancora più esplicita nella seconda parte del cortometraggio. Qui la scogliera a strapiombo sul mare è un manifesto riferimento a quella dell'isola di Lisca Bianca del film di Antonioni. In questa seconda parte si impone un'altra tematica cara ai pensatori meridiani, strettamente intrecciata a quelle del mare e della luce,

⁶¹⁵ Cfr. G. Ansani, *La fine di un gioco*, cit.

preannunciata nella prima parte da due immagini statiche di donna, quella della passione. In questo cortometraggio vi è un'unica protagonista (Carmen Basso), di cui emerge l'aspetto seducente che richiama il tema della passione amorosa, cuore del film antonioniano. La donna infatti viene colta in atteggiamenti e pose tipicamente femminili, come sollevarsi i capelli o sdraiarsi sugli scogli a prendere il sole.

La figura femminile distesa al sole ricorda la protagonista di *Viaggio in Italia* sdraiata sulla terrazza assolata della villa. L'immagine del film rosselliniano come del cortometraggio ameliano richiama il tema dell'ozio dischiuso dal paesaggio meridiano. Il calore del sole che accarezza il corpo della protagonista, in entrambi i lavori, la induce infatti ad un torpore e ad un'indolenza che la distoglie da altre attività per consegnarla al regno, tipicamente mediterraneo, del piacere dei sensi e alla scoperta della propria corporeità.

Ma il riferimento più esplicito qui è alla protagonista di *L'avventura*: il movimento nell'acqua delle gambe della donna, seduta sullo scoglio ma con le gambe immerse nel mare, richiama infatti quello di Claudia, nel film antonioniano, che dalla scogliera a strapiombo sul mare calcia (con la gamba sinistra come la protagonista del cortometraggio ameliano) i flutti che si infrangono sugli scogli. Il corpo della protagonista successivamente completamente in acqua, ripreso dall'alto, sembra liquefatto, in una resa quasi impressionistica: tutto, anche i corpi materiali, vengono trasformati in luce. Le diverse inquadrature della donna che nuota in acqua costituiscono ancora una volta una citazione di *L'avventura*: il riferimento qui è al gruppo di amici che nuota spensierato ed ilare prima della scomparsa della protagonista.

Nelle immagini della donna distesa sugli scogli, come in quelle in cui è immersa nell'acqua, la protagonista appare completamente fusa nell'ambiente circostante. Emerge infatti una piena coincidenza tra personaggio e paesaggio, secondo cui il sentire dell'uno si riflette sull'altro e viceversa. In questo c'è nuovamente un richiamo al film antonioniano dove la corrispondenza tra personaggi e natura è assoluta. Infatti, la natura è quieta, il mare è placido quando i personaggi nuotano spensierati in un'atmosfera serena; all'evento tragico della scomparsa della

protagonista corrisponde poi il manifestarsi di una minacciosa tempesta, secondo un rispecchiamento tra stato d'animo dei personaggi e manifestazione della natura. La compenetrazione tra uomo e natura che emerge nel cortometraggio ameliano è, come si è visto, un fondamento del pensiero meridiano, che rivitalizza la tradizione del naturalismo mediterraneo il quale inquadra l'essere umano all'interno della totalità della natura⁶¹⁶.

Dal punto di vista figurativo, Amelio restituisce spazi vuoti, come nelle inquadrature della distesa marina, che richiamo gli spazi metafisici antonioniani. Il ricorso a spazi svuotati, controllati, è dettato, oltre che da ragioni stilistiche, anche da esigenze tecniche: avendo la possibilità di fare un'unica ripresa, si scelgono tempi (l'alba) e spazi (il mare aperto) con le minime interferenze esterne. Gli spazi vuoti ameliani hanno la capacità di restituire quei luoghi del paesaggio meridiano che custodiscono lo spirito mediterraneo, quali appunto il mare, la costa, il cielo dell'aurora.

⁶¹⁶ Cfr. cap. 1.2, «Paesaggio»; in particolare cfr. M. Alcaro, *Filosofie della natura. Naturalismo mediterraneo e pensiero moderno*, cit.; M. Alcaro, *Sull'identità meridionale. Forme di una cultura mediterranea*, cit.

2.2.3 *Il viadotto*

Trascrizione

TITOLI DI TESTA

1. (04:05) PART.

Cartello su cui c'è scritto: «GIANNI AMELIO GIANNI ANSANI presentano». Per ambedue i nominativi è riservata una riga per il nome ed una per il cognome. Il primo è scritto a sinistra, il secondo a destra, ed i due sono separati da un disegno che sembra rappresentare una striscia di pellicola messa in verticale.

2. (03:08) PART.

Sul primo piano, appena sotto la linea mediana verticale dell'inquadratura c'è una costruzione tridimensionale formata da un asse orizzontale (che si sviluppa per tutta la larghezza dell'inquadratura) sorretta da due “pilastrini” verticali (probabilmente vuole essere la rappresentazione schematica di un viadotto). Sull'asse orizzontale è scritto, utilizzando delle lettere tridimensionali, il titolo: « IL VIADOTTO».

La luce di un faro proveniente frontalmente dal basso a sinistra, proietta sullo sfondo (costituito da una superficie piatta e uniforme) le ombre sia della struttura che delle lettere del titolo.

DISSOLVENZA IN CHIUSURA

SCENA I. EST. GIORNO – CATANZARO / STRADA

3. (17:17) C.M.

CAMERA-CAR frontale in avanti lungo una strada (attualmente, denominata via Lucrezia Della Valle) che percorre una stretta vallata. L'inquadratura inizia mostrando, a sinistra, la parte finale di un costone scosceso di una collina intorno cui la strada fa una curva. A destra, più lontano, un altro grande costone che degrada verso la vallata su cui si intravedono, un po' sfocati un grande muro di sostegno e le case di una città. Un'automobile scura si allontana lungo la strada. Il costone e l'automobile nascondono la visuale. Man mano la CAMERA-CAR percorre la curva e l'automobile si allontana, si scopre, in lontananza (C.L.L.) un grande Viadotto ad una sola grande arcata (lato sud) che unisce i versanti di due colline (il Viadotto Fausto Bisantis, ex "viadotto sulla Fiumarella", di Catanzaro). Dietro di esso, in basso, si vede una collina e, in alto, il cielo nuvoloso. Lungo la strada passano, in ambedue i sensi di marcia, poche automobili, e un pedone cammina lungo il margine destro.

4. (10:22) C.L. Obliqua dal basso. Attacco sull'asse per ingrandimento.

La M.d.P. è posta, in basso, sulla strada, vicino al guardrail il quale, sbucando dall'angolo basso destro, continua, obliquo, verso il piano intermedio. Sul primo piano c'è la strada su cui transitano due automobili; sul piano intermedio, contro lo sfondo del cielo il Viadotto; dietro di esso una collina su cui sorgono le case di un quartiere di una città (Catanzaro).

SCENA II. EST. GIORNO – CATANZARO / VIADOTTO SULLA FIUMARELLA

5. (04:10) C.M. Obliqua dal basso.

La M.d.P. è posta, in basso, sulla strada, all'imbocco ovest del Viadotto. Sul primo piano l'asfalto della strada che si inoltra sul Viadotto, di fronte, un po' sfocato, il guardrail sinistro

del Viadotto e dietro di esso un'alta ringhiera e la rete di protezione. Da sinistra, entra in campo un'automobile che imbocca il Viadotto e si allontana. PAN. destra, a seguire l'automobile, fino a far entrare in campo un cartello stradale su cui vi è scritto «Viadotto sulla Fiumarella m. 468,54». Sullo sfondo la collina su cui sorge, contro il cielo parzialmente nuvoloso, il centro della città.

6. (21:24) C.M.

CAMERA-CAR laterale in avanti molto veloce sul Viadotto.

Sul primo piano scorre molto velocemente la ringhiera di protezione posta sul margine destro del Viadotto (lato sud), dietro di essa scorre, molto meno velocemente, la collina su cui sorge un quartiere della città. Sullo sfondo il cielo parzialmente nuvoloso.

7. (05:01) C.M.

La M.d.P. è posta all'imbocco est (quello opposto dell'inquadratura n. 5 e che permette l'accesso al centro città) del Viadotto, dietro la ringhiera e la rete di protezione del margine destro del viadotto, quasi alla fine della curva con cui termina il ponte. Un'automobile scura e una bianca avanzano sulla strada e, percorsa la curva, escono di campo a destra.

8. (06:02) C.M. Obliqua dal basso

La M.d.P. è posta, in basso, all'imbocco est del Viadotto vicino al marciapiede che percorre il ponte, poco prima della curva vista nell'inquadratura precedente. È inquadrato, in forte prospettiva, il viadotto in tutta la sua lunghezza. Sullo sfondo una collina ed il cielo. Un'automobile di color rosso e una moto con due persone in sella, avanzano, frontali, sulla strada; quattro pedoni, di spalle, si allontanano lungo il marciapiede del viadotto.

9. (09:18) C.M. Obliqua dal basso. Controcampo.

La M.d.P. è posta, in basso, quasi all'imbocco est del Viadotto vicino al marciapiede che percorre il ponte, poco prima della curva vista nell'inquadratura n.7. Sullo sfondo le pendici di uno dei colli su cui sorge la città. L'automobile di color rosso e la moto con due persone in sella (gli stessi mezzi dell'inquadratura precedente), si allontanano, di spalle, sulla strada e, percorsa la curva, escono di campo in fondo a sinistra. Una motocicletta entra di campo da sinistra e percorre la strada mentre, dal senso opposto di marcia arriva un'altra automobile di color chiaro.

10. (15:22) C.L. Obliqua dall'alto.

Un grande svincolo stradale (quello tra via De Filippis e via Lucrezia Della Valle). Zoomata ad allargare fino ad incorniciare lo svincolo tra le sagome scure (in forte controluce) di due dei numerosi pilastri che sostengono la parte terminale est del Viadotto e la piattaforma orizzontale del ponte su cui sorge la strada. PAN. destra (Obliqua dal basso) fino ad inquadrare tutto il Viadotto (lato nord) e la sua unica grande arcata che attraversa la vallata e si congiunge con la collina prospiciente. Sullo sfondo, in alto, il cielo.

11. (10:07) C.M. Obliqua dal basso e Inclinata a destra.

La parte inferiore della piattaforma orizzontale del Viadotto (lato nord), in forte controluce, vista dal basso, e la parte finale superiore di due dei pilastri che sostengono la parte terminale est del Viadotto. Sul primo piano, a destra, la chioma di un albero in forte controluce. PAN. destra a seguire lo sviluppo della piattaforma fino a mostrare la parte superiore della metà est dell'arcata del Viadotto, illuminata dal sole, e i pilastri che, partendo da essa, sostengono la stessa piattaforma. Sullo sfondo si vede il cielo, in basso, sul primo piano, le chiome di alcuni alberi.

12. (10:17) C.L. Obliqua dal basso.

Da un punto di vista simile a quello della precedente inquadratura (più vicino alla base dei pilastri del viadotto), si vede il cielo uniformemente bianco. Combinazione di una breve ZOOMATA ad allargare con una PAN. destra, a scoprire, progressivamente, una villetta che sorge, in lontananza, su una collina; (in C.M.) la parte superiore della base su cui sorgono i pilastri terminali del Viadotto; la parte inferiore della piattaforma e la metà est dell'arcata del Viadotto. Le strutture del Viadotto formano un complesso gioco di luci e di ombre. Sullo sfondo il cielo.

13. (14:22) C.M. Obliqua dal basso.

Da un punto di vista molto vicino da dove si erge, partendo da un grosso basamento in cemento (che resta fuori campo), una delle due travi curve (quella a nord) che costituiscono la metà est dell'arcata. La parte inferiore della piattaforma orizzontale del Viadotto in forte controluce; la parte terminale superiore delle due travi curve che costituiscono la metà est dell'arcata illuminata dal sole; quattro pilastri, in forte controluce che partendo dall'arcata sostengono la piattaforma. PAN. verso il basso a seguire lo sviluppo della trave curva fino ad inquadrare (Obliqua dall'alto), attraverso l'apertura, a forma triangolare, che si viene a creare quando la trave curva si divide in due, il letto della Fiumarella che scorre sotto il Viadotto. La fiumara e la riva, incorniciati dalle due parti di travi in forte controluce, inizialmente è sfocata, ma subito vi è una variazione di fuoco che mostra nitidamente due pecore che pascolano sulla riva del ruscello.

14. (31:20) C.L. Obliqua dall'alto.

Dallo stesso punto di vista della precedente inquadratura si vedono gli orti verdi e il letto della Fiumarella, lungo le cui rive pascola un gregge di pecore. Sul margine sinistro c'è, illuminata in pieno dal sole, una parte della trave curva appartenente all'arcata. Combinazione

di PAN. destra verso il basso e di ZOOMATA a stringere fino ad inquadrare tre Ragazzi che, aiutandosi con dei bastoni, salgono su una piccola altura che sorge un po' rialzata rispetto al letto del ruscello. PAN. sinistra a scoprire, progressivamente, il gregge e la trave curva in piena luce. La PAN., arriva all'apertura, a forma triangolare, che si viene a creare quando la trave curva si divide in due, si ferma un attimo ed inquadra, attraverso di essa, il letto della Fiumarella (immagine identica a quella dell'inquadratura precedente). La PAN. riprende verso l'alto (Obliqua dal basso) lungo l'arcata del Viadotto.

15. (29:01) PART. Obliqua dal basso.

La parte inferiore, al centro del Viadotto, di una delle due travi curve (quella sud) che costituiscono la metà est dell'arcata. Combinazione di ZOOMATA ad allargare e PAN. verso il basso a seguire lo sviluppo dell'arcata ovest. La panoramica inquadra (in C.L.), progressivamente, tutta l'arcata ovest fino al basamento di cemento (lato ovest) costruito sul costone della collina, su cui essa si poggia. Proseguendo, la PAN. fa uscire di campo l'arcata del viadotto e, combinandosi con una ZOOMATA a stringere, mostra (Obliqua dall'alto) una vasta pozzanghera d'acqua, formatesi sul basamento est dell'arcata, in cui si riflette la stessa arcata del viadotto (quella vista all'inizio dell'inquadratura).

16. (09:03) C.L. Obliqua dall'alto.

Da un punto di vista posto sopra la parte terminale est del viadotto (quella più vicina al centro città), è mostrata la strada rettilinea del viadotto che si sviluppa, frontale, verso lo sfondo e, sul primo piano a destra, la curva verso destra della parte terminale est del Viadotto. Sullo sfondo il crinale della collina su cui poggia, ad ovest, il Viadotto; dietro le colline si vedono, in lontananza, delle montagne ed il cielo.

17. (06:05) C.L.L.

Da un punto di vista posto a sud del Viadotto, dal lato del centro città, si vede la parte iniziale del viadotto (lato est) e, sullo sfondo di un cielo parzialmente nuvoloso, un colle su cui sorge un quartiere della città. PAN. sinistra lungo il Viadotto che fa uscire di campo l'immagine iniziale e si ferma inquadrando i due terzi del ponte fino al punto in cui esso si congiunge con la collina posta ad ovest (sul margine sinistro dell'inquadratura).

18. (17:10)

Sovrapposta all'immagine in C.L. del viadotto, ripreso da sud su cui viene effettuata una ZOOMATA a stringere, si legge, scritta in corsivo minuscolo la parola «fine».

DISSOLVENZA IN CHIUSURA

Il protagonista di questo cortometraggio è il Viadotto della Fiumarella, che costituisce la porta di accesso principale per la città di Catanzaro e che fu inaugurato nel 1962, cioè solo un anno prima della realizzazione del corto. Il viadotto rappresenta una metafora del viaggio; in particolare, il ponte suggerisce l'idea della partenza, della fuga, in quanto luogo attraverso cui si passa per uscire, per andarsene. Tuttavia, nel cortometraggio, attraverso il ponte si torna verso Catanzaro. La ripresa inizia infatti dalla vallata della Fiumarella, da dove, a bordo di un'automobile, ci si avvicina verso la città: il viadotto, che all'inizio è coperto da un piccolo promontorio, si rivela man mano che si avvanza. C'è dunque un avvicinamento, che suggerisce l'idea del viaggio non come fuga ed abbandono ma piuttosto come ritorno e rientro, in questo caso nella città di Catanzaro. Il viaggio concepito, nel cortometraggio ameliano, come ritorno nel luogo delle origini piuttosto che come partenza da esso appare in linea con quell'idea di viaggio meridiano inteso come *nòstos* proprio del pensiero meridiano. I pensatori meridiani infatti, come si è visto, nella duplice spinta del viaggio come partire e tornare, esodo e rientro,

tesaurizzano il secondo movimento, quello del ritorno alla radice⁶¹⁷. Allo stesso modo, nel lavoro di Amelio, il viadotto è utilizzato, a dispetto di quanto sembra suggerire, come un ricongiungimento con la terra meridiana delle origini, piuttosto che come via di fuga per l'espatrio.

L'immagine del viadotto suggerisce inoltre, oltre all'idea di viaggio, anche quella di medietà, che si è visto essere riferita dai pensatori meridiani al Mediterraneo. Il ponte infatti ha la funzione di unire due sponde diverse, separate. Così, il ponte ha la capacità di riunificare le differenze, collegare le diversità, mettendo in comunicazione due elementi eterogenei; i pensatori meridiani parlano infatti del «ponte che congiunge e distacca da un Altro che rimane a distanza, su un'altra riva»⁶¹⁸. Esso tiene insieme allora identità ed alterità, in quanto luogo di confine dove il sé incontra il diverso: «Il confine è sacro perché custodisce il rapporto tra identità e differenza»⁶¹⁹. Del confine i pensatori meridiani mettono in luce la natura ambivalente: esso infatti «unifica nel momento stesso in cui separa»⁶²⁰. Prevale tuttavia, secondo il pensiero meridiano, la sua componente di unificazione: «*Con-fine* vuol dire infatti anche contatto, punto in comune [...]. un confine in cui la prima parte della parola (*con*) vince sulla seconda (*fine*)»⁶²¹.

Nel cortometraggio la macchina da presa mette in evidenza la realtà strutturale del viadotto, vero protagonista, soffermandosi sulle sue diverse componenti, sulle travate e sull'arco, esaltandone le forme. In effetti all'epoca il ponte, ad arco singolo, era considerato una vera impresa ingegneristica, un'opera ardita e all'avanguardia (nel 1962, quando è stato costruito era il primo al mondo per altezza, oggi il secondo in Europa), motivo di vanto per la città di Catanzaro ed esaltato dunque dal regista. Questo cortometraggio ha un taglio più documentaristico rispetto ai due precedenti. Tuttavia, si tratta di un documentario in cui si

⁶¹⁷ Cfr. cap. 1.1, «Viaggio».

⁶¹⁸ F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, cit., p. 23.

⁶¹⁹ *Ivi*, p. 53.

⁶²⁰ *Ibidem*.

⁶²¹ *Ivi*, p. 54.

ricerca il compositivo, lo stile e gli effetti di luce, e in cui gli aspetti formali hanno la priorità: per questo si insiste nel mostrare la struttura, la composizione e le forme del viadotto. Così, se nei primi due lavori è più esplicito il riferimento ad Antonioni, attraverso il quale il regista filtra e veicola propri temi, qui se ne distacca, trattando le tematiche autoriali in maniera più autonoma.

Piuttosto, il lavoro ameliano richiama un documentario di Joris Ivens, un grande documentarista degli anni Venti, *Il ponte* (1928). Oltre ad essere accomunati nell'oggetto d'indagine, i due lavori condividono l'attenzione e la messa in evidenza delle forme, piuttosto che dell'aspetto contenutistico, com'era tipico dei documentari di Ivens – a differenza di quelli dell'epoca; tuttavia, è molto improbabile che Amelio, nell'epoca in cui ha girato il cortometraggio, conoscesse il lavoro del documentarista olandese. D'altra parte, anche i primi lavori di Antonioni furono documentari⁶²², anche se vertevano su dei personaggi piuttosto che su oggetti inanimati; ma anche in questo caso non è affatto detto che Amelio all'epoca li avesse visionati. Antonioniano invece è, anche in questo cortometraggio ameliano come negli altri due, il senso metafisico dello spazio, gli spazi vuoti che restituiscono allo spettatore il senso dell'assenza.

Anche in questo cortometraggio è presente, come negli altri due, l'elemento acqueo: la macchina da presa riprende infatti il torrente che scorre sotto il viadotto. Il fiumiciattolo assume la sua medesima funzione, propria del ponte, di connettere le due rive. Emerge allora, ancora una volta, la duplice funzione, messa in evidenza dai pensatori meridiani, dell'elemento fluido di separare e al tempo stesso di mettere in relazione, di dividere per unificare: l'acqua dunque come «intervallo che collega, [...] distanza che mette in relazione»⁶²³ le differenze.

Lungo il torrente che scorre sotto il ponte, pascola un gregge di pecore, su cui la macchina da presa si sofferma più volte. Il gregge che pascola e si abbevera richiama una concezione

⁶²² Cfr. *Gente del Po* (1943), *N. U. Nettezza urbana* (1948), *Oltre l'oblio* (1948), *Roma-Montevideo* (1948), *L'amorosa menzogna* (1949), *Superstizione* (1949).

⁶²³ F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, cit., p. 23.

quasi arcadica della natura, che incontaminata e selvaggia sembra ancora esistere ai piedi del monumentale viadotto. Il contrasto tra il residuale mondo naturale che persiste sotto al ponte e la maestosità dell'opera di alta ingegneria evoca quella dialettica tra natura e modernità, vecchio e nuovo, a fondamento del pensiero meridiano, a partire dal fondatore Camus⁶²⁴. Se il gregge nei pressi del fiume immerso nella natura è simbolo di quel mondo naturale mediterraneo ancora custodito nelle terre meridiane, il futuristico ed imponente viadotto si fa infatti metafora della modernità, che avanza nelle aree meridiane inglobando i luoghi naturali. L'immagine sembra una prefigurazione di quella, centrale, del successivo *Il ladro di bambini*, dove il piccolo orto della nonna del protagonista, simbolo – come il gregge di pecore nel cortometraggio – di un antico mondo contadino perduto, è assediato dalla roboante autostrada, figura – come l'avvenieristico ponte – della modernità.

La macchina da presa, dopo aver a lungo indagato la realtà strutturale del viadotto, soffermandosi sulle sue componenti, ce lo restituisce poi come immagine riflessa nel torrente stesso. L'immagine del riflesso, già usata nel primo cortometraggio, oltre ad esemplificare – come in quello – la settima arte, evoca qui in particolare il tema del doppio. L'immagine riflessa raffigura allora l'alterità, l'altro rispetto al soggetto che – in tutto il cortometraggio – è identificato nel ponte. In questa dualità affiora il contrasto tra uomo e natura messo in luce dal pensiero meridiano: l'immagine rappresentante l'alterità è consegnata alla natura (in particolare in questa inquadratura all'elemento acqueo), mentre l'identità è raffigurata da un'opera dell'uomo, soggetto della storia. Come ad indicare che la natura ormai altro non è che l'“altro”, immagine languida e vacillante, rispetto al soggetto della modernità, l'uomo, identità imperante e monolitica al pari delle sue opere. L'immagine ameliana fa da eco allora alle parole dei pensatori meridiani, che contestano l'«atteggiamento arrogante e aggressivo verso la natura»⁶²⁵,

⁶²⁴ Cfr. cap. 1.2, «Paesaggio».

⁶²⁵ M. Alcaro, *Filosofie della natura. Naturalismo mediterraneo e pensiero moderno*, cit., p. 105.

secondo cui «il soggetto si tira fuori dal tran-tran della complessità naturale e sussume in sé (e sotto di sé) tutta la trama delle interrelazioni del cosmo»⁶²⁶.

⁶²⁶ *Ivi*, p. 107.

2.3 Viaggio di Amelio nel cinema italiano

Antonioni, [...] Rossellini sono diventati

i maestri veri, quelli costanti.

Gianni Amelio

Le figure meridiane indagate nel cinema ameliano si ritrovano in particolare in due film dei maestri del cineasta, *Viaggio in Italia*⁶²⁷ (1954) di Rossellini e *L'avventura* (1960) di Antonioni, che in particolare *Il ladro di bambini* riprende, citandoli, come ha dichiarato anche lo stesso regista, più o meno esplicitamente. Il nesso tra erranza, *pathos* e ambiente infatti, istituito dal neorealismo⁶²⁸, trova la sua prosecuzione nei film bergmaniani di Rossellini, in particolare in *Viaggio in Italia*, che al tempo stesso eredita i tratti del neorealismo e dà avvio al cinema moderno. Questa linea dell'erranza-passione-paesaggio viene sviluppata dal cinema moderno di Antonioni, in particolare risulta il nucleo centrale di *L'avventura*.

Tuttavia la prospettiva di questi due film sul Meridione italico si discosta da quella propria del pensiero meridiano, a cui invece è accostabile, come si è visto, il cinema ameliano. Nel cinema di Amelio è insita infatti una riflessione sul Sud che si configura sempre, anche se velatamente, come un'autoriflessione – proprio come il pensiero meridiano – da parte

⁶²⁷ Amelio nella presentazione della versione recentemente restaurata del capolavoro rosselliniano, proiettata a Bologna il 26 giugno 2012 nel corso della rassegna "Il Cinema Ritrovato", definisce *Viaggio in Italia* «il vero film che ci insegna il cinema» (V. D'Amico, *Gianni Amelio presenta "Viaggio in Italia"*, sul sito "movieplayer.it", 25 giugno 2012, http://www.movieplayer.it/film/news/gianni-amelio-presenta-viaggio-in-italia_21228/). Il regista ribadisce, come ha già dichiarato in diverse occasioni, di considerare Rossellini uno dei suoi principali maestri, definendolo «il Socrate del cinema» (Anonimo, *Era il Socrate dei registi*, sul sito "Cineteca Bologna", 27 giugno 2012, http://www.cinetecadibologna.it/areastampa/c_865) e dichiarandosi esplicitamente rosselliniano: «non potremo mai fare a meno di essere rosselliniani» (L. Occhipinti, *Viaggio in Italia*, sul sito "mediacritica", 28 giugno 2012, <http://mediacritica.it/2012/06/28/viaggio-in-italia/>). Ma soprattutto di particolare interesse per il nostro discorso si rivela il racconto della sua esperienza di aver voluto incontrare nel '67, quando era ancora un assistente alle regia, Rossellini, al quale ha dichiarato di essere amante del suo periodo bergmaniano, e in particolare gli ha rivelato che il suo «film del cuore» è proprio *Viaggio in Italia*.

⁶²⁸ Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-temps*, Les Éditions de Minuit, Paris 1985, tr. it di L. Rampello, *L'immagine-temps. Cinema 2*, tr. it., Ubulibri, Milano 2010, cap. I, pp. 11-36.

dell'autore sulle proprie radici meridiane e sul rapporto, irrisolto, con la propria terra d'origine. Viceversa, le due opere di Rossellini e Antonioni sono impennate su un punto di vista esterno, gettando sul Meridione della penisola piuttosto uno sguardo estraneo e straniero, che possiamo in un certo senso assimilare a quello del Grand Tour. I protagonisti dei due film sono infatti due coppie dell'alta borghesia estranee alla realtà meridionale, che guardano al Sud con gli occhi dello straniero, portatori di uno sguardo pregiudiziale, carico di immagini stereotipate precostituite, analogo in questo a quello dei viaggiatori del Grand Tour.

2.3.1 *Viaggio in Italia*

Il tema del viaggio e dell'erranza costituisce un motivo centrale, proprio come in *Il ladro di bambini*, anche in *Viaggio in Italia*; in particolare, si tratta, in entrambi i casi, di un viaggio che percorre la penisola da nord a sud, dunque di un viaggio meridiano. Anche nel film rosselliniano, come in quello ameliano, il viaggio dei protagonisti, in questo caso una coppia borghese inglese giunta in Italia per la vendita di una villa ricevuta in eredità, quale movimento che i personaggi compiono nello spazio esterno, si definisce all'interno dell'opera in stretto rapporto con un "movimento interiore". Anche questo film sottende allora, analogamente a quanto avviene nel film di Amelio, un parallelismo tra paesaggio geografico e paesaggio mentale, e una stretta connessione tra esterno ed interno. Il viaggio geografico che i protagonisti compiono si rivela infatti allo stesso modo un viaggio psichico e soggettivo, il percorso tracciato nell'ambiente esterno corrisponde ad un processo interiore di trasformazione dei personaggi.

L'attraversamento dello spazio, in particolare quello meridiano, mediante il viaggio risveglia in particolare la dimensione emozionale e passionale dei viaggiatori⁶²⁹: il paesaggio meridiano delinea una topografia emozionale dei personaggi che lo percorrono. Tale dimensione passionale ed emotiva, in stretta relazione con l'ambiente esterno, in *Viaggio in Italia* si rivela propria, precipuamente, del personaggio femminile, come in *Il ladro dei bambini* è propria – lo si è visto – dei personaggi dei bambini. Le figure della donna e del bambino, creature di cui viene messa in luce l'innocenza, la purezza e anche la fragilità, vengono dunque eletti, dai rispettivi autori, come i depositari privilegiati di quella dimensione patetica ed affettiva, particolarmente sensibile e permeabile dalle esperienze del mondo esterno, dimenticata dal mondo maschile e adulto.

⁶²⁹ Cfr. cap. 1.6, «Passione».

Infatti nel film l'uomo, Alex, viceversa rappresentante della dimensione razionale e consapevole, vuole sbrigare rapidamente la faccenda della vendita della villa, dimostrandosi resistente e distaccato nei confronti dell'ambiente meridiano, come della donna: questi è accostabile al carabiniere del film ameliano, prima della metamorfosi indotta dal viaggio, che vive all'inizio come una fastidiosa incombenza, di cui si vuole al più presto liberare, il compito di trasferire i bambini. Al contrario la donna, Katherine, si immerge profondamente ed emotivamente nel luogo, si lascia coinvolgere e permeare da ciò che la circonda, mostrandosi più aperta al viaggio e all'ambiente rispetto al marito, più disponibile ad accogliere ciò che la città e il luogo hanno da offrire. I vagabondaggi e le visite della turista straniera, che Alex apostrofa sarcasticamente come "pellegrinaggi d'amore", solo in apparenza culturali, si rivelano invero esperienze soggettive ed emotive: il viaggio rimanda così al mondo degli affetti. Nel film, il paesaggio meridiano, sia il paesaggio urbano della città di Napoli sia il paesaggio naturale delle Solfatare che quello culturale del museo archeologico nazionale, dell'antro della Sibilla Cumana e delle catacombe, viene connesso al paesaggio interiore della donna. In Katherine infatti è particolarmente manifesto come la topografia dei luoghi influisca sul personaggio e, viceversa, come la geografia esprima i sentimenti della donna.

Dunque il personaggio di Katherine, in particolare, si costruisce in relazione con l'ambiente meridiano, secondo un rapporto personaggio-ambiente che si rivela, in questo film del regista, quanto mai stringente⁶³⁰. È l'ambiente esterno che determina la trasformazione interiore di Katherine: i vagabondaggi e le peregrinazioni della donna, infatti, la fanno avvicinare al proprio spazio interiore, la portano a scoprire la propria dimensione passionale ed emozionale, rimossa nella quotidianità della vita borghese. Per la natura fortemente soggettiva ed intimistica

⁶³⁰ Anche *Stromboli* (1949) è un'opera costruita sulla territorialità, tuttavia il rapporto che lega il personaggio all'ambiente è piuttosto di distacco ed eterogeneità.

dell'itinerario di Katherine, il film è stato definito come un «resoconto intimo»⁶³¹ del viaggio della donna.

È evidente dunque la relazione pregnante tra personaggio e ambiente che caratterizza il film e che lo avvicina a *Il ladro di bambini*: il viaggio della protagonista, al pari di quello condotto dai protagonisti del film ameliano, si configura come un viaggio nel territorio dove si trova inserita per una causa narrativa contingente, e al contempo come un viaggio interiore di autoscoperta. Il *Viaggio in Italia* si rivela allora principalmente il viaggio compiuto dalla donna, non unicamente nello spazio esterno ma anche e soprattutto nella propria interiorità, instaurando con il luogo un rapporto intimo. Il viaggio comporta infatti – proprio come in *Il ladro di bambini* – la scoperta del paesaggio e la scoperta di sé, dove un elemento si fonde nell'altro: lo spazio interiore della protagonista viene indagato a partire dallo spazio esterno, nel quale il primo si rispecchia e dal quale viene modificato. Anche nel film di Rossellini dunque – come in quello di Amelio – il paesaggio non è un mero elemento di contorno, al contrario riveste, insieme alla coppia e soprattutto a Katherine, un ruolo da protagonista. Il film infatti è costruito per immagini di luoghi, mentre la storia è ridotta ad un'esile trama⁶³². La narrazione così, semplificata all'essenziale, sul cui sviluppo influisce in maniera determinante la topografia del luogo, si costruisce e si modella sul paesaggio.

La terra attraversata dal movimento geografico, come da quello interiore, dei protagonisti è anche in *Viaggio in Italia*, proprio come in *Il ladro di bambini*, la penisola italiana, quale Meridione europeo rispetto alla patria nordica della coppia, che si disvela come luogo di trasformazione dei personaggi. In particolare, il terreno che produce nel film tale metamorfosi interiore è rappresentato – ancora come nel film di Amelio – più specificamente dal Meridione

⁶³¹ G. Bruno, *Atlante delle emozioni. Il viaggio tra arte, architettura e cinema*, cit., p. 339. In questo senso la struttura del film è accostata dall'autrice a quella diaristica dei libri di viaggio femminili, cfr. *ivi*, pp. 339, 362-363.

⁶³² L'esiguità della trama risponde alla tecnica stilistica e drammaturgica rosselliniana di semplificazione e prosciugamento – che qui raggiunge i suoi livelli più alti – la quale, depurata di una sovrastruttura drammaturgica complessa, consegna il nucleo drammatico essenziale, aprendo la strada al cinema moderno; cfr. G. Rondolino, *Rossellini: dal viaggio in Italia al viaggio in India*, in *Storia del cinema italiano*, vol. IX, a cura di S. Bernardi, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2001, pp. 217-218.

italico, precisamente da Napoli e dai dintorni della città – laddove in *Il ladro di bambini* si toccano invece la Calabria e la Sicilia.

Tuttavia, il film di Amelio offre un punto di vista interno da cui guardare al Sud, osservato attraverso gli occhi dei protagonisti che sono, sia il carabiniere che i bambini, meridionali emigrati al Nord, come anche lo stesso autore. Viceversa, il punto di osservazione nel film di Rossellini, sia il punto di vista britannico dei protagonisti che quello del regista, è esterno rispetto alla realtà meridiana. L'immagine del Meridione nostrano che *Viaggio in Italia* ci restituisce è quella rispondente allo stereotipo, che emerge dalla prospettiva nordica propria della coppia, in particolare dell'uomo. Vista attraverso gli occhi di Alex infatti, la città rientra nella visione stereotipata del Sud Italia tipica del turista straniero, ereditata dai viaggiatori del Grand Tour. Napoli così, secondo la prospettiva nord-europea del protagonista, appare come un luogo esotico ed orientaleggiante, in corrispondenza alla visione dominante nella tradizione del viaggio in Italia del Grand Tour, secondo cui la città partenopea è «simile a certe leggendarie città orientali, vagheggiate dai poeti arabi», con «una popolazione brulicante simile nell'aspetto al popolo dell'*Arabia felix*, abbigliata secondo la foggia orientale»⁶³³. Il Sud viene allora a caratterizzarsi, per il viaggiatore britannico, come una realtà altra, rispetto alla quale si sente assolutamente straniero ed estraneo: Alex teme l'ingerenza di questa alterità, sente minacciata la propria identità monolitica. Il forestiero mantiene così rispetto ad essa un atteggiamento di distacco tipicamente nordico, eludendo ogni relazione con questa terra che per lui rimane sconosciuta ed incognita e che rappresenta l'altro da sé: dal suo punto di vista dominante l'alterità deve restare tale.

Secondo la visione orientalizzante della città propria di Alex, eredità della concezione pregiudiziale del Grand Tour, Napoli è caratterizzata dall'ozio, concepito come noia, pigrizia ed indolenza, legato insieme al rumore e alla chiassosità. Questa concezione stereotipata del Meridione come terra oziosa, patria dell'accidia e dell'inattività, propria del protagonista

⁶³³ Lady S. Morgan, *Italy*, H. Colburn, London 1821, vol. III, p. 147.

maschile emblema del viaggiatore straniero in Italia fin dall'epoca del Grand Tour, appare distante dalla visione creatrice dell'ozio che offre il pensiero meridiano⁶³⁴, fatta propria, come si è visto, da Amelio. Alex allora non fa che lamentarsi del viaggio in quella terra desolata ed estranea, temendone la pericolosità: si lamenta del chiasso del luogo e dell'indolenza della gente che lo abita, degli insetti e delle malattie. «Che popolo rumoroso. In questo Paese la noia e il rumore si accordano perfettamente», dice Alex appena giunge nella regione mediterranea. «L'aria è piena d'insetti». E più avanti: «Non ne posso più di questo maledetto Paese! Ti avvelena con la pigrizia!». Anche Katherine, all'inizio, condivide il disagio del marito, chiedendogli intimorita: «Ci sarà pericolo di prendere la malaria?».

Tuttavia la donna, nel corso del film, si discosta dalla visione stereotipata del marito, abbandonandosi, lungo il viaggio, alla città e al paesaggio mediterraneo e lasciandosi permeare dall'alterità. Tema chiave del film è proprio la relazione del personaggio femminile con la città meridiana di Napoli e l'impatto che il luogo ha su di lei. La figura della protagonista rappresenta infatti non semplicemente una turista straniera in una terra remota, ma soprattutto una donna straniera ed estranea a se stessa. L'itinerario nella regione meridiana, che la porta a percorrere la città travolta da un turbinio di emozioni, conduce allora la donna al risveglio e alla scoperta di una parte di sé, quella appunto passionale, celata e relegata, dalle convenzioni e abitudini inglesi, in profondità.

Napoli viene infatti figuratizzata, nel film, come una «città-corpo permeabile e transeunte»⁶³⁵: la corporeità di Napoli attrae e coinvolge intimamente la protagonista, facendola entrare in contatto con la propria dimensione corporea ed emozionale. Il tragitto compiuto da Katherine all'interno del paesaggio urbano diventa allora un'esperienza corporea ed affettiva. Infatti mentre penetra nel cuore del territorio napoletano, con le sue connotazioni quali il Mediterraneo, il sole, il calore, l'*otium*, la turista straniera scopre anche l'intimità del proprio

⁶³⁴ Cfr. cap. 1.5, «*Otium*».

⁶³⁵ G. Bruno, *Atlante delle emozioni. Il viaggio tra arte, architettura e cinema*, cit., p. 327.

spazio interiore. Proprio come in *Il ladro di bambini* allora, la discesa geografica nel Sud dell'Italia corrisponde ad una penetrazione nella propria interiorità, che conduce la protagonista alla riscoperta di una parte dimenticata di sé. Anche qui dunque il “viaggio in Italia”, in particolare quello meridiano, si rivela un viaggio intimistico che innesca una metamorfosi interiore e conduce alla costituzione di una nuova struttura identitaria, che svela la dimensione passionale ed emozionale di sé rimossa.

Il viaggio e il luogo meridiano agiscono in maniera dirompente sulla coppia, determinando una profonda crisi identitaria, sia dei soggetti sia della coppia stessa, analoga a quella vissuta dal protagonista adulto di *Il ladro di bambini* nel suo viaggio meridiano, esemplificata nella scena al commissariato in cui il carabiniere viene privato della propria identità ufficiale, ma anche esistenziale. Il viaggio e l'ambiente mediterraneo cominciano ad incrinare fin da subito il rapporto tra i due coniugi: già dal tragitto in automobile si scorge un allontanamento tra i due protagonisti, che si separano nel corso del loro viaggio in Italia sempre di più, fino a frapporre tra di loro una distanza incolmabile che li rende estranei l'uno all'altra. I sintomi della crisi del loro matrimonio, nel corso del film e del viaggio, si fanno evidenti: Alex abbandona la moglie cercando svago e divertimento a Capri, con leggerezza e superficialità corteggia un'altra donna e si accompagna ad una prostituta, mentre Katherine è spesso travolta dal ricordo di un suo amore giovanile.

Infatti, collocati in una realtà altra, i due protagonisti diventano estranei sia a se stessi che all'altro. In questo processo di frantumazione identitaria e di coppia, si rivela centrale dunque il ruolo del viaggio e del paesaggio: il contatto con il nuovo ambiente, estraneo ad entrambi, produce nel matrimonio di Alex e Katherine una frattura insanabile. È soltanto quando infatti sono posti di fronte all'alterità di un luogo che non appartiene loro, che i due protagonisti avvertono la rottura che li divide e riconoscono anche il coniuge come un “altro”, assolutamente estraneo. È proprio quello che succede anche ai protagonisti di *Il ladro di bambini* che intraprendono il viaggio: il viaggio coatto che sono costretti a fare insieme,

almeno in una prima fase, non fa che inasprire il rapporto tra il carabiniere, identificato come un estraneo, e i bambini, ma anche tra i bambini stessi, rapporto che nasce sotto il segno dell'indifferenza e dell'ostilità.

L'estraneità e la distanza dall'altro che i due protagonisti di *Viaggio in Italia* scoprono discende dal loro così diverso modo di rispondere all'ambiente meridiano straniero in cui si trovano, loro malgrado, catapultati: la reazione di curiosità ed apertura alla diversità del luogo di lei, di contro a quella distaccata ed ostile di lui. Emerge dunque l'eterogeneità delle due prospettive, femminile e maschile, nella considerazione e nel rapporto col luogo. Il viaggio meridiano, e la diversa percezione che di esso hanno i due personaggi, separa allora maggiormente i coniugi, i cui rapporti erano già freddi: Alex, annoiato dal luogo, è assorbito dai suoi impegni, mentre Katherine si immerge nelle sue peregrinazioni nella città mediterranea e nei suoi dintorni. È il paesaggio che agisce dunque sui personaggi, influenzandone la reazione emotiva, determinandone il comportamento e addirittura frantumandone l'identità.

I protagonisti risultano estranei allora, oltre che l'uno all'altro e a se stessi, anche alla realtà che li circonda. Il luogo meridiano che li ospita, costellato di cerimoniali e riti propri di un'ancestralità popolare, scardina le abitudini e le convenzioni della coppia dell'alta borghesia inglese. Il viaggio sottrae infatti i personaggi dalla loro dimensione quotidiana, fatta di abitudini e certezze, che costituiva per i protagonisti un mondo precostituito e sicuro all'interno del quale potevano agire sull'ambiente conosciuto a loro disposizione. Tuttavia il viaggio meridiano colloca i personaggi al di fuori del loro ambiente, sottraendoli dalla loro realtà originaria: tale mancanza di sicurezza e stabilità, fa emergere la crisi dei soggetti e la distanza che divide i due coniugi.

Nell'*incipit* del film, lungo il tragitto in automobile attraverso il Meridione della coppia borghese appena giunta in Italia, compare già lo smarrimento e lo spaesamento dei personaggi determinato dal viaggio e dal luogo meridiano in cui i protagonisti approdano. Fin dall'*incipit*,

infatti, la realtà in cui i protagonisti vengono a trovarsi è spogliata dei caratteri di certezza e stabilità che rivestiva il loro mondo borghese di provenienza; al contrario, si tratta di una realtà alienante ed estraniante, che destabilizza da subito i due personaggi. I personaggi si sentono spaesati e persi in una terra straniera: «Dove siamo?» chiede smarrita Katherine. «Non te lo so dire» risponde Alex, anch'egli privo di riferimenti spaziali. Katherine dopo aver chiesto, invano, al marito la loro collocazione spaziale, cerca un riferimento temporale, ma il tempo nel viaggio si dilata («Quanto restiamo qui?» chiede. «Pochi giorni» risponde Alex, sebbene il soggiorno, contro le loro aspettative, si protrarrà).

L'atmosfera del paesaggio mediterraneo che avvolge i viaggiatori stranieri rappresenta infatti per loro una diversità ineludibile, fonte della perdita di certezze e riferimenti per i protagonisti, rispetto alla quale si sentono stranieri ed estranei. L'estraneità al luogo si traduce subito nell'adozione da parte della coppia dei cliché sopra menzionati sul Meridione che sarebbe connotato dall'ozio, dal chiasso e dalla presenza di malattie, inquadrati all'interno della visione stereotipata del Sud dominante fin dalla tradizione del Grand Tour – da cui invece il pensiero meridiano, così come il cinema ameliano, si discosta.

I protagonisti, sottratti alla familiarità del loro ambiente borghese e collocati in una realtà straniera, si ritrovano, per la prima volta, soli l'uno di fronte all'altra. Il viaggio e il luogo meridiano, estraneo ed estraniante, svelano il vero rapporto dei coniugi, finalmente spoglio di infingimenti borghesi, rivelandone la vera natura. Allo stesso modo il viaggio e l'ambiente meridiano mettono a nudo il protagonista di *Il ladro di bambini*, che infatti dismette la divisa da carabiniere, simbolo del suo ruolo ufficiale, per intraprendere il viaggio che lo collocherà di fronte all'autentico se stesso. Il viaggio attraverso il paesaggio mediterraneo, ponendo marito e moglie dinanzi alla loro relazione, intacca allora l'equilibrio, solo apparente, della coppia, provocando un'incrinatura al suo interno. Katherine infatti ammette sconsolata: «Non pensavo che ti annoiassi tanto a stare solo con me. [...] Quando rimaniamo soli non sembri molto felice. [...] Mi sono accorta che siamo come due estranei». Ed Alex infierisce: «Hai ragione, dopo

otto anni di matrimonio ignoriamo tutto l'uno dell'altro». Così Katherine conclude: «A casa tutto sembrava perfetto, ma ora siamo lontani dall'Inghilterra...».

Il viaggio mette dunque in luce la crisi di un rapporto⁶³⁶, il cui logoramento era iniziato già da tempo: la frattura era solo celata dall'abitudine e dalla quotidianità. Emerge dunque il ruolo determinante del viaggio e del paesaggio meridiani: solo nel momento in cui i protagonisti sono collocati in un ambiente diverso, tramite il viaggio, avvertono la rottura che si è infiltrata tra di loro, che era occultata. È il viaggio dunque che porta al riconoscimento di tale estraneità: «Da quando ti sei accorto che eravamo come due estranei non hai fatto nulla per salvare il nostro matrimonio», lamenta Katherine. Di fronte alla scoperta della distanza che li separa, i due coniugi reagiscono, proprio come nei confronti del luogo meridiano in cui si trovano, in due maniere antitetiche: l'uomo è preso solo dai suoi affari; mentre la donna è profondamente turbata dall'aver appreso la fragilità del loro rapporto. È evidente, ancora una volta, la diversità tra la reazione maschile e quella femminile, qui di fronte allo sfaldamento del rapporto amoroso, così come avviene in risposta al paesaggio: fredda e distaccata la reazione di Alex, passionale ed emotiva quella di Katherine, biasimata dall'uomo come «mania di drammatizzare» e «ridicolo romanticismo».

L'ambiente mediterraneo dunque, con i suoi paesaggi assolati, le sue distese marine, dove regnano l'ozio e il piacere, intacca il mondo del "lavoro" del protagonista maschile: Alex: «Non ne posso più di questo maledetto Paese! Ti avvelena con la pigrizia. Voglio tornare a casa, al mio lavoro. E quando ricomincerai a parlare di dovere?». Katherine: «Eccola finalmente la grande parola che non dicevi da tanto: lavoro». Emerge allora con forza, secondo la prospettiva nordica, in particolare maschile e logocentrica, la dicotomia tra lavoro e ozio, dovere e pigrizia, attività ed indolenza, ricondotta al dualismo tra Nord e Sud, cultura nord-

⁶³⁶ La trattazione della tematica della crisi della coppia borghese costituisce un elemento innovativo, indice della modernità di *Viaggio in Italia*, cfr. Cfr. R. De Gaetano, *L'Italia non indifferente. Saggi sul cinema italiano dal dopoguerra al boom*, Centro Editoriale e Librario Università degli Studi della Calabria, Rende 1996, pp. 25-26.

europea e tradizione mediterranea – afferente ancora una volta alla visione stereotipata del Meridione propria del Grand Tour.

I personaggi dunque, non più dominanti sull'ambiente di provenienza, vengono modificati dalla realtà meridiana. Da qui discende la passività del soggetto, intesa come permeabilità alla realtà che lo circonda: il personaggio dunque “patisce” l'ambiente in cui si trova immerso, da cui deriva il carattere patetico del personaggio. In particolare, la dimensione patetica si rivela precipua del personaggio femminile. Katherine, sulla terrazza della villa, distesa al sole, viene colpita dall'avvolgente calore mediterraneo e vi si abbandona; travolta dall'ambiente meridiano, lascia che i propri sensi vengano permeati dall'atmosfera del luogo. La discesa geografica della turista straniera nel cuore del Meridione si rivela dunque una discesa nella propria dimensione corporea ed intima, rimasta a lungo relegata in profondità. Assorbendo il calore del paesaggio, Katherine entra in contatto con la sua sensibilità, scoprendo la sua corporeità: l'ambiente meridiano come territorio dei sensi determina infatti nel personaggio femminile una reazione intima ed emotiva.

Entrando in contatto con la propria corporeità, Katherine prova una travolgente sensazione di piacere che la percorre. In questa scena al tema della pateticità si intreccia quello dell'ozio: la donna infatti, sulla terrazza assolata, pratica appunto l'*otium*, inteso come distensione corporea e godimento sensoriale che agevola l'attività mentale. Nel corso del viaggio in Italia, così, la coppia ozio-piacere dischiusa dal paesaggio mediterraneo fa presa sulla protagonista, che si abbandona all'ambiente senza resistenze. L'immagine della protagonista accarezzata dal sole sulla terrazza sembra la raffigurazione delle parole di una viaggiatrice del Grand Tour:

Che incantesimo dei sensi e dell'immaginazione! [...] Starmene sul balcone ad ammirare la luce del sole e la gloria del golfo; il mare blu e il cielo terso. Percepire quell'indefinita sensazione di eccitamento, quel *superflu de vie*, accelerare ogni battito e

fremere attraverso ogni nervo, è un piacere tipico di questo clima, ove la mera consapevolezza di esistere è sufficiente a rendere felici⁶³⁷.

All'interno della tradizione del Grand Tour, le viaggiatrici, molto più rare degli uomini, si sono rivelate infatti più aperte e sensibili al luogo straniero visitato rispetto ai viaggiatori. La protagonista sperimenta allora una tipologia di ozio che è vicina a quella tratteggiata dal pensiero meridiano, come forma di piacere che dischiude tutta la sua forza vitale e creatrice⁶³⁸. Questa scena può essere accostata a quella del mare di *Il ladro di bambini*, dove il carabiniere e i bambini praticano la stessa forma di ozio, trascendo una giornata al mare, ed eludendo il dovere di andare direttamente in istituto: anche qui si tratta di un ozio creativo⁶³⁹ che fa riscoprire ai personaggi la loro dimensione sensibile ed affettiva, risvegliata anche in questo caso da un elemento del paesaggio meridiano (il mare in *Il ladro di bambini*, il sole in *Viaggio in Italia*), e che trasforma loro stessi e il loro rapporto. Al contrario, secondo la visione stereotipata di Alex, l'ozio praticato in quella terra, a cui la moglie cede, è piuttosto sinonimo di noia, indolenza e pigrizia, in linea con quanto concepito dai viaggiatori del Grand Tour.

La tematica dell'ozio emerge anche in una serata trascorsa dalla coppia in compagnia di borghesi del luogo, i quali rispondono alla concezione stereotipata tipica degli stranieri – che sembra fare da eco a quella dei viaggiatori del Grand Tour – dell'ozio come indolenza proprio della popolazione napoletana: «Si dice che tutti i napoletani siano indolenti. Mi dica lei, si può considerare indolente un naufrago? In un certo senso siamo tutti dei naufraghi». È la vita e l'esistenza stessa, concepita dai napoletani metaforicamente come un naufragio a cui tutti siamo destinati, che induce all'indolenza, all'ozio, alla pigrizia – emerge allora la stretta interconnessione che lega le figure meridiane dell'ozio e del mare, dove il naufragio si fa metafora dell'esistenza.

⁶³⁷ A. Jameson, *Diary of an Ennuyée*, cit..

⁶³⁸ Cfr. cap. 1.5, «*Otium*».

⁶³⁹ Cfr. D. De Masi, *Ozio creativo. Conversazione con Maria Serena Palieri*, cit.

Nella scena della terrazza emerge dunque come il personaggio femminile si abbandoni al luogo, che porta la protagonista a cedere all'ozio e ad esplorare la propria dimensione sensoriale; mentre l'uomo, restio all'ambiente, resta chiuso nei suoi preconcetti e nel suo isolazionismo. È evidente allora come il personaggio femminile sia quello più "patetico", quello più aperto alla realtà che lo circonda e più carico di *pathos* e sentimento, risvegliato dal luogo meridiano.

In particolare, in questa sequenza in cui Katherine è distesa al sole in terrazza, l'ambiente mediterraneo, attraverso il calore, il piacere dei sensi e l'ozio, desta la passione – altra figura meridiana che si intreccia alle altre – che emerge attraverso il ricordo di un amore giovanile: la protagonista infatti viene travolta, come accade spesso nel corso del film, dal ricordo di un giovane innamorato, Charles, scomparso prematuramente. L'aveva visto l'ultima volta prima del suo matrimonio con Alex, quando Charles, sebbene consumato da una grave malattia, era giunto da lei, bagnandosi sotto la pioggia, per un estremo saluto – emerge qui il nesso che lega amore e morte, strettamente intrecciati nella figura del giovane, che colpiscono, ancora nel ricordo, la donna. Charles era un poeta, del quale Katherine ricorda ancora i componimenti: «Tempio dello spirito: non più corpi, ma pure ascetiche immagini». La protagonista evoca i versi del poeta, recitandoli più volte nel corso del suo viaggio, che percorre proprio i luoghi oggetto delle poesie del giovane. Il giovane innamorato descritto dalla donna come «delicato» e «romantico», figura evanescente e fantasmatica nelle reminiscenze della donna, rappresenta appunto l'amore romantico.

Katherine rievoca il sentimento che provava per il poeta prima del matrimonio, in occasione di una lite tra fidanzati: alla vista del plateale litigio d'amore napoletano, in riferimento al quale Alex con la sua consueta freddezza definisce sciocca la gelosia prima del matrimonio, la donna al contrario ammette che «il periodo che precede il matrimonio è molto delicato», con evidente riferimento ai suoi sentimenti per Charles. Alla figura del giovane Charles, simbolo del travolgente sentimento amoroso, si pone in antitesi dunque il personaggio di Alex, freddo e

distaccato, dedito solo agli impegni e al lavoro. All'ideale romantico dell'amore rappresentato da Charles si contrappone infatti il rapporto della coppia borghese scandito da convenzioni e abitudini consolidate e dalla monotonia del quotidiano.

Durante le peregrinazioni della donna attraverso Napoli in automobile, ci viene restituita l'immagine della città mediterranea: la prospettiva con cui lo spettatore entra in contatto con lo spazio urbano di Napoli dunque è quella della protagonista femminile, che nei suoi tragitti in macchina, viene travolta dalla città dalle strade brulicanti di persone, voci, rumori e suoni. Nella raffigurazione della città il suono, il rumore, le voci, le canzoni che popolano le vie costituiscono infatti una componente essenziale: non si tratta semplicemente di una cornice sonora che fa da sfondo alle vicende dei personaggi, al contrario restituendoci la rappresentazione della città, che agisce direttamente sui protagonisti, costituisce un personaggio stesso.

Katherine dunque coglie l'atmosfera della città, come composizione di voci, suoni e canti, e ne è incuriosita. Alex, al contrario, non riesce a percepire l'armonia dei suoni che compongono la città, per lui i rumori e i suoni costituiscono solo chiassosità e schiamazzi: fin dal suo arrivo, d'altronde, si era lamentato del chiasso e del rumore, e nel corso del viaggio la sua visione critica del luogo non cambierà. La visione della città propria di Alex, lo si è detto, risponde ai canoni stereotipati del Grand Tour, che concepisce i napoletani in particolare, all'interno della popolazione della penisola, «un genere di esseri vivaci, felici e contenti e più alacri di quanto in genere siano gli italiani; [...] imbracciano chitarra o mandolino (perché qui san tutti suonare) e percorrono le vie della città»⁶⁴⁰. La gaiezza e la chiassosità della città partenopea costituisce infatti uno stereotipo consolidato all'interno della tradizione del Grand Tour, secondo cui il popolo napoletano è caratterizzato da un'oscillazione tra ozio ed insana gioiosità: «Quando in certi momenti si libera della sua apparente apatia per darsi alla gioia, la sua gioia assomiglia

⁶⁴⁰ T. Gray, *The correspondence of Thomas Gray*, cit.

alla follia»⁶⁴¹. All'estrema ilarità del popolo partenopeo corrisponde un'ostentazione della gestualità e corporeità, come rileva stavolta una viaggiatrice straniera – come Katherine – sempre afferente alla tradizione del Grand Tour: «La gaiezza notturna delle strade napoletane non ha confronti. [...] Gli accordi di chitarre si confondevano con le risa gioiose del lazzaroni e s'udivano le voci di gruppi di persone che si salutavano, con l'animazione tipica degli italiani, da una carrozza all'altra»⁶⁴².

Nel film, i tragitti della protagonista in macchina non sono frettolosi e distratti, al contrario la donna attraversa lentamente le strade della città fermandosi ad osservarne i particolari con viva curiosità: la geografia urbana ed umana di Napoli attrae lo sguardo della protagonista, che si sofferma su ciò che la città le offre alla vista. Così, lo sguardo attento della viaggiatrice straniera non si ferma alla superficiale e tradizionale visione stereotipata di Napoli come città gioiosa ed ilare, trasmessa dal Grand Tour, ma penetra in profondità, fino a cogliere la povertà e l'indigenza di quella terra. Ma, al contrario del marito, la donna non è disturbata da questa faccia nascosta della città e non ne teme la pericolosità.

La città, percorsa da processioni, attraversata da riti e cerimoniali, mostra alla turista britannica la sua atavicità: la dimensione rituale e sacrale costituisce infatti una componente importante nella definizione del paesaggio napoletano. Il film si costruisce proprio sulla relazione che il personaggio femminile instaura con l'atavicità di Napoli e sull'influenza dell'ambiente meridiano sulla donna.

Napoli dunque viene raffigurata come una «città del corpo»⁶⁴³, che, attraversata da strade popolate di persone, processioni, oggetti e suoni, risveglia i sensi e attiva la percezione. Tale corporeità di Napoli attrae la protagonista, che entra in contatto con la dimensione sensoriale della città. La donna instaura con il paesaggio urbano napoletano una relazione intima, che la modifica profondamente. La città mediterranea infatti avvicina la donna alla propria corporeità

⁶⁴¹ Anonimo, *L'Hérmite en Italie, ou observations sur les moeurs et usages des Italiens au commencement du XIX siècle*, Paris 1824, vol. II, p. 131.

⁶⁴² Lady M. Blessington, *The Idler in Italy*, cit.

⁶⁴³ G. Bruno, *Atlante delle emozioni. Il viaggio tra arte, architettura e cinema*, cit., p. 341.

e sensibilità: insegna a Katherine a percepire le proprie sensazioni, a lasciar emergere la propria emotività, a convivere con il proprio corpo. Il percorso compiuto dalla protagonista attraverso la terra meridiana fornisce dunque l'occasione per penetrare nel proprio spazio interiore, alla scoperta delle proprie sensazioni, della propria corporeità e della propria fisicità.

Lungo la strada, durante le sue peregrinazioni attraverso la città, Katherine si imbatte, soprattutto, in donne con bambini e in donne gravide, che compaiono in ogni via della città, la protagonista sembra esserne circondata. La maternità, simboleggiata da queste ricorrenti immagini di donne gravide lungo le vie di Napoli, rappresenta un altro richiamo alla corporeità della città. Le donne napoletane esibiscono le loro pance gravide, la loro corporeità, la loro intimità: il corpo viene mostrato e ostentato, nelle strade di Napoli, senza alcuna pudicizia. Tale esaltazione della corporeità e della vita nella città partenopea si inserisce appieno all'interno della tradizione vitalistica mediterranea⁶⁴⁴, riportata all'attenzione dai pensatori meridiani, secondo la quale «la vita predomina sulla scena terrena»⁶⁴⁵. Katherine, lungo il viaggio, impara ad accettare quelle immagini corporee e, con queste, la dimensione corporea della propria femminilità. Lei infatti, che non ha voluto avere figli, durante un tragitto in macchina: «Quante donne in stato interessante. Che bei bambini, mi piacciono tanto i vostri bambini» ammette. E alla fine del film, rammaricata per la sua scelta, in quanto profondamente cambiata dal viaggio e dall'esperienza con il luogo meridiano, dirà al marito cercando le ragioni della loro rottura: «Forse lo sbaglio del nostro matrimonio è stato di non avere figli». Le strade di Napoli sono attraversate, oltre che da donne gravide e bambini – la maternità rimanda al tema della vita – anche da cortei funebri. La città corporea interagisce infatti anche con la sua dimensione mortuaria: ricorre, ancora una volta, l'intreccio indissolubile tra vita e morte che percorre il film. Anche il legame inestricabile tra vita e morte richiama il naturalismo mediterraneo che, come messo in luce dai pensatori meridiani, concepisce la vita e la morte come due aspetti

⁶⁴⁴ Cfr. cap. 1.2, «Paesaggio».

⁶⁴⁵ M. Alcaro, *Filosofie della natura. Naturalismo mediterraneo e pensiero moderno*, cit., p. 84.

contrari ma complementari della natura e della struttura del reale: vita e morte, “rovescio” e “diritto”⁶⁴⁶ per dirla con Camus, si compenetrano nell’esistenza dell’uomo e nel cosmo.

Katherine, a differenza del marito che preferisce dedicarsi ai suoi affari o divertirsi a Capri, si mostra aperta a ciò che il luogo ha da proporre, è disponibile a visitare la città, da perfetta turista straniera, alla scoperta dei suoi aspetti culturali ed artistici. La sua prima visita è al museo archeologico nazionale di Napoli, dove Katherine si sofferma ad ammirare esterrefatta la bellezza delle statue e in cui si rivela centrale il tema della passione, dischiusa dall’ambiente meridiano. Le antiche sculture ostentano la loro corporeità, esibiscono la loro fisicità: le forme nude, le masse di carne esposta delle statue, di giovani armoniosi e corposi, la circondano. La guida si sofferma su un nudo di Venere, ammettendo: «Questa è la Venere che mi piace di più. Questa non è una ragazzina come le altre, è più donna». Katherine rivela il suo senso di inadeguatezza e di imbarazzo di fronte all’eroticità femminile evocata dalla statua. La donna, infatti, di fronte all’ostentazione di quella carnalità esibita con tanta spudoratezza si sente profondamente a disagio: è turbata dalla materialità di quei nudi maschili, che espongono un erotismo e una carnalità che sembra non esserle familiare. Tuttavia, nonostante il disagio e l’imbarazzo che le provocano, il suo sguardo continua a soffermarsi impunemente su di loro; si avvicina sempre di più ai corpi, da cui si sente intimamente attratta. Katherine è infatti rapita dai corpi nudi delle sculture, percepisce la loro carnalità e materialità: la tensione del desiderio della protagonista verso i corpi viene espressa attraverso il movimento di macchina che si avvicina alle statue, riuscendo a restituirci le percezioni della protagonista, la quale affascinata da quelle nudità, entra in contatto con il piacere e con il desiderio.

Tornata a casa, narra la sua esplorazione al museo al marito, rivelando come i personaggi scolpiti, sebbene vissuti secoli addietro, sembrano essere persone reali. Infine, rivela: «Ciò che mi ha colpito di più è l’impudicizia in cui tutto è espresso, ci si sente a disagio». La visita al museo non si configura dunque come la visita culturale e turistica che Katherine, da turista

⁶⁴⁶ Cfr. A. Camus, *Il rovescio e il diritto*, cit.

straniera, aveva programmato; al contrario si rivela un'esplorazione attraverso immagini corporee, che modificano intimamente la protagonista. Katherine, alla ricerca dell'antica cultura del posto, si imbatte piuttosto in una ricognizione emotiva delle opere: la cultura e l'arte del luogo, che la donna mirava ad esplorare, si rivelano infatti permeate di erotismo e fisicità. Ancora una volta il luogo meridiano determina un cambiamento nel personaggio: la visita al museo, tutt'altro che un semplice giro turistico, si disvela come un'esperienza emotiva. Le opere infatti, delle quali la donna più che apprezzare il valore estetico scopre la carnalità, hanno un impatto fisico ed emotivo sulla protagonista: le comunicano e le insegnano ad attivare i sensi e ad avere coscienza del corpo.

Le diverse visite che la protagonista pianifica nella città di Napoli e nei suoi dintorni volte a scoprire gli aspetti culturali del luogo, si rivelano, come la visita al museo, itinerari emotivi e percorsi intimi all'interno dello spazio interiore della donna. Tali peregrinazioni emozionali all'interno del territorio meridiano modificano intimamente la protagonista, portandola a scoprire parti di sé a lei fino a quel momento incognite, proprio come le terre sconosciute che sta attraversando.

Dopo la visita al museo, Katherine si reca all'antro della Sibilla Cumana. Anche la Sibilla rimanda al tema della passione amorosa e della sensualità. Spiega infatti la guida: «Era qui che venivano gli amanti per interrogare la Sibilla, quando volevano conoscere il destino del loro amore». Katherine rievoca allora, travolta dai ricordi, nuovamente, i versi dell'amato Charles. Ma al ricordo amoroso del delicato e romantico poeta innamorato subentra l'altra faccia della passione, quella irruente e violenta. «Signora, vede questi buchi. È qui che i saraceni legavano i loro prigionieri. Una bella donna come lei l'avrebbero legata così», dice la guida afferrando Katherine, che liberatasi dalla presa esclama: «Tutti gli uomini sono uguali, cinici e crudeli!».

La discesa nel ventre della regione continua con la visita della protagonista alle Solfatare. Qui Katherine assiste ai fenomeni naturali causati dall'attività vulcanica del territorio: la donna si trova di fronte alla potenza della natura, in tutta la sua irruenza e forza misteriosa e

minacciosa (come era già avvenuto in *Stromboli*). I vapori sulfurei provenienti dal terreno vulcanico, così come i fenomeni dovuti all'attività vulcanica del sottosuolo, evocano suggestioni di morte: nuovamente, vita e morte risultano profondamente interconnesse concepite come due aspetti integranti della totalità natura – secondo la concezione vitalistica della tradizione mediterranea rievocata dal pensiero meridiano⁶⁴⁷ – così come lo si era visto per il destino umano.

La protagonista compie l'ultima visita, come le altre senza il marito, alle catacombe delle Fontanelle, accompagnata stavolta da un'altra donna, Natalia, la vicina di casa. È centrale in questa visita il tema della morte, che ricorre ripetutamente nel viaggio di Katherine e Alex: il paesaggio mortifero è infatti un'altra componente del paesaggio napoletano, dove la città interagisce con il suo aspetto mortuario. Emerge, ancora una volta, l'intima unione tra vita e morte, tipica, come si è visto, della tradizione mediterranea⁶⁴⁸. È infatti proprio nel luogo mortuario che Natalia rivela alla protagonista, in una confessione tipicamente femminile, il desiderio di dare alla luce una nuova vita: nello stesso cimitero, dove si reca a pregare per il fratello defunto, chiede al contempo la grazia di avere un figlio.

Alex non accompagna la moglie nelle sue peregrinazioni alla scoperta della città e del paesaggio meridiani. Se infatti la donna, come abbiamo visto, si concede al luogo meridiano, aperta alle esperienze che esso le propone e lasciandosi modificare intimamente, l'uomo invece appare ostile all'ambiente in cui si trova. Anziché esplorare insieme a Katherine la città, si occupa dei suoi affari e, dopo il litigio con la moglie, la abbandona cercando divertimento a Capri. Qui corteggia una donna lasciata dal marito: dalle confidenze della donna emerge soprattutto la tristezza dell'abbandono. Tuttavia il tentativo di tradimento fallisce, in quanto il marito della donna le rivela il suo imminente ritorno, e ad Alex resta soltanto il senso di desolazione trasmessagli dalla donna. Tornato allora a Napoli, decide che a colmare il suo

⁶⁴⁷ Cfr. cap. 1.2, «Paesaggio».

⁶⁴⁸ Cfr. cap. 1.2, «Paesaggio».

vuoto interiore debba essere la compagnia di una prostituta piuttosto che della moglie che lo aspetta inquieta ed insonne. Ma anche in questa pseudorelazione ad emergere è la malinconia dell'esistenza: «Se non ti avessi incontrato poco fa, forse sarei andata a buttarmi a mare», confida ad Alex la prostituta. Dunque Alex, il personaggio più forte del film, soprattutto se considerato in relazione alla fragilità emotiva di Katherine, non si abbandona al luogo e non si lascia permeare dall'ambiente meridiano. Ma ciò che la sua freddezza e ostilità gli hanno fatto sperimentare è stata unicamente l'asprezza dell'esistenza.

Così i due coniugi, rincontratisi dopo le loro diverse peregrinazioni ed esperienze nell'ambiente meridiano, che li ha modificati aumentando la distanza che già li separava, incapaci di recuperare il loro rapporto, prendono unanimemente la decisione di divorziare: la frattura divaricante che si è infiltrata tra di loro sembra infatti ormai incolmabile. I due protagonisti si scoprono estranei e distanti proprio nel loro modo così differente di reagire al territorio meridiano in cui si trovano: la donna infatti, il personaggio più "patetico", permeabile al luogo, si è immersa nell'ambiente e ha compiuto percorsi emotivi all'interno del paesaggio e del proprio sé, ritrovandosi intimamente cambiata; l'uomo invece, distaccato e respingente nei confronti del luogo, ha mantenuto le distanze dalla terra straniera.

L'ultimo viaggio dei protagonisti – ancora meridiano – stavolta compiuto insieme, è quello alla città di Pompei, dove hanno la possibilità unica di vedere la forma di un corpo nel momento in cui viene colto dalla morte. Agli scavi di Pompei, infatti, i morti sepolti dalla lava hanno un aspetto corporeo, restituitaci dalla lava, che ha intrappolato i corpi nella loro ultima attività compiuta in vita: emerge allora, ancora una volta, il legame della morte con la vita e la corporeità – elemento fondamentale, come si è visto, nella tradizione naturalista mediterranea recuperata dal pensiero meridiano⁶⁴⁹.

Da uno scavo archeologico affiorano due corpi sepolti dalla lava: un uomo e una donna, probabilmente marito e moglie, che hanno trovato la morte insieme, cinti in un abbraccio.

⁶⁴⁹ Cfr. cap. 1.2, «Paesaggio».

Emerge allora ancora una volta il tema centrale della passione amorosa – elemento chiave dischiuso dall’ambiente meridiano: Katherine proietta nella coppia sorpresa dalla lava nell’atto amoroso se stessa ed il marito, vede emergere nel calco di gesso quel rapporto affettivo e carnale a cui tanto anelava ma che non si è realizzato e che ora, con il divorzio imminente, sente perso per sempre. La donna, profondamente turbata da quello spettacolo di cui non riesce a sopportare la vista, scoppia a piangere: «O Alex è troppo, non resisto più. Ti prego portami a casa, voglio andar via di qui». Anche il personaggio saldo e distaccato di Alex risulta colpito da ciò che ha visto («Non credere che non ti capisca. Ha fatto impressione anche a me» ammette).

In questo viaggio agli scavi di Pompei, i due coniugi sperimentano inoltre il pericolo della morte che incombe minacciosa, e dunque la precarietà dell’esistenza: «Com’è breve la vita!» esclama Katherine alla fine della visita. «Per questo dovremmo godercela» sentenzia Alex. I due protagonisti sono profondamente colpiti dall’esperienza vissuta agli scavi, che li ha messi di fronte alla morte e alla provvisorietà dell’esistenza, provocando in loro un forte turbamento. Ma, al contempo, sembrano anche aver colto quel segreto della natura di cui parla Camus⁶⁵⁰, custodito nell’ambiente meridiano: il valore della vita, che permea tutto l’esistente, proprio come avevano rilevato gli esponenti del naturalismo mediterraneo⁶⁵¹.

Nonostante lo sconvolgimento emotivo e la modificazione interiore che l’evento ha prodotto nei coniugi, tuttavia l’esperienza conturbante vissuta insieme non sembra aver scalfito la loro decisione. Infatti, al timido tentativo di Katherine di scusarsi per rimettere, forse, in discussione la decisione della separazione – il personaggio femminile risulta sempre quello più coinvolto emotivamente – Alex risponde risoluto: «Abbiamo preso una decisione, non c’è ragione che tu ti scusi». E più avanti, Katherine tenta di nuovo di tornare sui suoi passi: «Alex, non voglio che mi odi, non voglio che finisca così», ma ottiene dal marito un altro netto rifiuto, ad indicare

⁶⁵⁰ A. Camus, *L’uomo in rivolta*, cit., p. 327.

⁶⁵¹ Cfr. M. Alcaro, *Filosofie della natura. Naturalismo mediterraneo e pensiero moderno*, cit.; M. Alcaro, *Sull’identità meridionale. Forme di una cultura mediterranea*, cit.

ancora la freddezza ed il distacco del personaggio maschile, meno permeabile al luogo meridiano e alle emozioni che questo suscita.

Quando ormai la decisione di divorziare sembra definitiva, i due coniugi compiono un ultimo itinerario: nel percorso sulla via del ritorno, vengono travolti da una processione popolare. La folla invasata, che grida al miracolo, finisce per separare i due coniugi, spingendo Katherine lontano dal marito; Alex, seguendo le sue grida, riesce a raggiungerla. Il profilarsi della perdita e dell'abbandono dell'altro riunifica i due coniugi:

Alex: «Katherine, che cos'è che non va? Perché ci torturiamo così?»

Katherine: «Quando mi dici delle cose che mi feriscono, cerco di fare altrettanto con te, ma non posso più farlo perché ti amo».

Alex: «Forse siamo troppo orgogliosi».

Katherine: «Dimmi che mi ami!»

Alex: «Se te lo dico, giuri di non approfittarne?»

Katherine: «Sì, ma dimmelo, voglio sentirtelo dire».

Alex: «Ti amo».

Questa ultima scena vede l'affermazione e il primato della passione amorosa, irrazionale ed illogica, sulla ragione. La riconciliazione finale tra i due coniugi non è determinata infatti da alcun motivo logico e razionale che, all'interno dello sviluppo narrativo, la legittimi: non c'è nessuna ragione narrativa che spieghi il cambiamento del loro proponimento. Solo l'avvento casuale e contingente di una circostanza prodotta dall'ambiente meridiano (in questo caso la processione) ha determinato, al di là di ogni spiegazione razionale, il riavvicinamento dei protagonisti: è, ancora una volta, l'ambiente meridiano, che influenza e modifica i personaggi. È dunque la riunificazione dei protagonisti, quando ormai la rottura sembrava inevitabile, il vero "miracolo", piuttosto che quello acclamato nella processione: si afferma così il valore

dell'amore terreno ed umano, unico strumento attraverso il quale i coniugi possono ricostruire il loro rapporto, dopo la decostruzione del loro matrimonio.

Il film si fonda dunque sull'intersezione tra le diverse figure dischiuse dall'ambiente meridiano, che determina – proprio come in *Il ladro di bambini* – la modificazione dei personaggi che si abbandonano ad esso. Il paesaggio mediterraneo infatti, nel corso del viaggio, influisce sulla coppia fino a sconvolgerla, determinandone la rottura; ma è quella stessa realtà estranea e straniera per i protagonisti, che li ha separati, a ricongiungerli, proprio quando la rottura sembrava ineludibile (la processione stessa, simbolo dell'atavità popolare meridiana, che travolgendoli li separa, alla fine li riunisce). La coppia così si riunifica dopo che l'ambiente meridiano straniero in cui si è trovata immersa ha cambiato profondamente la costituzione identitaria e il rapporto dei due protagonisti. Il *Viaggio in Italia* dunque, lo stesso intrapreso dal carabiniere e i bambini del film ameliano, come un percorso di metamorfosi interiore attraverso il paesaggio meridiano che modifica i personaggi e i loro rapporti: itinerario geografico e soggettivo che a partire dallo smarrimento dei protagonisti conduce alla costruzione, all'interno del loro spazio interiore, di un nuovo sé.

2.3.2 *L'avventura*

Le figure meridiane rintracciate nel cinema ameliano, in particolare in *Il ladro di bambini*, si ritrovano, oltre che in *Viaggio in Italia*, anche in *L'avventura*, opera dell'altro autore di riferimento di Amelio. Il concatenamento dell'ambiente con la passione e l'erranza, istituito dal neorealismo e che trova continuazione nei film bergmaniani di Rossellini, centrale in particolare in *Viaggio in Italia*, viene ripreso dal cinema di Antonioni, in cui viene radicalizzato: emerge particolarmente nel film oggetto d'indagine, esplicitamente citato nel film ameliano.

La crisi identitaria del soggetto e il dissolvimento del mondo si rivelano temi centrali nel cinema di Antonioni: i personaggi antonioniani, con lo smarrimento della loro identità, divengono soggetti erranti, nomadi – come i protagonisti di *Viaggio in Italia* e di *Il ladro di bambini* – che vagano all'interno di spazi svuotati. Così a predominare, nel cinema di Antonioni, è la mancanza ed il vuoto: la realtà si sfalda, lo spazio si dissolve, il mondo perde la certezza della propria stabilità. Gli spazi sono svuotati e i luoghi diventano indifferenziati ed anonimi, come l'isola disabitata o la città vuota di *L'avventura*. Dal punto di vista figurativo, i falsi raccordi sono appunto segni della perdita di stabilità del mondo, e gli spazi vuoti e i tempi morti figurativizzano la sua dissoluzione. Dalla mancanza di mondo discende allora lo smarrimento dell'uomo, la crisi dell'identità del soggetto.

In Antonioni la crisi del soggetto, analoga a quella vissuta dalla coppia di *Viaggio in Italia* e dal carabiniere di *Il ladro di bambini*, deriva dal riconoscimento della perdita della sua centralità: i personaggi antonioniani scoprono, insieme all'uomo, di occupare nel mondo una posizione periferica⁶⁵². Nel cinema antonioniano viene sovvertito così il rapporto tra personaggio e ambiente: la centralità della figura all'interno dello spazio filmico, così come del

⁶⁵² Cfr. S. Bernardi, *Antonioni: immagini di pensiero*, in *Storia del cinema italiano*, vol. X, a cura di G. De Vincenti, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2001, pp. 97-102.

personaggio all'interno della storia, viene a mancare. Viceversa, l'ambiente stesso assume un ruolo di primo piano, diventando protagonista: la centralità del paesaggio, in particolare in *L'avventura* quello meridiano, e la sua influenza sui personaggi è l'altro elemento che accomuna il film di Antonioni a quelli di Rossellini e di Amelio presi in esame. Così, «nel cinema del regista ferrarese non solo lo sfondo salta avanti, ma spesso la figura stessa, il protagonista, scivola nello sfondo, finisce fuori campo o addirittura fuori dal film»⁶⁵³. In questo rovesciamento di ruoli all'interno del rapporto tra personaggio e ambiente, svolge un ruolo determinante lo sguardo: questo, prerogativa del soggetto, ora diventa proprio anche del paesaggio, che osserva esso stesso i personaggi. Infatti il film è costruito su una molteplicità di sguardi, su una pluralità di visioni; in questo gioco di sguardi, che si rinviano e si moltiplicano, riveste un ruolo fondamentale appunto il paesaggio, che osserva il soggetto rendendolo, per la prima volta, oggetto.

Il paesaggio occupa dunque il centro della scena, mentre i personaggi e la loro storia sono sullo sfondo. I luoghi, quindi, non vengono concepiti in funzione della narrazione, viceversa è la storia che si costruisce sulla base del paesaggio: la storia, infatti, consiste in un'esile traccia narrativa, mentre i luoghi del film, in cui il paesaggio e la natura vengono trasposti, diventano protagonisti. La macchina da presa si sofferma ad osservare gli spazi, a cui i personaggi lasciano il ruolo di protagonista, rivelandosi semplici strumenti all'interno del viaggio diretto alla scoperta della natura e del paesaggio.

Il paesaggio, che nel cinema antonioniano occupa una posizione centrale, svolge un ruolo determinante all'interno del processo di disgregazione dell'identità del soggetto. La scoperta della grandezza e della potenza della natura, di cui l'uomo comprende di costituire solo una piccola parte, è concomitante alla presa di coscienza della propria marginalità nel mondo: posto di fronte all'incommensurabilità della natura infatti, il soggetto coglie la fragilità della propria esistenza e della propria identità. Davanti all'alterità del paesaggio dunque, avviene la

⁶⁵³ S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2002, p. 115.

destrutturazione dell'identità del soggetto: l'incontro con l'ambiente è connesso e compresente, nel cinema di Antonioni, alla scomparsa del personaggio, che, spesso attraverso la morte come in *L'avventura*, si perde in quanto soggetto per fondersi nella natura stessa. La scoperta del paesaggio dunque, in quanto esperienza dell'altrove e dell'alterità, determina la crisi dell'identità del soggetto. Questo scoprirsi dell'uomo come parte della natura, consapevolezza che ha luogo, in *L'avventura*, non a caso proprio quando l'uomo è immerso nel paesaggio meridiano, sembra richiamare quella concezione vitalistica propria della tradizione naturalistica mediterranea, rivitalizzata dal pensiero meridiano, che ingloba l'uomo nella totalità della natura⁶⁵⁴.

Antonioni rivendica dunque la centralità del paesaggio, e con essa la collocazione dell'uomo all'interno dell'ambiente, indagando così l'uomo e i suoi comportamenti in quanto immerso nell'ambiente in cui si trova: uomo e natura, in un rispecchiamento dell'uno nell'altro, si configurano allora elementi entrambi fondamentali per una comprensione reciproca. In un suo scritto Antonioni spiega come il paesaggio stesso sia portatore di sensazioni e percezioni, che unicamente la natura può contenere in sé e preservare:

Non è affermazione patetica dire che le genti padane sono innamorate del Po. Effettivamente un alone di simpatia, potremmo dire d'amore, circonda questo fiume che, in un certo senso, è come il despota della sua vallata. La gente padana *sente* il Po. In che cosa si concreti questo *sentire* non sappiamo; sappiamo che sta diffuso nell'aria e che vien subito come sottile malia. È, del resto, fenomeno comune a molti luoghi solcati da grandi corsi d'acqua. Pare che il destino di quelle terre si raccolga nel fiume. [...] Si stabilisce [...] un'intimità tutta speciale⁶⁵⁵.

⁶⁵⁴ Cfr. cap. 1.2, «Paesaggio».

⁶⁵⁵ M. Antonioni, *Per un film sul fiume Po*, in "Cinema", n. 68, 25 aprile 1939.

Nel passo sembra affiorare proprio quella visione vitalistica mediterranea, a cui si richiama il pensiero meridiano, che attribuisce alla natura stessa la capacità di sentire⁶⁵⁶. Le parole dell'autore, che assegna la sensibilità al fiume, fanno allora da eco a quelle di Campanella, che definisce la natura un «animal tutto senziente», individuando nella natura stessa la capacità di sentire.

L'*incipit* dell'articolo descrive la percezione che la gente padana ha del proprio fiume; il protagonista è dunque l'elemento acqueo, principio chiave, come si è visto, del pensiero meridiano⁶⁵⁷, come anche del cinema ameliano. Si tratta di una sensazione particolare, che non si può descrivere; non riesce ad esprimerla a parole neanche lo stesso regista che proviene proprio da quei luoghi. Di questo “sentire” si può solo dire che «sta diffuso nell'aria»: è dunque una sensazione che solo il paesaggio può trasportare in quanto connaturata alla natura stessa. Questo sentire viene poi «subìto» dalla gente del posto, viene cioè percepito dalla gente che abita i paesaggi attraversati dal fiume e i luoghi bagnati dal suo corso. Così, la popolazione che “vive” il fiume partecipa del paesaggio e delle sue sensazioni, costituendo una parte di quel tutto che è la natura: si instaura allora un rapporto simbiotico tra uomo e natura, in base al quale l'uno si fonde nell'altra. Viene così ripensata la dinamica uomo-natura: il legame tra individuo e paesaggio come un rapporto fondato su reciproci rimandi ed interscambi, in cui si rivelano fondamentali il sentire e le esperienze dell'altro.

La dissoluzione del mondo e la crisi del soggetto, che perde la sua centralità nel film come nel mondo, viene sviluppata anche dal punto di vista stilistico nei film antonioniani, in particolare in *L'avventura*, costruita su una molteplicità di sguardi e su una pluralità di punti di vista che disorientano lo spettatore. Il cinema di Antonioni costruisce «architetture devianti»⁶⁵⁸, strutture labirintiche, come l'isola o la città deserta in *L'avventura*, che spezzano la linearità della visione, disorientano e confondono lo spettatore. Inoltre gli “errori di grammatica”

⁶⁵⁶ Cfr. cap. 1.2, «Paesaggio».

⁶⁵⁷ Cfr. cap. 1.3, «Mediterraneo».

⁶⁵⁸ S. Bernardi, *Antonioni: immagini di pensiero*, cit., p. 98.

presenti nel film, come falsi raccordi, false soggettive e scavalcamenti di campo, destabilizzano chi guarda. Rispetto a tali “errori”, lo stesso regista ha rivelato: «Li faccio di proposito, perché penso di ottenere una maggiore efficacia. Per esempio, certo uso non ortodosso di campo e controcampo, certi errori nella direzione di sguardi e movimenti»⁶⁵⁹. Lo spettatore, pervaso dall’incertezza prodotta dai voluti errori di montaggio, coglie innanzitutto l’instabilità del mondo, che si rivela privo di centro e plurale. Inoltre, attraverso il vacillamento e la destabilizzazione del personaggio, l’osservatore è posto anche di fronte alla precarietà dell’identità del soggetto, che si scopre fragile e labile.

Nel prologo di *L’avventura* (1960) la protagonista Anna, recatasi dal padre per salutarlo, discute con lui davanti al cancello della loro villa; sullo sfondo albergano palazzine di periferia di nuova costruzione. Oltre alla conversazione tra Anna e il padre che costituisce il dialogo centrale, è presente in secondo piano un dialogo tra il padre di Anna e un muratore:

Muratore: «Questa povera villa sarà soffocata tra poco».

Padre di Anna: «E pensare che c’era un bosco qui».

Muratore: «Lì ci verranno tutte case».

Padre di Anna: «Eh già. Non ci si salva più!»

Il padre di Anna esprime il proprio disappunto per l’avanzamento delle case di periferia in costruzione che fagociteranno la villa, così come è avvenuto per il bosco preesistente: viene introdotto così il tema, caro ad Antonioni, del conflitto tra antico e moderno. Questo viene sviluppato, come spesso in Antonioni, attraverso la rappresentazione del paesaggio, nell’antinomia tra paesaggio naturale e paesaggio industrializzato. Dal punto di vista iconografico, tale conflitto è reso attraverso il contrasto figurativo tra lo sfondo costellato di

⁶⁵⁹ M. Antonioni, *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, a cura di C. Di Carlo e G. Tinazzi, Marsilio, Venezia 1994, p. 26.

palazzine di periferia – che sembrano prefigurare quelle della periferia di Milano di *Il ladro di bambini*, e che compaiono anche in questo film nel prologo – costruite selvaggiamente violentando il paesaggio e la villetta di Anna in primo piano che ben si inquadra nel territorio in cui sorge.

Il conflitto tra antico e moderno, paesaggio naturale e paesaggio industrializzato era già al centro dei primi scritti antonioniani, sensibili al cambiamento che l'era moderna stava apportando all'ambiente, prefigurando tratti del cinema posteriore:

E allora furono ponti in ferro su cui lunghi treni sferragliano giorno e notte, furono edifici a sei piani chiazzati di enormi finestre vomitanti polvere e rumore, furono battelli a vapore, darsene, stabilimenti, ciminiere fumose, perfino altri canali dagli argini in cemento; fu insomma tutto un mondo moderno, meccanico, industrializzato che venne a mettere a soqquadro l'armonia di quello antico⁶⁶⁰.

Fin dall'inizio dunque Antonioni si rivela sensibile al tema della rottura del mondo antico, contadino da parte di quello moderno ed industrializzato. Così, in *L'avventura*, mentre la villetta di Anna appare in armonia con l'ambiente in cui è immersa, le palazzine in costruzione sono segni di una modernità selvaggia, che opera priva di qualsiasi considerazione del paesaggio naturale circostante, di cui anzi provoca la scomparsa. Sullo sfondo infatti, oltre alle case in costruzione, si intravede il paesaggio agreste violato, simbolo della residualità della natura fagocitata dall'avanzamento inarrestabile delle costruzioni moderne. A questa immagine di mondo contadino inghiottito da costruzioni moderne che irrompono fa da specchio quella in *Il ladro di bambini* dell'orto assediato dall'autostrada, dove compare il medesimo stridente contrasto tra paesaggio rurale e paesaggio moderno.

⁶⁶⁰ M. Antonioni, *Per un film sul fiume Po*, cit.

La questione della contrapposizione tra antico e moderno, esplicita nell'*incipit*, attraversa tutto il film, richiamata dai diversi luoghi che i personaggi percorrono. Così, se il mare in cui i protagonisti più avanti fanno il bagno e l'isola di Lisca Bianca sono gli ultimi baluardi di una natura ancora incontaminata, gli edifici disabitati della cittadina abbandonata o il convento di Taormina trasformato in un albergo sono segni della deturpazione dell'ambiente da parte dell'uomo moderno.

La dialettica tra antico e nuovo, tra natura e modernità è, come si è visto, uno dei cuori del pensiero meridiano⁶⁶¹. Questo si configura come un pensiero critico della modernità, a cui viene imputata la rimozione della natura, mondo originario dell'uomo da cui questi si è sradicato⁶⁶². La modernità opera infatti «la desacralizzazione della natura e il “disincanto” nei confronti del mondo»⁶⁶³, di quel mondo naturale da cui l'uomo invero proviene e da cui si è estromesso. Una volta tiratosi fuori dal mondo naturale e autoproclamatosi superiore, l'uomo moderno è convinto di «poter disporre, a suo piacimento, del mondo»⁶⁶⁴: vengono gettate così le basi dell'antropocentrismo moderno che portano alla «distruzione nei confronti del contesto naturale»⁶⁶⁵. Viceversa, i pensatori meridionali mirano al recupero di quell'antico rapporto armonico con la natura nella quale l'uomo si trova inserito, eredità della cultura mediterranea, ritenendo che «la vita umana, privata dal suo radicamento nel contesto naturale, perde ogni giustificazione»⁶⁶⁶. Il contrasto tra la modernità, il progresso da un lato e l'antico dall'altro, è d'altra parte sentito anche, come si è avuto modo di vedere, dai viaggiatori del Grand Tour, che vedono nel bel paese uno dei luoghi rimasti illesi dall'industrializzazione: «Vuoi mettere un filatoio meccanico, per quanto funzionale possa essere, con il carattere pittoresco della rocca e del fuso?»⁶⁶⁷.

⁶⁶¹ Cfr. cap. 1.2, «Paesaggio».

⁶⁶² Cfr. M. Alcaro, *Filosofie della natura. Naturalismo mediterraneo e pensiero moderno*, cit.

⁶⁶³ *Ivi*, p. 27.

⁶⁶⁴ *Ivi*, p. 103.

⁶⁶⁵ *Ivi*, p. 106.

⁶⁶⁶ *Ivi*, p. 23.

⁶⁶⁷ A. Jameson, *Diary of an Ennuyée*, cit., p. 332.

L'uomo moderno, nel film, è impersonificato dal protagonista maschile, Sandro. Questi rappresenta il tipico uomo della modernità – contestato dal pensiero meridiano – il quale crede di dominare la natura, concepita come uno strumento a sua disposizione, che ritiene di poter utilizzare a suo piacimento. Il protagonista lavora infatti alle dipendenze di un cinico costruttore edilizio, noncurante dell'ambiente, per i benefici economici che ne trae. La superficialità di Sandro verso l'ambiente viene sintetizzata emblematicamente nel gesto compiuto sullo yacht, quando getta in mare un giornale: secondo la prospettiva dell'uomo moderno la natura esiste in funzione dell'uomo, che può disporre liberamente di essa in quanto è posta al suo servizio.

Tuttavia, nel corso del film, riaffiora la sua antica ambizione di architetto libero professionista indipendente da superiori e rispettoso dell'ambiente: il contrasto tra antico e moderno viene così introiettato, nel film, nello stesso protagonista. In particolare, non a caso nella meravigliosa città barocca di Noto, Sandro, contemplando la piazza su cui troneggia la cattedrale, decide, rivelandolo a Claudia, di lasciare il suo lavoro attuale: «Ma guarda che fantasia, che movimento. Si preoccupavano degli effetti scenografici. Che libertà straordinaria... Veramente bisogna che mi decida a piantarla con Ettore. Vorrei rimettermi a fare dei progetti. Avevo delle idee sai...». Si riprofila allora il vecchio sogno di Sandro, che il suo nuovo individualismo, prodotto della modernità irraguardosa della natura, ha sacrificato per tornaconto personale. A Noto Amelio, citando esplicitamente il film antonioniano, ambienta una sequenza chiave di *Il ladro di bambini*: anche in questo caso la città sicula si fa teatro di una scena utopica, che raffigura il rapporto tanto idilliaco quanto illusorio tra i personaggi, con il bambino che promette al carabiniere di andarlo a trovare quando uscirà dal riformatorio, che rimanda al sogno vagheggiante di una vita diversa fatto ad occhi aperti dal protagonista di *L'avventura*.

Tuttavia la trasformazione interiore del protagonista maschile, proprio come in *Viaggio in Italia* e in *Il ladro di bambini*, non si attua. Sempre a Noto infatti, Sandro rovescia

appositamente, anche se tenta di negarlo, il calamaio sugli schizzi di un giovane architetto, imbrattandoli irrimediabilmente di inchiostro. Si tratta di un gesto dall'alta valenza simbolica: il lavoro del promettente architetto evidentemente ha rievocato in Sandro le sue vecchie aspettative frustrate, delle quali si è voluto vendicare con il giovane malcapitato. Dunque il cinico Sandro, figlio della modernità, ha voluto mettere a tacere le vecchie recriminazioni, che erano riemerse con tanto impeto da indurlo a mettere in discussione la sua redditizia posizione. E Noto stesso è il luogo in cui si infrange, oltre alla fantasia di Sandro di un'esistenza migliore, anche l'utopia di una famiglia nuova dei protagonisti di *Il ladro di bambini*. Qui avviene infatti il furto alle turiste francesi, espediente narrativo che, come il rovesciamento del calamaio compiuto dal protagonista del film antonioniano, riconduce i protagonisti alla cruda realtà – nel film ameliano conduce infatti i protagonisti al commissariato, dove Antonio viene richiamato all'ordine.

Alla fine del film, nell'albergo di Taormina, Sandro rinnega definitivamente il suo vecchia identità di sognatore:

Claudia: «Ma non avevi detto che volevi finirla con Ettore?»

Sandro: «Sì, sì, certo che l'ho detto. Lo sai che da ragazzo volevo fare il diplomatico? Te l'immagini, io diplomatico? È strano ma non mi sono mai pensato ricco. Mi vedevo in una stanza d'affitto, pieno di genio... Invece ho due case, una a Roma e una a Milano. Quanto al genio: è un'abitudine che non ho mai preso».

Sandro elude con sarcasmo la decisione presa, rincalzata da Claudia. Neanche la sensibilità femminile riesce a fargli prestar fede all'impegno: Sandro non riesce a rinunciare all'esistenza abbiente che il suo lavoro scorretto gli permette. Così, nel protagonista, il nuovo prevale

irrimediabilmente sui vecchi principi, ad esemplificare il materialismo della modernità che segna il tramonto di un'utopica sopravvivenza del mondo naturale ed antico.

La protagonista femminile invece, nella prima parte del film *Anna*, è connotata da uno stato di profonda insoddisfazione ed inquietudine, che emerge fin dall'*incipit* e che caratterizza il personaggio in tutto l'arco della sua presenza nel racconto. Tale stato d'animo connota la ragazza anche nel suo rapporto con Sandro. All'inizio del film infatti, a letto, quando Sandro le chiede come sta, Anna risponde: «Male, perché?», colpendo il compagno ripetutamente. E, ancora nel prologo, Anna confida alla sua amica Claudia, in una tipica conversazione tra donne – che ricorda la confidenza intima della vicina a Katherine in *Viaggio in Italia* – motivo ricorrente nel film, il suo ambiguo sentimento nei confronti della relazione con Sandro: «Stare lontani è uno strazio, sai. Veramente. È difficile tenere in piedi una storia vivendo uno qui e uno là. Però è anche comodo. Sì, perché pensi quello che vuoi... Invece quando uno è lì, davanti a te... è tutto lì». Più avanti infine, prima della scomparsa, Anna e Sandro discutono animatamente del loro labile rapporto.

L'irrequietezza di Anna è segno della sua fragilità ed instabilità. La donna si rivela infatti profondamente insicura di sé, ad esempio quando addirittura ricorre all'infingimento dell'attacco dello squalo solo per attirare l'attenzione degli amici, e soprattutto di Sandro. L'insofferenza e l'inquietudine del personaggio di Anna vogliono rappresentare i segni della crisi identitaria, analoga a quella dei protagonisti di *Viaggio in Italia* e del carabiniere di *Il ladro di bambini*, che sta vivendo l'uomo moderno. Il disagio della donna si fa così metafora della crisi del soggetto nella modernità, che scopre la provvisorietà e l'inconsistenza della propria identità.

La sparizione improvvisa di Anna all'inizio del racconto, a cui segue l'esplorazione dell'isola compiuta dai gitanti e le successive ricerche, si configura come un mistero da svelare. Tuttavia non si giunge al suo svelamento, a causa di uno sviamento dal percorso narrativo tracciato all'inizio, che solo apparentemente costituisce la traccia principale del racconto: la

trama dell'intreccio si dilata, l'indagine si disperde. Nel corso del film infatti la ricerca di Anna si dirada, il racconto devia dal percorso narrativo stabilito dall'inserimento iniziale del mistero che ci si aspetta venga svelato: si spezza la linea narrativa del racconto per seguire altri percorsi. La divagazione dalla traccia narrativa principale consiste nella scoperta dell'attrazione tra Sandro e Claudia, che allontana dal nucleo costitutivo della storia, la ricerca del personaggio scomparso: il racconto della ricerca di Anna devia verso quello della relazione tra Sandro e Claudia, rivelandosi quello della passione amorosa – figura meridiana dischiusa dall'ambiente mediterraneo – il vero cuore del film. Il distoglimento dei protagonisti dalla ricerca della ragazza finisce per renderli passivi, “patetici”, incapaci ad agire e atti solo a ricevere sensazioni dall'ambiente meridiano in cui si trovano, proprio come la coppia di *Viaggio in Italia* e come anche i protagonisti di *Il ladro di bambini*.

Nel film, emerge una stretta corrispondenza tra la sparizione di Anna e la natura – che si rivela la vera protagonista del film – tanto che l'episodio è stato letto metaforicamente come una metamorfosi mitologica⁶⁶⁸. Infatti, nel film, in concomitanza della sparizione di Anna si assiste ad un repentino cambiamento del tempo e degli elementi naturali, propri del paesaggio meridiano: si alza un forte vento, il cielo diviene tetto e il mare si fa minaccioso preannunciando una tempesta, tanto che alcuni dei gitanti abbandonano l'isola. Alla scomparsa di Anna corrisponde allora il ritrovamento della natura, come suggerisce la macchina da presa che si sofferma sul paesaggio. La protagonista quindi non viene ritrovata perché si è trasformata in natura, secondo il modello della trasformazione metamorfica: «Anna è diventata natura, Anna è il paesaggio»⁶⁶⁹.

Nell'episodio della sparizione di Anna, la scomparsa della protagonista corrisponde allo smarrimento del soggetto moderno, alla crisi della sua identità: la scomparsa improvvisa di un personaggio, nel film, vuole rappresentare infatti la dissoluzione dell'identità del soggetto, che

⁶⁶⁸ Cfr. S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., p. 161; F. Vitella, *Michelangelo Antonioni. L'avventura*, Lindau, Torino 2010, pp. 149 sgg.

⁶⁶⁹ F. Vitella, *Michelangelo Antonioni. L'avventura*, cit., p. 155.

si rivela provvisoria ed inconsistente. Anche i personaggi alla ricerca di Anna comprendono che la loro identità è instabile e precaria, proprio come quella della compagna scomparsa: la perdita di una persona cara mette infatti i personaggi di fronte all'incertezza e alla provvisorietà dell'esistenza, facendo loro scoprire l'irrisorietà e la fragilità della loro identità, che potrebbe dissolversi da un momento all'altro come quella della loro amica. I gitanti vagano allora confusi e smarriti sull'isola, dove sembrano aver perso ogni orientamento e riferimento emotivo e spaziale, proprio come la coppia in viaggio di *Viaggio in Italia*, o i tre protagonisti di *Il ladro di bambini* che "smarriscono" il percorso previsto. La natura viene così utilizzata per raccontare lo smarrimento dell'uomo moderno di fronte alla vita e all'esistenza. Lo spaesamento e il vacillamento dei personaggi, che hanno perduto insieme all'amica anche la certezza della stabilità della loro identità, si ripercuote sullo spettatore, che si ritrova disorientato e confuso come i personaggi del film. Dal punto di vista figurativo infatti, come si è detto, lo scardinamento della forma classica, attraverso scavalcamenti di campo, soggettive sconnesse e falsi raccordi, destabilizzano e disorientano lo spettatore, che si ritrova privo di coordinate spazio-temporali, così come i personaggi alla ricerca della ragazza.

Con la crisi dell'identità del soggetto moderno, che si scopre essere fragile ed incerta, tema chiave dell'episodio della scomparsa di Anna, si va ad incrinare anche il rapporto dell'uomo con l'ambiente, l'uomo moderno perde il suo rapporto con la natura. Con il dissolvimento dell'identità del soggetto, viene infatti meno anche il mondo, in quanto era il soggetto che gli dava consistenza e stabilità, investendolo di suoi significati e scopi: si perde così il mondo, inteso come costruito dall'uomo in funzione e al servizio del soggetto. Ma la perdita del mondo, apre la strada al suo ritrovamento, in un senso più autentico e reale: con la destrutturazione dell'identità del soggetto infatti, la natura acquisisce quella posizione centrale che l'uomo ha perso, manifestandosi in tutta la sua potenza.

La perdita del rapporto armonico con la natura da parte dell'uomo moderno è proprio l'elemento principale della critica che il pensiero meridiano muove alla modernità: l'uomo

moderno si configura come un soggetto che «sia tanto sottratto ai condizionamenti degli equilibri naturali da poter imporre senza alcuna remora e misura la sua volontà e il suo dominio»⁶⁷⁰. L'uomo moderno infatti, dimentico della natura da cui è originato, è dominato dall'«esigenza di costruirsi un soggetto libero, autonomo e indipendente»⁶⁷¹: la modernità si fonda così sull'idea di «fare dell'uomo il centro e il destino del mondo»⁶⁷². La critica antonioniana dell'onnipotenza del soggetto moderno è dunque accostabile in questo senso a quella mossa dei pensatori meridiani.

Allo stesso modo, la centralità assegnata nel film antonioniano alla natura e al paesaggio, vero protagonista, rappresenta un altro punto di incontro tra la poetica del cineasta e il pensiero meridiano. La potenza pervasiva della natura che percorre l'intero film richiama infatti quel senso panico della natura proprio della concezione organicistico-vitalistica della cultura mediterranea che i pensatori meridiani riprendono⁶⁷³. In particolare, la scomparsa della protagonista presumibilmente inghiottita dalla natura, che sembra essersi trasformata nella natura stessa, appare come l'esemplificazione della teoria vitalistica del naturalismo mediterraneo – richiamato dal pensiero meridiano. Questo infatti ingloba l'uomo nella natura concepita come un organismo vivente, come un «animal grande e perfetto» secondo Campanella: l'essere umano quale frammento si perde nella totalità della natura, proprio come la protagonista del film.

Nel film così, i gitanti entrano in contatto con la natura, che mostra ai personaggi la sua forza travolgente; la natura appare, nel film, come un'entità misteriosa ed aliena, che si presenta ai personaggi come un'alterità imperscrutabile ed inconoscibile – in linea con la concezione della natura propria della tradizione mediterranea. La natura come forza misteriosa ed ignota si preannuncia già prima della sparizione di Anna, quando, nella scena già citata, Sandro getta in mare il giornale con noncuranza e disprezzo dell'ambiente, un forte vento lo

⁶⁷⁰ M. Alcaro, *Filosofie della natura. Naturalismo mediterraneo e pensiero moderno*, cit., pp. 109-110.

⁶⁷¹ *Ivi*, p. 109.

⁶⁷² *Ibidem*.

⁶⁷³ Cfr. cap. 1.2, «Paesaggio».

porta via: sembra quasi una reazione della natura oltraggiata all'arroganza dell'uomo, che quasi presagisce l'imminente risucchiamento di uno di loro da parte sua.

La natura come forza oscura, si manifesta esplicitamente, nel film, nella sparizione di un personaggio: alla scomparsa di Anna si accompagna infatti, come già accennato, un improvviso ed inaspettato mutamento del tempo. Nell'episodio della sparizione della protagonista, la natura – in particolare la natura mediterranea – si manifesta in tutta la sua potenza, mostrando il suo aspetto travolgente: il vento, che soffia sempre più forte, increspa il mare fino al sopraggiungere della tempesta. Il mare in tempesta ed il temporale sono segni dell'alterità ed ostilità della natura, che i personaggi devono affrontare: i gitanti, nel mezzo di una quieta vacanza, si trovano infatti, loro malgrado, di fronte alla potenza travolgente ed inaspettata della natura. Il cambiamento repentino del tempo, avvenuto in concomitanza della sparizione di Anna, insinua nei personaggi così come nello spettatore l'idea di una corrispondenza tra l'imperversare della natura e la scomparsa della donna, come se fosse stata la natura stessa a causarla: il pensiero che attraversa i personaggi e lo spettatore è che la natura, così irruente, abbia trascinato via con sé la ragazza, che ora si ritrova a far parte del paesaggio stesso. Emerge allora la corrispondenza tra tale concezione della natura, in particolare della natura mediterranea, che ha fatto scomparire la protagonista e minaccia gli altri personaggi, e quella che affiora nell'opera rosselliniana trattata, in particolare nella scena di Katherine alle Solfatare, in cui anche qui la protagonista entra in contatto con la potenza devastante della natura – anche in questo caso mediterranea (come già in *Stromboli*). È evidente dunque il rovesciamento del rapporto egemonico tra personaggio e ambiente; ora, la relazione tra uomo e natura si fonda su un sentimento che è stato ricondotto a quello del «*sublime*»⁶⁷⁴.

Così, a partire dalla sparizione di Anna e dunque dopo la dissoluzione del soggetto, prende il sopravvento la natura ed il paesaggio, in particolare il paesaggio meridiano: quando il personaggio scompare, acquista rilievo l'ambiente. Infatti, nell'episodio della ricerca di Anna,

⁶⁷⁴ E. Morreale, *Cinema d'autore degli anni Sessanta*, Il Castoro, Milano 2011, p. 82.

ad emergere in maniera preponderante è il paesaggio: l'attenzione si distoglie dai personaggi, e prende il loro posto la scoperta del paesaggio mediterraneo. I gitanti infatti, impegnati nella ricerca di Anna sulla parte alta di Lisca Bianca, vagano, e cercando la ragazza trovano la natura; vagabondando sull'isola, scoprono il paesaggio. Il film dunque rivela il paesaggio: dal punto di vista figurativo, nelle inquadrature di questa sequenza i personaggi che vagano sull'isola sono schiacciati sullo sfondo da campi lunghi, mentre diventa preminente la rappresentazione della natura. Le figure vengono quindi relegate sul fondo della scena, mentre prevale lo sfondo stesso, acquisendo un ruolo di primo piano. La macchina da presa, infatti, insiste sul paesaggio, soffermandosi sul fondale naturale costituito dal paesaggio meridiano: il paesaggio roccioso dell'isola, il mare tempestoso o il vento irrequieto. I personaggi così, che vagano senza meta, persa la loro capacità di agire, abbandonano il centro della scena, ormai dominata dalla rappresentazione del paesaggio meridiano. La predominanza del paesaggio emerge anche dall'impiego delle inquadrature vuote: l'inquadratura all'inizio coglie l'ambiente vuoto prima dell'entrata in scena dei personaggi, e alla fine si sofferma ancora sui luoghi dopo la loro uscita. Tale procedimento, oltre a rimarcare il rilievo dell'ambiente, ne sottolinea l'assoluta alterità ed estraneità. Il paesaggio, la scena che appare preponderante rispetto alle figure, agli eventi e alla storia – che risulta allora un semplice «*pretesto*» – è stata accostata alla “radura” (*Lichtung*) dell'Essere heideggeriano⁶⁷⁵: il paesaggio lunare dell'isola, i luoghi svuotati e la dimensione spaziale del film fanno emergere l'esperienza della radura heideggeriana, sembrano sollevarsi dal fondamento dell'Essere.

La natura come entità imperscrutabile – ancora in linea con la concezione della natura propria del pensiero meridiano⁶⁷⁶ – emerge in maniera manifesta appunto attraverso la rappresentazione dell'isola, in questa sequenza della ricerca di Anna. Qui la destrutturazione del montaggio e della sequenza classici, attraverso l'uso di scavalcamenti di campo, false

⁶⁷⁵ Cfr. F. Jameson, *Firme del visibile. Hitchcock, Kubrick, Antonioni*, Donzelli Editore, Roma 2003, p. 204.

⁶⁷⁶ Cfr. cap. 1.2, «Paesaggio».

soggettive e falsi raccordi, trasmette allo spettatore lo smarrimento dei personaggi ed esprime il senso di mistero ed estraneità dell'isola. Anche le coordinate spazio-temporali sono indeterminate ed incerte: il tempo che scorre è indefinibile, come anche lo spazio entro cui si muovono i personaggi, in quanto la grandezza dell'isolotto è indeterminabile, così i personaggi vagano confusi senza alcun riferimento spaziale. La sconnessione del montaggio crea una molteplicità di punti di vista – per cui si è parlato di «*sguardo politropo*»⁶⁷⁷. Questa pluralità di sguardi può essere ricondotta al luogo: sembra che sia l'isola stessa ad osservare i personaggi, seguendoli con lo sguardo durante la loro ricerca. L'isola appare allora come un essere vivente, dotato di sensibilità: si fa allora rappresentazione della natura stessa, che secondo la tradizione del naturalismo mediterraneo, appare come un «animal tutto senziente». L'isola del film antonioniano si configura allora proprio come uno degli elementi naturali a cui Campanella attribuisce la capacità di percepire: «Tanta sciocchezza è negare il senso alle cose perché non hanno occhi, né bocca, né orecchie, quanto è negare il moto al vento perché non ha gambe, e il mangiare al fuoco perché non ha denti, e il vedere a chi sta in campagna perché non ha fenestre d'affacciare»⁶⁷⁸. Lo stesso sguardo molteplice si ritrova, più avanti, nella città deserta dove giungono Sandro e Claudia: anche qui, i personaggi hanno la sensazione di essere osservati, sebbene non ci sia nessuno che li stia guardando, proprio come sull'isola. Il paesaggio appare allora dotato di una propria indipendenza, giungendo a guardare i personaggi: il mondo non è più soltanto oggetto, ma diviene soggetto stesso della visione.

Lo stesso Antonioni evidenzia il ruolo centrale del paesaggio nel film:

In questo film il paesaggio è una componente non solo indispensabile, ma quasi preminente. Ho sentito il bisogno di spezzettare molto l'azione, inserendo in molte sequenze inquadrature che possono sembrare formalistiche o non essenziali, inquadrature di tipo addirittura documentario (una tromba d'aria, il

⁶⁷⁷ S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., p. 163.

⁶⁷⁸ T. Campanella, *Del senso delle cose e della magia*, cit., p. 26.

mare, il passaggio dei delfini, cose di questo genere), ma che in realtà per me sono indispensabili, perché servono l'idea del film⁶⁷⁹.

La descrizione dell'ambiente prende così il posto della trattazione delle storie dei personaggi, che rimangono sullo sfondo. Emerge come la storia sia scandita dal cambiamento del paesaggio – come è evidente, ad esempio, nell'episodio della scomparsa di Anna – quasi che i personaggi siano, piuttosto che protagonisti di una storia, segni del paesaggio stesso. Tale rilievo dei luoghi assegnato da Antonioni alle sue immagini risente dell'influenza della lezione rosselliniana: la storia infatti, anche nell'opera antonioniana come in quella del maestro, si diluisce, va pian piano rarefacendosi, lasciando posto alla descrizione figurativa dei luoghi. Anche l'azione viene sospesa e il tempo si dilata, per lasciare spazio alla rappresentazione del paesaggio. L'ambiente dunque non costituisce lo sfondo delle azioni dei personaggi, ma al contrario prevale sulle figure umane: «È quasi un rapporto invertito tra personaggio e ambiente»⁶⁸⁰. La priorità assegnata ai luoghi emerge, come si è visto, in maniera pregnante nella sequenza, analizzata, di Lisca Bianca, dove la macchina da presa va alla scoperta dell'isola e il paesaggio predomina sui personaggi; o anche nella sequenza del paese abbandonato, dove la macchina da presa indaga il paesaggio vuoto. Il paesaggio acquista dunque una sua autonomia, divenendo il vero protagonista: la sua descrizione appare coerente con lo sviluppo del racconto, ma eccede rispetto alla necessità narrativa della storia.

Il film presenta la struttura del viaggio – proprio come *Viaggio in Italia* e *Il ladro di bambini* – che permette di collocare i personaggi in una posizione di apertura ai cambiamenti e alle modificazioni, e di riaffermare i temi della provvisorietà e dell'instabilità propri dell'“avventura”. Il motivo della “passeggiata”, dell'“erranza” rappresenta infatti, sul piano fisico, l'instabilità interiore dei personaggi; l'errare del personaggio costituisce un'immagine

⁶⁷⁹ M. Antonioni, *L'istinto e l'intelligenza*, in “Mondo Nuovo”, 27 dicembre 1959.

⁶⁸⁰ G. Tinazzi, *L'avventura di Michelangelo Antonioni*, in *L'interpretazione dei film. Dieci capolavori della storia del cinema*, a cura di P. Bertetto, Marsilio, Venezia 2003, p. 224.

concreta della ricerca, dell'inquietudine, della crisi del soggetto. Inoltre, la tematica dell'erranza si rivela funzionale al carattere spaziale del film e alla centralità che riveste il paesaggio rispetto alla storia e ai personaggi. Il personaggio infatti, come si è visto, in rapporto con il mondo, perde la sua posizione privilegiata; e lo spazio si svincola dal suo tradizionale ruolo subalterno di ambientazione, di cornice, di sfondo: il paesaggio diventa «una “presenza” costante, ossessiva»⁶⁸¹.

Nel film sembra non accadere nulla, come si è visto dall'esile traccia narrativa, soltanto il vagabondare e l'errare dei personaggi, loro attività dominante. Alla scomparsa di Anna infatti, segue la fase della ricerca che disperde i personaggi, la cui occupazione principale diventa, da questo momento in poi, appunto l'erranza: il tema del vagabondaggio, della passeggiata, percorre dunque tutto il film, investendo i protagonisti alla ricerca della ragazza. La tematica dell'errare, del vagare senza meta viene sviluppata in maniera pregnante nell'episodio della ricerca di Anna. Qui i gitanti, intenti nella ricerca dell'amica, vagabondano sulla parte alta di Lisca Bianca, dove, come si è visto, scoprono la natura: i personaggi, impossibilitati ad agire, sono impegnati solo nell'attività di errare e vagabondare, in una deambulazione solitaria. I gitanti vagano così sull'isola, in preda alla confusione e allo smarrimento: vagabondano all'interno di luoghi vuoti, di cui sembrano aver perduto le coordinate spazio-temporali. Gli spazi svuotati all'interno dei quali si muovono fanno infatti perdere loro i riferimenti spaziali del luogo, determinando il vacillamento dei personaggi. Questo senso di spaesamento investe anche lo spettatore che, come si è visto, attraverso l'uso anticlassico di falsi raccordi, false soggettive e scavalcamenti di campo, si sente disorientato e destabilizzato come i personaggi del film.

Anche qui come in *Viaggio in Italia* e in *Il ladro di bambini*, viene significativamente scelto come sfondo della storia il paesaggio del Meridione italico, in quanto si rivela luogo

⁶⁸¹ L. Cuccu, *La visione come problema. Forme e svolgimento del cinema di Antonioni*, Bulzoni, Roma 1973, pp. 35-36. Per il motivo dell'erranza, cfr. anche l'altro classico A. Boatto, *Le strutture narrative in Antonioni*, in *Michelangelo Antonioni*, a cura di C. Di Carlo, Bianco & Nero, Roma 1964, pp. 52-62.

privilegiato per viaggi soggettivi ed emozionali. Per l'esplorazione delle regioni meridionali infatti, *L'avventura* può essere ricondotto a *Viaggio in Italia* – a entrambi poi si riferirà il film ameliano: la trattazione del paesaggio meridiano nel periodo bergmaniano di Rossellini avvia il cinema moderno di Antonioni con protagonista Monica Vitti. Il raccordo tra i due film va rintracciato infatti anche nei viaggi entrambi al femminile condotti sullo sfondo del paesaggio meridionale italiano: il tema del viaggio si connette dunque con quello della femminilità, e quindi della passione e dell'emotività, nel contesto del paesaggio meridiano – laddove nel film ameliano la sfera emozionale, di cui in Rossellini e Antonioni è depositario il personaggio femminile, viene attribuita ai bambini. In particolare, le due protagoniste – attraverso cui i registi delineano l'immagine di donna moderna – sono viaggiatrici estranee alla realtà meridionale, il cui sguardo rappresenta un punto di vista straniero ed altro, la prospettiva di un turista, che entrano in contatto, nel corso del loro viaggio, con il mondo meridionale. La prospettiva estranea e straniera da cui è guardato il Meridione nostrano avvicina allora le due protagoniste alle viaggiatrici del Grand Tour. Viceversa, lo sguardo del carabiniere e dei bambini del film ameliano è quello autoctono – come quello dei pensatori meridionali – di migranti che tornano nella loro terra d'origine.

Il gruppo di amici infatti, costituito da giovani esponenti della borghesia emergente, sceglie come luogo di vacanza il Sud del Paese, in particolare le isole Eolie. Il Meridione italico dunque viene eletto a luogo privilegiato di villeggiatura, di riposo, dove si dischiude appunto la peculiare dimensione dell'ozio. Tale concezione del Meridione nostrano come patria dell'ozio e dell'indolenza discende dalla tradizione del Grand Tour, dalla quale l'ozio era concepito come una delle finalità principali del viaggio peninsulare⁶⁸². In particolare, il viaggio in Italia connotato in termini edonistici era condotto dai rampolli dell'aristocrazia e della borghesia nord-europea, proprio come nel film i giovani borghesi intraprendono il viaggio per trascorrere le vacanze al Sud, con le medesime finalità.

⁶⁸² Cfr. cap. 1.5, «*Otium*».

Qui, la cultura borghese, moderna e cittadina dei gitanti si scontra con quella contadina del luogo: i giovani borghesi si ritrovano in un ambiente completamente eterogeneo rispetto al loro mondo, in confronto al quale quella in cui sono immersi si configura come una realtà altra e straniera. L'estraneità dei gitanti al luogo emerge in maniera evidente nel contrasto tra il loro linguaggio e il dialetto del pastore, sull'isola. La distanza tra il loro mondo e quello meridionale emerge anche nell'episodio in cui i messinesi circondano una giovane attrice arrivata in città o quello in cui degli abitanti di Noto, attratti da Claudia, la assediano quasi chiudendole la strada. Qui è evidente l'alterità tra l'atteggiamento moderno dei protagonisti e quello arcaico degli abitanti del luogo, che attraverso sguardi reificanti e atteggiamenti di sopruso concepiscono la donna come un oggetto. Nell'episodio in cui è coinvolta Claudia, l'alterità tra i due mondi è espressa anche dall'aspetto fisico eterogeneo tra la protagonista e i suoi invadenti ammiratori, i quali sono in dubbio riguardo alle origini della donna alta e bionda così distante dai canoni mediterranei, che ai loro occhi sembra una straniera.

Il tema chiave del film è quello della passione amorosa, altra figura meridiana che in particolare l'ambiente mediterraneo dischiude, già tema di *Viaggio in Italia*. La crisi della modernità rappresentata nel film da Antonioni infatti non investe unicamente l'identità del soggetto e il suo rapporto con l'ambiente, come si è esaminato, ma anche i rapporti individuali. Lo stesso autore ha definito questa crisi dei rapporti umani come «malattia dei sentimenti»:

[*L'avventura*] è un racconto per immagini dove io mi auguro che sia possibile cogliere non la nascita di un sentimento sbagliato, ma il modo in cui oggi si sbagliano i sentimenti. [...] Che cosa credete che sia l'erotismo oggi imperante in letteratura e nello spettacolo? È un sintomo, il più facile magari, il più afferrabile nella malattia dei sentimenti. Ma non si sarebbe erotici, cioè ammalati di Eros, se Eros fosse sano, e per sano intendo giusto, adeguato alla misura e alla condizione

dell'uomo. C'è un disagio, invece, e come tutti i disagi l'uomo reagisce, ma reagisce male, soltanto sulla spinta erotica, ed è infelice⁶⁸³.

Eros si configura dunque come il principio unificatore, che lega l'uomo con il mondo e con gli altri uomini: nella modernità la perdita del mondo e di Eros, ovvero di questa forza che unisce l'uomo e l'ambiente e gli uomini tra di loro, determina l'estraneità e l'alienazione dell'uomo. Tutti i personaggi del film infatti sono attanagliati da una sorta di male di vivere: appaiono insoddisfatti, frustrati, annoiati, apatici, insomma infelici, come dice Antonioni. Nessuno ha la forza e la capacità di reagire alla crisi, nessuno tranne Claudia, quale protagonista femminile del film.

La situazione di crisi dell'uomo moderno viene indagata dunque in particolare, proprio come in *Viaggio in Italia*, nella coppia, affetta, nell'era moderna, da questa malattia dei sentimenti di cui parla Antonioni, il cui segnale è, come spiega l'autore, un inadeguato e spropositato consumo dell'erotismo. L'analisi della situazione di coppia riguarda la coppia principale costituita prima da Sandro ed Anna, poi da Sandro e Claudia, ma anche le altre coppie secondarie del film, presenti tra i gitanti. Le coppie del film sono erose dall'elemento erotico che penetra all'interno della relazione, minando il fragile rapporto di coppia. A partire dalla coppia iniziale formata da Sandro e Anna, già in una situazione critica, come si è già notato dalle confidenze fatte da Anna sulla sua relazione all'amica Claudia all'inizio del film e, più avanti, dalla lite tra i due innamorati; la coppia poi deflagra irrimediabilmente quando, solo poco dopo la scomparsa di Anna, Sandro, immerso nell'ambiente mediterraneo che ha la capacità di liberare le passioni, si accorge del suo desiderio che prova per Claudia. Allo stesso modo, nelle altre coppie, durante il viaggio meridiano si infiltra la passione di un terzo personaggio che minaccia il rapporto originario. L'Eros emerge poi in maniera plateale nella popolazione meridionale stessa, negli episodi già accennati in cui l'arrivo a Messina di

⁶⁸³ M. Antonioni, *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, cit., pp. 32-33.

un'attricetta locale scatena una folla di uomini che va in visibilio e in cui Claudia a Noto suscita l'interesse di alcuni cittadini, che la circondano quasi impedendole di passare. In questi episodi, guardati con gli occhi dei turisti "stranieri", emerge la visione stereotipata tipica dei viaggiatori del Grand Tour, che attribuivano al caloroso clima mediterraneo il temperamento sanguigno e passionale dei popoli meridionali⁶⁸⁴: secondo lo stereotipo, la gente meridionale conduce una vita permeata dall'elemento passionale in cui «i sensi parlano ai sensi», è considerata «ardente e passionale come lo sono gli africani»⁶⁸⁵. Anche la coppia protagonista formatasi successivamente di Sandro e Claudia viene colpita da questa stessa malattia di Eros, che culmina nel tradimento finale di Sandro.

La crisi del soggetto, sia nella sua relazione con il mondo che nei suoi rapporti individuali, in particolare la crisi nel rapporto di coppia, viene colta ed elaborata in particolare dal personaggio femminile, quello più sensibile ed attento ai sentimenti. In primo luogo Anna, la protagonista femminile iniziale del film, porta su di sé, come si è visto, i segni della crisi dell'uomo moderno: il suo personaggio, come si è esaminato, appare caratterizzato da un profondo senso di inquietudine ed instabilità, indici di tale crisi. La sua irrequietezza ed insofferenza sono infatti segnali della rottura del rapporto dell'uomo moderno, che scopre la precarietà della propria identità, con la natura e dello sfaldamento dei rapporti umani – nel caso di Anna, la consapevolezza dell'instabilità del suo rapporto con Sandro, confidata all'amica.

Claudia, dopo la scomparsa di Anna, prende il suo posto, sostituendola, a partire dal momento della sparizione, nel ruolo di protagonista femminile del film. La presenza di Anna infatti si dissolve, oltre che fisicamente, pian piano anche nei pensieri e nel cuore del fidanzato e degli amici; la stessa sostituzione di un personaggio con un altro, d'altra parte, è un segno dell'incertezza e della precarietà. Infatti una persona subentra ad un'altra, la cui presenza in qualche modo viene meno, lasciando negli altri un vuoto, una mancanza, indice dell'instabilità;

⁶⁸⁴ Cfr. cap. 1.6, «Passione».

⁶⁸⁵ *Mémoires, documents et écrits divers laissés par le prince de Metternich*, a cura di R. di Metternich, Plon, Paris 1881-1908, vol. III, p. 360, cit. in F. Venturi, *L'Italia fuori d'Italia*, in *Storia d'Italia*, vol. III, *Dal primo Settecento all'Unità*, Einaudi, Torino 1978, p. 1222.

venendo poi tale assenza colmata da un altro individuo si rende evidente la fragilità e la labilità dei rapporti, che si manifestano mutevoli e labili. Anche Claudia, come Anna, coglie l'incertezza e la provvisorietà dei legami: «Dio mio, è possibile che basti tanto poco a cambiare, a dimenticare? Pochi giorni fa, al pensiero che Anna fosse morta, mi sentivo morire anch'io. Adesso non piango neanche. Ho paura che sia viva. Tutto sta diventando maledettamente facile; persino privarsi di un dolore». Anche qui, verso la fine del film, si tratta, come per la conversazione tra Anna e Claudia sulla relazione con Sandro all'inizio del film, della rappresentazione di un tipico momento intimo e confidenziale tra donne – che richiama ancora una volta quello vissuto da Katherine con la vicina in *Viaggio in Italia* – che sono quelli che l'autore sembra prediligere.

Di fronte allo scollamento dei rapporti umani, in particolare del rapporto di coppia, emerge con forza il divario tra le posizioni maschile e femminile, di nuovo in linea con quanto avviene in *Viaggio in Italia*, dualità che viene resa in *Il ladro di bambini* nel confronto tra mondo adulto e mondo infantile. Sandro, superficiale ed egoista, è il prototipo dell'uomo insensibile e indifferente. Appare inoltre un uomo inetto e privo di slanci: sacrifica, come si è visto, la genuinità e la creatività del suo lavoro, per integrarsi nel sistema, traendone maggior profitto; risulta, all'interno della coppia – così come Alex di *Viaggio in Italia*, ma anche come il carabiniere rispetto ai bambini nel film di Amelio – il personaggio più consolidato dalle abitudini e dall'iterazione quotidiana. Se la donna, come si è visto sia per Anna che per Claudia, avverte l'instabilità e l'incertezza, manifestandole in un senso di insoddisfazione e facendone oggetto di riflessione, la frustrazione dell'uomo non porta ad una riflessione profonda come per la donna; piuttosto si concretizza in atti sconsiderati e superficiali, come il gesto invidioso del rovesciamento dell'inchiostro sui disegni del giovane architetto, il non mantenimento della promessa di lasciare il suo lavoro attuale poco onesto, e infine il tradimento finale. La donna appare invece sensibile ed emotiva, attenta ai sentimenti, agli affetti e alle passioni proprie ed altrui, ed inoltre è il personaggio che – come Katherine di

Viaggio in Italia – ha la forza di ripensare se stessa, i propri legami e il mondo in cui non si ritrova più, di rompere con l'abitudine del quotidiano, in cui invece l'uomo rimane intrappolato. Dopo la scomparsa di Anna infatti, Sandro, superficiale ed insensibile, dimentica presto la fidanzata sentendosi subito attratto da Claudia con cui la sostituisce senza farsi troppi problemi, a differenza della donna, più sensibile, che si interroga sulla giustezza del loro rapporto. Se la dimensione affettiva ed emotiva, sia nel film di Antonioni che in quello di Rossellini, si rivela precipua in particolare del mondo femminile, di contro a quello maschile, più razionale e distaccato, nel film ameliano la sfera emozionale viene ricondotta al mondo infantile, con cui si interfaccia il mondo consapevole e disilluso degli adulti.

Così, la distanza tra l'uomo e la donna va rintracciata, come avviene in *Viaggio in Italia*, nella dicotomia tra azione e passione. Sandro – come Alex – cementato dall'abitudine, è caratterizzato da un atteggiamento di spavalderia ed arroganza nei confronti del mondo e degli altri, tipico dell'uomo moderno: crede di poter dominare le situazioni attraverso le sue azioni, di poter impadronirsi di qualunque oggetto soddisfi la sua brama di potere. La donna viceversa – qui Claudia, come in *Viaggio in Italia* Katherine – è caratterizzata da uno stato di passività, da cui discende il suo carattere patetico: è aperta al mondo, da cui si lascia colpire e trasformare. Così Sandro giunge a possedere sessualmente l'attrice, oggetto di desiderio, soddisfacendo tramite il potere dominante dell'azione la sua brama di dominio e di possesso. Al contrario, il personaggio di Claudia si colloca in una posizione di passività rispetto agli eventi, che colpiscono la sua peculiare sensibilità. Claudia appare infatti, più volte nel corso del film, una spettatrice passiva, in particolare in scene che veicolano il tema della passione. Dall'inizio quando aspetta Anna, mentre questa si trova nell'appartamento di Sandro, episodio che introduce il tema dell'erotismo, fino alla fine, di fronte al tradimento di Sandro con l'attrice: quest'ultima visione, coinvolge l'osservatrice passiva, determinando una risposta patetica nella protagonista travolta dagli eventi. Il personaggio maschile è connotato dunque dal potere prevaricante delle sue azioni, volte al dominio dell'oggetto; il personaggio femminile

invece, sensibile e fragile, si qualifica per la sua passività, ovvero per la sua capacità di lasciarsi permeare dall'ambiente esterno, che determina nella donna una reazione emotiva e passionale.

L'eterogeneità tra il mondo maschile e quello femminile emerge in maniera ancora più netta nel finale, momento culminante della storia. Nelle sequenze precedenti al finale, Claudia si sveglia nella stanza del lussuoso albergo di Taormina, dopo la festa, e scopre l'assenza di Sandro. Così, per avere sue notizie, irrompe nella camera di Patrizia, dove si svolge la conversazione confidenziale tra donne già menzionata. Claudia allora va alla ricerca di Sandro nei saloni dell'albergo, dove sorprende il compagno con l'attrice. Nel finale assumono un rilievo particolare gli spazi, mentre sono assenti dialoghi e sguardi tra i due personaggi: l'ambientazione del finale è lo spazio vuoto dello spiazzo antistante l'albergo, all'interno del quale si muovono i personaggi. Claudia sconvolta esce dall'albergo, seguita da Sandro, che si siede su una panchina in lacrime. La donna, con un movimento speculare a quello precedente dell'uomo verso di lei, gli si avvicina e lo accarezza.

Nel finale, il personaggio determinante che cerca di comprendere la crisi e che ha uno slancio straordinario che permette di superarla, è quello femminile: Claudia, nonostante il tradimento subito, mette da parte la sua sofferenza, per consolare il compagno. La donna infatti è, come si è visto, portatrice di quei segni, come l'instabilità e l'incertezza, che testimoniano la crisi; crisi che è avvertita maggiormente appunto dal personaggio femminile. Nel finale la donna diventa consapevole della provvisorietà dell'esistenza e dei rapporti umani, e capisce che il sentimento di pietà, e non la condanna, è il giusto atteggiamento nei confronti della malattia dei sentimenti del compagno e l'unico modo per uscire dalla situazione di crisi. Claudia così prende coscienza della precarietà, e comprende che la compassione è lo strumento per poter ricostruire un rapporto autentico: «Alla fine, Claudia è Anna, con una consapevolezza in più»⁶⁸⁶. La riunificazione finale tra i due protagonisti, corrispondente a quella della coppia dei

⁶⁸⁶ G. Tinazzi, *Michelangelo Antonioni*, cit., p. 75.

coniugi di *Viaggio in Italia*, può avvenire dunque solo grazie al personaggio femminile, che, attraverso il perdono, si fa carico della sofferenza propria e altrui.

Il finale di *L'avventura* è ripreso in quello di *Il ladro di bambini*, come lo stesso Amelio rivela, film che il cineasta calabrese aveva già citato espressamente nella scena della cattedrale di Noto. Il regista mette in evidenza come l'affinità figurativa tra i due finali richiami una somiglianza, oltre che figurativa, anche, soprattutto, contenutistica:

L'ultima scena rimanda forse al finale di *L'avventura* di Antonioni. Non solo figurativamente, perché anche quel film finisce con i due protagonisti seduti con uno che accarezza l'altro, ma nel senso che come nell'*Avventura* anche nel mio film quello è un gesto di riconciliazione. Monica Vitti si rende conto che lui l'ha tradita ma in fondo anche lei ha tradito la sua amica e il gesto della carezza è un riconoscimento della reciproca fragilità e al tempo stesso il bisogno di nuova solidarietà⁶⁸⁷.

In particolare, il regista mette in relazione il gesto finale fondamentale della sua Rosetta con quello compiuto da Claudia, sottolineando la centralità del ruolo della donna anche nel film di Antonioni – in analogia, con quanto avviene nei film bergmaniani di Rossellini, in particolare, come si è visto, per il ruolo prioritario di Katherine in *Viaggio in Italia*: «Non a caso, è la donna che fa questo gesto di avvicinamento. In Antonioni, è la donna che riconosce la propria fragilità nella fragilità del compagno, e dice “stiamo uniti, teniamoci stretti, perché siamo tutti e due malati”»⁶⁸⁸. La donna è infatti colei che si assume la consapevolezza e la responsabilità della sofferenza propria e altrui: emerge appunto tanto nell'opera ameliana quanto in quella antonioniana, come mette in luce lo stesso Amelio, «il concetto della donna che ti deve lenire il dolore, deve tenersi dentro un po' del suo e consolare te, perché tu maschio sei più debole,

⁶⁸⁷ G. Amelio, *L'ultima scena*, in *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, a cura di D. Scalzo, cit., p. 142.

⁶⁸⁸ E. Martini, *Gianni Amelio*, cit., p. 111 (si tratta di una dichiarazione di G. Amelio tratta da un'intervista a cura di E. Martini).

mentre lei è più consapevole. Rosetta si porta addosso una croce, come spesso i personaggi femminili di Antonioni»⁶⁸⁹.

Antonioni stesso spiega la valenza simbolica delle resa formale dell'inquadratura finale dei due protagonisti uno accanto all'altra ripresi in campo lungo di spalle, che, divisa a metà, sancisce metaforicamente l'alterità tra l'uomo e la donna:

Si vede da una parte l'Etna bianco di neve e dall'altra parte un muro. Il muro corrisponde all'uomo e l'Etna corrisponde un po' alla posizione della donna. Quindi il fotogramma è esattamente diviso in due; la metà del muro corrisponde alla parte pessimistica mentre l'altra metà a quella ottimistica⁶⁹⁰.

Le due figure si stagliano nello spazio scandito dalla linea verticale del muro che divide l'inquadratura in due blocchi contrapposti, incorniciando i protagonisti in due ambienti eterogenei. Da una parte l'uomo, nella sua parte di sfondo chiusa e scura, che con il suo tradimento ha destinato la relazione alla deflagrazione, dall'altra la donna, nella metà tenue dischiusa al paesaggio naturale quasi indefinibile, che con la sua presa di coscienza salva il rapporto. L'inquadratura raffigura dunque la conflittualità tra due elementi irriducibili l'uno all'altro: maschile e femminile (corrispondenti, in Amelio, a adulto e bambino), ragione ed emozioni, azione e passione, identità e alterità, coppie eterogenee ed alternative che costituiscono la realtà, in un fragile equilibrio, in un contrasto che resta insoluto.

Emerge dunque come il viaggio del film consista in una trasformazione psichica dei personaggi, in particolare di quelli femminili. La connessione tra paesaggio meridiano e paesaggio femminile rappresenta il punto di incontro focale di *L'avventura con Viaggio in Italia*, che si intersecano in particolare nel rapporto tra le viaggiatrici e il Sud, erede di quello intrattenuto con il Meridione italico dalle turiste straniere del Grand Tour; anche nel film

⁶⁸⁹ *Ivi*, p. 20 (si tratta di una dichiarazione di G. Amelio tratta da un'intervista a cura di E. Martini).

⁶⁹⁰ M. Antonioni, *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, cit., p. 34.

ameliano, come si è visto, quello femminile rappresenta un personaggio chiave, disvelatosi tale nel finale. L'interiorità del personaggio femminile viene infatti trasferita dai registi nel paesaggio meridiano e nel suo itinerario nello spazio, così nelle peregrinazioni emozionali di Katherine come nella ricerca da parte di Claudia dell'amica e come nel percorso emotivo della bambina del film di Amelio: il paesaggio che Claudia visita nel corso del viaggio è, dunque, come avviene per Katherine e per Rosetta, soprattutto il suo paesaggio interiore. Elemento fondamentale di questo spazio intimo è, come si è visto, la passione, che muove i personaggi femminili, definibili «nomadi dell'eros». Lo stesso titolo del film suggerisce il nesso tra viaggio ed Eros: «tra moto nello spazio e desiderio vi è relazione: avventura significa anche “breve relazione amorosa”»⁶⁹¹. L'avventura del film è dunque, come rivela lo stesso Antonioni, un'avventura emozionale, che la protagonista vive all'interno del proprio spazio intimo. Le protagoniste femminili dunque iscrivono nel paesaggio le loro passioni, trasformandolo in uno spazio emotivo, e percorrendo così un viaggio di metamorfosi interiore.

⁶⁹¹ G. Bruno, *Atlante delle emozioni. Il viaggio tra arte, architettura e cinema*, cit., p. 88.

2.4 *Il primo uomo*

*Sono cresciuto [...] in una Calabria degli anni Cinquanta
che riconosco in quell'Algeria degli anni Venti che ho descritto nel film,
per la bellezza delle spiagge, un mare straordinario, una natura incontaminata,
proprio come era la Calabria della mia infanzia.*

Gianni Amelio

Il più recente *Il primo uomo* è ispirato al romanzo autobiografico postumo e incompiuto del fondatore del pensiero meridiano, Camus, ritrovato all'interno dell'automobile sulla quale lo scrittore ha trovato la morte in un incidente stradale nel 1960. Nel romanzo, il protagonista Jacques Cormery è la proiezione del filosofo francese. Nel film, alla vita del bambino francese Amelio sovrappone la propria infanzia: la pellicola costituisce così un'opera autonoma rispetto a quella camusiana, dove la figura del protagonista rappresenta una compiuta sintesi tra l'esperienza esistenziale dell'intellettuale francese e quella del regista Amelio. E proprio nel "tradimento", paradossalmente, risiede la radice del rispetto profondo per lo spirito e l'opera camusiani, come ha rilevato la figlia stessa dello scrittore, Catherine Camus, in una lettera aperta al regista: «La ringrazio di aver fatto questo film con tanto pudore, misura e bellezza profonda. [...] Nel mio "mestiere" ho incontrato molto raramente un tale rispetto [...]. Ho ammirato [...] la giusta distanza che lei ha preso, e che rispetta la finzione senza tradire il libro»⁶⁹².

Così, la trasfigurazione sullo schermo dell'opera camusiana dal contenuto autobiografico operata da Amelio rappresenta una dissimulazione del suo vissuto esistenziale, il quale si riflette in essa come in uno specchio, che duplica la sua stessa autobiografia: a partire

⁶⁹² C. Camus, *Grazie Gianni, il suo film è bello e pieno di pudore*, in "la Repubblica", 17 aprile 2012.

dall'assenza del padre (morto in guerra quello dello scrittore, emigrato quello del regista) all'educazione affidata alle due figure femminili della madre e della nonna decisive negli anni dell'infanzia (è da quella di Amelio che sono tratti i dialoghi del film) e al peso della povertà; dalla ricerca di una guida alla cultura come riscatto ed emancipazione dalla povertà e al ruolo essenziale del Sud. Infatti, l'Algeria di Camus si fa specchio della Calabria del regista: entrambe patrie abbandonate di cui gli autori avvertono il richiamo – come emerge, più o meno esplicitamente, nelle loro opere – ed entrambe terre meridiane, dove questa come quella è trafitta dalla «miseria di un paese che ha smarrito [...] identità e ragioni»⁶⁹³, identità, quella mediterranea, per la costruzione della quale il pensiero meridiano è l'attuale protagonista.

Anche questo film, come *Il ladro di bambini*, è imperniato, analogamente all'opera dell'inziatore del pensiero meridiano, sul tema del viaggio. E anche qui il percorso si iscrive, in particolare, nel secondo movimento del viaggio, quello del ritorno: il viaggio si configura infatti, in linea appunto con l'idea di viaggio presentata dai pensatori meridiani, come un *nòstos*, come un rientro nella terra natia, un ritorno alle proprie origini culturali ed affettive. Il ritorno in patria del protagonista, alla ricerca del ricordo del padre, corrisponde infatti, come era avvenuto già in *Il ladro di bambini*, ad una ricerca delle proprie radici esistenziali. Il viaggio geografico ed esteriore si accompagna allora ad un percorso interiore e il rientro nel paese originario ad una ricerca identitaria e ad una riscoperta di sé.

Il viaggio del protagonista è volto infatti alla riappropriazione di una dimensione perduta di sé, di un'identità smarrita, racchiusa in quel "primo uomo", che indica quell'essenza originaria e rimossa peculiare dell'essere bambino. In particolare, il viaggio riesce a dischiudere quella dimensione patetica ed emotiva – di cui il pensiero meridiano ha messo in luce la potenza pervasiva – ormai sepolta dal protagonista adulto, custodita nel bambino che questi era. Così, il viaggio si fa innanzitutto viaggio nel tempo e nella memoria, che, ripercorrendo i momenti di

⁶⁹³ T. Masoni, "Il primo uomo" di Gianni Amelio. *La differenza e la fedeltà*, in "cineforum", n. 514, a. 52, n. 4, maggio 2012, p. 10.

vita che segnano la crescita del protagonista, è volto alla riscoperta dei ricordi della sua formazione, attraverso i quali fa riaffiorare quell'originario mondo infantile, depositario delle radici identitarie ed emotive del soggetto. La realtà è infatti inquadrata, proprio come in *Il ladro di bambini*, con lo sguardo innocente, spontaneo e sensibile del bambino. Il viaggio mette allora in comunicazione il personaggio con il proprio spazio intimo, con la zona inesplorata di sé, quella emozionale ed affettiva, legata soprattutto all'infanzia e rimossa dall'adulthood.

Nella centralità assegnata all'universo dell'infanzia, eletta a custode della radice identitaria e del patrimonio emozionale del soggetto, il legame con *Il ladro di bambini* si fa stringente. Tuttavia, come si è visto, il precedente film di Amelio era costruito sul rapporto dialettico tra la figura dell'adulto e quelle dei bambini, rapporto che si caratterizzava all'inizio come conflittuale, fondato sull'estraneità e sull'incomunicabilità tra i personaggi. Il film era incentrato infatti sul fragile equilibrio tra le figure in continuo scambio e opposizione, costruito per opposizioni tra i personaggi: l'uno rappresentante la maturità e la responsabilità, gli altri l'infanzia e l'innocenza. Già in *Il ladro di bambini*, queste due figure fondamentali, l'adulto e il bambino, erano considerate non semplicemente come due entità anagrafiche, ma anche e soprattutto come condizioni esistenziali, esemplificazioni della sfera consapevole e razionale l'uno e di quella passionale e desiderativa l'altro; in *Il primo uomo*, con un passaggio ulteriore, divengono le rappresentazioni divaricanti di un modo di sentire e di essere dello stesso protagonista (come dell'autore, Amelio-Camus, stesso). Il contrasto tra l'adulto – rappresentante la dimensione consapevole e razionale – e il bambino – metafora delle passioni e delle emozioni – non si configura più infatti come un conflitto tra personaggi deuteragonisti, come era in *Il ladro di bambini*, ma viene introiettato all'interno del protagonista, delineandosi come una scissione tra ragione e passioni interna ad un unico personaggio. La razionalità e le passioni incarnate nel precedente film dai diversi personaggi in rapporto dialettico vengono ora a configurarsi non più come caratteristiche antitetiche appartenenti a personaggi distinti, ma come due aspetti interiori compresenti all'interno dello stesso soggetto rappresentato – nonché

dell'autore che nel protagonista si identifica, ritrovando nelle diverse fasi della narrazione della sua vita, età adulta o infanzia, un tratto del proprio percorso.

Fa da sfondo alla metamorfosi emotiva del protagonista il paesaggio meridiano, di cui i pensatori meridiani hanno evidenziato tutta la forza propulsiva: questo non si delinea, nel film, come un semplice elemento di contorno, ma si rivela, sullo sfondo del pensiero meridiano, il vero catalizzatore della trasformazione identitaria del soggetto – «lo spirito dell'Algeria era protagonista»⁶⁹⁴, ha rivelato lo stesso regista. È il ritorno nella terra meridiana di origine, in questo caso l'Algeria quale terra meridionale rispetto al continente europeo in stretta analogia con il Meridione italico di *Il ladro di bambini*, che innesca la ricerca identitaria del protagonista. Il rientro nella patria meridiana si caratterizza allora, proprio come hanno illustrato i pensatori meridiani a proposito del viaggio meridiano concepito come *nòstos*, come un ritorno alle proprie radici storiche ed identitarie, avviando un processo di ricerca esistenziale. Il Meridione infatti con le peculiari connotazioni del paesaggio meridiano, quali il Mediterraneo, il calore, l'ozio – ritagliate dal pensiero meridiano – sottraendo il soggetto alla propria dimensione abituale e costringente, ne fa affiorare il tessuto passionale ed emozionale, dischiude quello spazio sepolto e dimenticato di sé, conducendo il protagonista ad un percorso di riscoperta identitaria. Così, soltanto rivisitando gli originari luoghi meridiani abbandonati il protagonista può, perdendosi attraverso i sentieri dimenticati della terra meridionale primigenia e di sé, invero ritrovarsi. In particolare, l'Algeria che il film raffigura è una terra meridiana fatta di luce e arsa dal sole, pervasa dal chiarore intenso, in una pellicola in cui l'illuminazione gioca un ruolo centrale, in quanto tesa a restituire l'atmosfera afosa delle coste mediterranee e che ricorda la luce tragicamente abbagliante che avvolgeva la spiaggia di *Lo straniero*⁶⁹⁵.

Il viaggio del protagonista nella terra meridiana d'origine si caratterizza come una “deviazione” dal percorso della sua carriera di scrittore di successo che si dispiega in Francia: il

⁶⁹⁴ A. Finos, *Il primo Uomo. «Nell'Algeria di Camus ho ritrovato me stesso»* (intervista a G. Amelio a cura di A. Finos), in “la Repubblica”, 26 marzo 2012.

⁶⁹⁵ Cfr. A. Camus, *Lo straniero*, cit.; cfr. cap. 1.4, «Luce».

discorso da tenere all'università di Algeri si configura infatti soltanto come un pretesto, mentre il vero scopo del viaggio si rivela fin da subito la ricerca delle proprie radici e il recupero degli affetti familiari e primordiali – la prima richiesta del protagonista appena approdato sul suolo algerino è infatti, prima di essere accompagnato all'università, quella di potersi recare dalla madre presso cui soggiornare (richiesta che non può essere soddisfatta per motivi di sicurezza personale dello scrittore e della madre stessa). L'intero viaggio si delinea così come una parentesi di “ozio” – proprio nel senso che si è indagato all'interno del pensiero meridiano – in cui il protagonista si ritaglia del tempo autentico, di tipo qualitativo, da dedicare ad esperienze affettive ed incontri personali, all'interno del tempo produttivo e quantitativo, scandito dai ritmi della carriera e del lavoro – sebbene si tratti di un lavoro creativo come quello dello scrittore, esso deve infatti comunque sottostare ad impegni, doveri e scadenze, quale ad esempio appunto l'intervento da fare all'università, che lo sottrae all'incontro con la madre. Alla dicotomia lavoro-ozio si accompagna dunque quella che oppone il Nord al Sud, in quanto se lo Stato europeo è la patria di Cormery-Camus scrittore, è nell'Algeria che si dischiude quel tempo “ozioso” e liberato che restituisce il protagonista agli affetti e a se stesso.

Il film si apre sull'immagine sfocata di un cimitero: la sfocatura suggerisce l'evanescenza del «campo dei morti»⁶⁹⁶ in cui ci troviamo collocati. L'*incipit* introduce così un tema costante che afferisce al versante politico del film, quello della violenza e della morte ingiusta, ovvero quella innaturale prodotta dai conflitti provocati dall'uomo, sintetizzato dall'affermazione del guardiano del cimitero: «I morti sono sempre troppi». Il custode cerca tra le tombe del cimitero di guerra quella del padre del protagonista, Henri Cormery, rimasto ucciso nella battaglia della Marna nel 1914. Il protagonista, Jacques, è infatti alla ricerca del padre, di un padre sconosciuto, in quanto morto quando lui aveva solo pochi mesi. Chino sulla sua tomba, viene

⁶⁹⁶ A. Camus, *Le Premier Homme* (1959), Éditions Gallimard, Paris 1994, tr. it. E. Capriolo, *Il primo uomo*, Bompiani, Milano 2012, p. 29.

colto da sgomento nella constatazione di quell'evento contro natura, ossia nell'apprendere, comparando le date di nascita e di morte del defunto iscritte sulla lapide, che il padre, avendo perso la vita a soli venticinque anni, era più giovane di lui – scoperta che rende la morte di un «padre ragazzo»⁶⁹⁷ ancora più ingiusta: il film restituisce allora il sentimento, espresso nel romanzo, provato dal protagonista di fronte a questa nuova consapevolezza, ovvero

la compassione e il turbamento di un uomo fatto davanti a un ragazzo ingiustamente assassinato – era una cosa fuori dell'ordine naturale, e in effetti non poteva esserci ordine, ma solo follia e caos, dove il figlio era più vecchio del padre [...], ed era qui che si dibatteva Jacques Cormery, alle prese con l'angoscia e la pietà⁶⁹⁸.

Il profondo turbamento provato da Cormery nel film, come nel libro la «strana vertigine che lo aveva colto in quel momento»⁶⁹⁹, quando prende coscienza della giovane età in cui è morto il padre scoprendosi più vecchio di lui, innesca un processo di disgregazione dell'identità personale (proprio come era avvenuto in *Il ladro di bambini* nella scena al commissariato di polizia) – «insinuandosi (la vertigine) [...] per attendervi lo sgretolamento finale, (l'identità paragonata ad una statua) si stava screpolando in fretta, stava già per andare in pezzi»⁷⁰⁰ – che avvia il suo percorso di ricerca esistenziale. È infatti nelle proprie radici, identitarie e meridiane, che è serbato il segreto della vita a lungo cercato dal protagonista: «ora gli sembrava che quel segreto che aveva cercato con avidità di conoscere attraverso i libri e le persone, fosse intimamente legato a questo morto, a questo padre ragazzo, a ciò che era stato ed era diventato; e di aver cercato lontano ciò che gli era vicino nel tempo e nel sangue»⁷⁰¹.

⁶⁹⁷ *Ivi*, p. 32.

⁶⁹⁸ *Ivi*, p. 30.

⁶⁹⁹ *Ivi*, p. 31.

⁷⁰⁰ *Ibidem*.

⁷⁰¹ *Ivi*, p. 32.

L'allontanamento della macchina da presa restituisce, stilisticamente, il senso del ritorno, su cui è fondato il film: la storia infatti è quella di un viaggio come ritorno, come *nòstos* – sullo sfondo del pensiero meridiano – nella terra meridiana originaria, e al contempo di un viaggio a ritroso nel tempo, come ritorno al passato che fluisce attraverso i ricordi del protagonista, in un film costruito come un «romanzo ellittico»⁷⁰², dove passato e presente si compenetrano. Nella continua alternanza tra infanzia ed adultità, le due età e condizioni esistenziali tra cui è sospeso Cormery, l'identità del protagonista si frantuma per ricostruirsi a partire dal rapporto che questi riallaccia con il proprio passato.

Il film è ambientato ad Algeri nell'estate del 1957, quando l'Algeria, occupata dai francesi e divisa tra spinte indipendentiste e assoggettamento coloniale, è teatro delle azioni terroristiche delle frange algerine più estremiste; in questa terra meridiana, dilaniata dalla guerra di liberazione, il protagonista ritrova i luoghi della sua infanzia. Nel percorso in automobile verso l'università, dove l'affermato scrittore è stato invitato a tenere una conferenza, lo studente che lo accompagna cita una sua frase: «Colui che scrive non sarà mai all'altezza di colui che muore», connettendosi al tema della morte non naturale preannunciato nel prologo e introducendo lo spettatore alla parte politica del film. L'ambiente universitario è diviso tra gli indipendentisti e i sostenitori dell'Algeria francese. Se l'intervento precedente a quello dello scrittore si colloca in una posizione oltranzista – «C'è voluto che il sangue dei francesi scorresse per le strade e le case di Algeri per aprire gli occhi sulla verità. Non è più tempo di compromessi» – la prospettiva proposta da Cormery è conciliatoria. Il film infatti storicizza le posizioni contrapposte delle due fazioni estremiste, mediate dal pensiero dello scrittore, che, favorevole alla rivoluzione ma contrario al terrorismo, mira ad una ricomposizione politica del conflitto. Il discorso pronunciato dal protagonista, collocato ad apertura del film, assume un rilievo centrale per comprendere e mettere in chiaro, fin dall'inizio, la controversa posizione

⁷⁰² M. Gervasini, *Colpi al cuore*, in "FilmTv", n. 16, 22-28 aprile 2012, p. 13.

politica di Camus, quella dell'«uomo in rivolta»⁷⁰³. Inoltre, inserisce da subito lo spettatore nella parte politica del film, che costituisce una delle due direttrici fondamentali su cui è costruita la pellicola.

Il suo alter ego, Cormery, mette innanzitutto in luce l'identità negata dell'Algeria: «L'Algeria non è la Francia e non è più l'Algeria. L'Algeria è questa terra negata, dimenticata, lontana, disprezzata, [...] che si lascia soffocare nel proprio sangue». L'Algeria assume, fin da subito, la connotazione di una terra meridiana dal fascino orientalizzante, abitata da «arabi misteriosi» e da «francesi esotici»; ma come ogni Meridione del mondo è destinata a subire la prevaricazione, la sopraffazione, il dominio di un Nord imperante, in questo caso lo Stato franco, a partire dall'età coloniale fino all'indipendenza, a cui si aggiunge la violenza del terrorismo autoctono. L'intero film così, nel suo versante politico, è percorso sotterraneamente dalla dialettica camusiana tra cultura settentrionale e pensiero meridiano, tra spirito nordico e tradizione mediterranea, e dall'idea dell'assoggettamento della cultura meridiana da parte dell'ideologia nordica prevaricante.

In particolare, questa dialettica tra Nord e Sud assume in Camus, come si è visto, la forma della dicotomia tra storia e natura, dove la storia si fa usurpatrice e soverchiatrice dell'ordine naturale. La storia universale sovrasta le storie individuali degli uomini, che ne subiscono la violenza, quali vittime inconsapevoli, come spiega lo stesso regista che nel film ha cercato di rappresentare il pensiero di Camus:

Una situazione (il colonialismo) di cui non si sono resi conto nemmeno i protagonisti la cui storia è, in un certo senso, passata sopra le loro teste, subendola. [...] Una delle idee che tormentano sempre Camus per tutto il libro è l'idea di dovere parlare di persone che hanno una storia piccola perduta

⁷⁰³ Cfr. A. Camus, *L'uomo in rivolta*, cit.

all'interno di una Storia più grande: vittime che non conoscono i loro carnefici, ovvero quelli che hanno manovrato le loro esistenze⁷⁰⁴.

Così, nel film come nel libro, non si vedono mai i colpevoli, perché i morti sono sempre innocenti – «Solo i morti saranno innocenti» dice Cormery – mentre il vero nemico viene identificato nella storia. La tracotanza e la violenza della storia, con il suo carico di morti innocenti contro natura, viene allora denunciata da Cormery-Camus nel suo discorso, in cui si schiera dalla parte di chi ha mantenuto un legame originario con la natura, di chi rimane vittima del processo storico, in questo caso gli algerini: «Si accetta troppo facilmente che solo il sangue possa muovere la storia. Ma il dovere di uno scrittore non è di mettersi al servizio di quelli che fanno la storia, ma di aiutare quelli che la subiscono». Gli algerini rappresentano dunque l'altro polo, quello della natura contrapposto alla storia: il popolo algerino esemplifica infatti quell'essere naturale che difende la propria naturalità contro le aberrazioni della storia. Tuttavia lo scrittore si schiera allo stesso tempo anche contro gli atti terroristici degli algerini, contro chi risponde alla violenza del colonialismo con la violenza del terrorismo.

Cormery-Camus auspica allora, come rivela nel suo discorso, alla costruzione di «un'Algeria nuova», di cui sente l'improrogabile urgenza: «C'è un argomento più importante per noi qui e adesso di questo?». Questa nuova terra utopica di campanelliana memoria⁷⁰⁵ – utopica data la consapevolezza dell'assurdo⁷⁰⁶ – lontana dalla sopraffazione dell'Algeria coloniale, ospita la convivenza pacifica e paritaria di entrambi i popoli, quello francese e quello arabo: «L'Algeria è questo territorio abitato da due popoli, uno dei quali è musulmano. [...] Io credo fortemente alla possibilità di una giusta coesistenza tra arabi e francesi in Algeria e che

⁷⁰⁴ M. Spagnoli, "Il primo uomo". *Intervista a Gianni Amelio* (intervista a G. Amelio a cura di M. Spagnoli), sul sito "Primissima", 16 aprile 2012, http://www.primissima.it/cinema_news/scheda/il_primo_uomo_-_intervista_a_gianni_amelio/.

⁷⁰⁵ Come si è già avuto modo di ricordare, alla società utopica ideata dal filosofo calabrese Amelio dedica uno dei suoi primi film, *La Città del Sole*.

⁷⁰⁶ Cfr. A. Camus, *Lo straniero*, cit.; A. Camus, *Il mito di Sisifo*, cit.; A. Camus, *Caligola*, cit.; A. Camus, *Il malinteso*, cit.

una tale coesistenza tra persone libere e uguali sia oggi l'unica soluzione». La posizione propugnata da Cormery-Camus conciliatoria e mediatrice di istanze divergenti, le spinte independentiste oltranziste e quelle conservatrici, l'utopia di una coesistenza pacifica tra il popolo meridiano arabo e quello europeo di origine francese, rivela sottendere la nozione camusiana di misura. La misura consiste infatti, come si è avuto modo di vedere, in una mediazione tra aspetti antitetici, quali spirito nordico e natura meridiana, storia e limite, rivelandosi così come un concetto ossimorico percorso da un'intrinseca contraddittorietà: «esso non può non essere intimamente lacerato», «è costante conflitto»⁷⁰⁷, «non può essere che l'affermazione della contraddizione stessa»⁷⁰⁸. Spirito e natura, Europa e Mediterraneo, Nord e Sud, francesi e arabi, possono così convivere, secondo Camus, attraverso la mediazione della misura che concilia le opposte istanze, sulla base della convinzione della coesistenza del rovescio e del diritto quali aspetti complementari della medesima realtà⁷⁰⁹.

E il terreno su cui questa conciliazione degli opposti e convivenza di popoli eterogenei può avvenire non può essere che una terra meridiana, quale in questo caso l'Algeria: è il Meridione il luogo d'eccellenza dove, secondo Camus che lo elegge a patria del pensiero meridiano, è depositato il senso di equilibrio e di misura racchiuso nella natura, di cui l'ambiente mediterraneo è il più insigne custode. Soltanto nelle aree del Sud dove terra e mare si intersecano, soltanto sulle sponde del Mediterraneo infatti è potuto nascere il pensiero, quello meridiano, della misura e dell'integrazione. Emerge allora, nel film, il ruolo di mediatore del Mediterraneo algerino di Camus come tramite e misura: spazio di incontro, che si fa anche scontro, ed intreccio di popoli e culture diverse, quella europea e quella musulmana, e luogo di confronto dialettico e riconoscimento tra spirito occidentale e natura mediterranea, tra francesi ed arabi.

⁷⁰⁷ A. Camus, *L'uomo in rivolta*, cit., p. 329.

⁷⁰⁸ A. Camus, *Taccuini*, cit., vol. III, p. 28.

⁷⁰⁹ Cfr. A. Camus, *Il rovescio e il diritto*, cit.

Tuttavia, la reazione dell'assemblea universitaria al discorso di pacificazione tra i due popoli divisi sul suolo algerino pronunciato da Cormery è fortemente negativa. La prospettiva conciliante dello scrittore, così come è stato per lo stesso Camus, risulta infatti ambigua sia agli indipendentisti che ai difensori dell'Algeria francese e viene così da entrambi rigettata.

Anche se, come si è detto, il primo pensiero del protagonista giunto in Algeria è corso alla madre, è soltanto il giorno seguente, dopo la conferenza tenuta all'università, che Jacques può recarsi a trovarla: emerge così, fin dall'inizio, l'antinomia tra carriera e tempo libero, lavoro ed ozio, tempo quantitativo e produttivo e tempo qualitativo e liberato. L'intero film si iscrive all'interno di questa dicotomia, dove l'attività lavorativa, gli impegni accademici e politici dello scrittore risultano invero pretestuosi, mentre il vero interesse del protagonista consiste piuttosto nella ricerca di un tempo ozioso per la riscoperta delle proprie radici e dei propri affetti, in una parola di se stesso. Jacques si reca così nel quartiere popolare dove risiede la madre e dove egli stesso è cresciuto; la madre tuttavia non è in casa, è al mercato. Il protagonista incontra invece un vecchio vicino di casa, che gli chiede: «È vero che c'è la guerra tra di noi?», richiamando il tema degli scontri fratricidi che dilanano l'Algeria. All'uomo, come a chi pur di origine francese si sente algerino – come il protagonista e la madre – rimangono oscure ed incomprensibili le ragioni dell'ostilità che imperversa, le quali dovrebbero renderlo nemico della sua vecchia conoscenza, mentre prevalgono in lui soltanto le ragioni di un'amicizia che dura da anni. È evidente allora come per Amelio e per Camus, del cui pensiero il regista si fa originale interprete, il piano dei rapporti affettivi e delle relazioni personali intessute prevalga su quello storico e politico: la storia infatti, di contro alla natura, sullo sfondo del pensiero del filosofo francese, si presenta come un'entità imperscrutabile che sovrasta gli uomini, fagocitando i loro destini individuali e le loro storie personali.

L'incontro tra il protagonista e la madre avviene nel suk, dove l'anziana signora è l'unica *pied-noir* immersa tra le donne arabe: figurativamente, la donna risalta in quanto l'unica vestita all'occidentale in mezzo agli avvolgenti tessuti bianchi dei vestiti arabi. La sequenza restituisce

l'immagine di una donna che vive a contatto con gli algerini, ancora ad evocare quell'utopia di unità tra francesi e musulmani vagheggiata da Camus, anticipando una battuta chiave in cui essa rivela esplicitamente il suo amore per il popolo arabo nel finale del film. La figura della madre incarna infatti, nel corso del film, quella dimensione passionale e naturale che, insieme ad una povertà subita e sofferta, la accomuna profondamente alla popolazione autoctona.

Il dialogo successivo tra il protagonista e la madre avviene, in una sequenza di campo e controcampo, sullo sfondo del mare. È importante sottolineare come questa e le altre scene che costituiscono i cuori del film si svolgano lungo le rive del Mediterraneo: questo non costituisce una mera cornice degli avvenimenti, quanto un vero e proprio personaggio, la cui presenza non solo illumina le scene chiave del film ma rappresenta l'agente stesso che induce i confronti personali e i mutamenti interiori dei personaggi, proprio come si è visto in *Il ladro di bambini*. Il *mare nostrum* si rivela infatti propulsore di passioni e delle metamorfosi emotive dei personaggi: campeggia così soprattutto in quelle scene a carattere intimistico, che risultano particolarmente essenziali, visto che il vero nucleo del film, come si è detto, è costituito dalla linea affettiva e personale più che da quella contestuale storico-politica. La presenza del mare, in questa scena, dischiude l'autenticità del rapporto tra madre e figlio – il rapporto centrale del film – e ne svela la natura intima e profonda. Il sentimento che anima la madre analfabeta è la fierezza nei confronti di un figlio divenuto uno scrittore famoso, apparso in foto sulla copertina di un quotidiano locale, sebbene, non sapendo leggere, sia ignara del contenuto dell'articolo, che critica aspramente il suo intervento tenuto all'università: «Non so leggere», dice, «ma mio figlio lo riconosco». Nella scena, tratta da un episodio della vita del regista, emerge lo stridente contrasto generazionale tra una madre analfabeta e un figlio che è uno tra i più grandi intellettuali del Novecento: è evidente qui il rovesciamento di ruoli tipico del cinema di Amelio, visto in particolare tra il carabiniere e il bambino in *Il ladro di bambini*.

Dopo la sequenza di campo e controcampo sullo sfondo del mare, madre e figlio sono ripresi in casa, con un classico piano sequenza. Jacques, dopo aver chiesto alla donna notizie del padre

senza ottenere una risposta esauriente, si addormenta sul letto, e diventa bambino, con un salto temporale negli anni Venti, dove il *trait d'union* tra le due epoche e scene è costituito dal letto dove riposa. Dunque «poteva finalmente dormire e tornare all'infanzia da cui non era mai guarito, a quel segreto di luce, di povertà calorosa che lo aveva aiutato a vivere e a vincere ogni cosa»⁷¹⁰: la luce meridiana racchiude infatti, nel film come nel pensiero camusiano⁷¹¹, il segreto della natura e della vita. Parte così il primo flashback della pellicola, che costituisce uno dei cuori emotivi del film; anche se quelli che costellano il film non costituiscono dei veri e propri flashback, piuttosto è come se la storia si dispiegasse lungo una curvatura temporale dove passato e presente coesistono. Si tratta infatti di un vera e propria storia alternativa che si svolge parallelamente a quella principale: il film è così costruito sull'alternanza tra il piano politico e quello emotivo, tra storia collettiva e storia individuale, dove entrambe hanno pari dignità. Anzi quella passata, che racchiude i ricordi e gli affetti di Cormery bambino giunge ad assumere un ruolo più rilevante, per la ricerca identitaria del protagonista quale vero cuore del film, di quella presente incentrata sul contesto storico e politico. Tra l'altro, la distanza, che si rivela assonanza, tra Cormery adulto e bambino – «un bambino è il germoglio dell'uomo che diventerà», asserisce il vecchio maestro ricordando una sua profezia – tra consapevolezza ed innocenza, ragione e passione, richiama quella tra francesi ed arabi, tra spirito e natura, cultura nordica e tradizione mediterranea. È dunque il contesto meridiano in cui lo scrittore si trova che lo trasferisce, attraverso il flusso dei ricordi, nella sua infanzia in Algeria. Ed ecco allora che il viaggio geografico meridiano diviene un viaggio temporale all'interno dei ricordi del protagonista, che lo conduce alla scoperta delle proprie radici custodite nel suo universo infantile e nella terra meridiana dove ha vissuto la sua infanzia.

Jacques bambino resta coinvolto in una monelleria di un gruppo di bambini ai danni di un accalappiacani: mentre il protagonista, più mite ed ingenuo degli altri, accarezza i cani rinchiusi

⁷¹⁰ A. Camus, *Il primo uomo*, cit., p. 47.

⁷¹¹ Cfr. cap. 1.4, «Luce», pp.

in un carro a forma di gabbia, questi vengono liberati vanificando la giornata di lavoro dell'uomo. A pagare per la marachella è però soltanto Jacques, che viene chiuso a sua volta in gabbia: è evidente qui il contrappasso per cui il bambino francese viene imprigionato da un uomo arabo. Inoltre, è costretto a barattare, con il figlio dell'accalappiacani – reiterando dunque la legge del contrappasso – la propria libertà con i suoi sandali nuovi (a differenza di quanto avviene nel libro, dove li perde) – il richiamo qui è a *Lamerica* (1994), dove al vecchio italiano Spiro vengono rubate le scarpe da un gruppo di bambini albanesi, citazione a sua volta di *Paisà* (1946) di Rossellini. Un'inquadratura poetica vede al centro il carro in cui il protagonista è rinchiuso, nucleo della scena, mentre sullo sfondo campeggia il mare, ad indicare che si tratta di un altro passaggio significativo in cui il paesaggio meridiano riveste un ruolo importante. Il riscatto dei due arabi, padre e figlio, nei confronti del bambino francese evoca infatti metaforicamente quella rivolta camusiana che si annida nel pensiero meridiano⁷¹² e che nasce appunto in e a nome di quel mondo mediterraneo (esemplificato dal mare sullo sfondo) dilaniato dalla storia – anticipando l'episodio del figlio del compagno arabo del protagonista accusato di terrorismo, imperniato proprio sul tema della rivolta. L'uomo mediterraneo di Camus, incarnato qui dai due arabi, si rivolta infatti contro la storia – in questo caso quella del colonialismo impersonato dal francese – in nome dello spirito mediterraneo. L'uomo meridiano in rivolta (in questa scena padre e figlio arabi) avverte così la necessità di contrastare l'uomo occidentale (il bambino francese), che ha provocato la sua condizione di immiserimento (qui esemplificata dalla fuga dei cani), avendo depauperato quel mondo mediterraneo custode del segreto della natura.

Il “furto” dei sandali (secondo il contrappasso, è ora al francese che viene sottratto qualcosa) è causa della punizione della nonna estremamente autoritaria e severa, a capo dell'intera famiglia, costituita oltre che dal bambino, dalla madre e dallo zio, la quale tra l'altro costringe Jacques a rimanere scalzo l'intera estate. Se il momento della fustigazione è fedele al romanzo,

⁷¹² Cfr. A. Camus, *L'uomo in rivolta*, cit., pp. 303-335.

il regista non mostra tuttavia le frustate inferte dalla nonna al bambino, ma decide di esprimerle attraverso la madre, che muove le spalle allo schiocco della verga come se le sentisse su di sé.

Segue un altro dialogo con la madre, stavolta negli anni Venti, tratto – come d'altronde, ancora una volta, l'episodio stesso – dalla biografia di Amelio. Jacques, mentre mangia un pasto destinato ai malati che la madre gli ha procurato nell'ospedale dove lavora, le chiede: «Chi sono i poveri?». «Siamo noi», risponde lei. «Se siamo noi i poveri allora va tutto bene», conclude allora il bambino rincuorandosi. Nelle parole del piccolo protagonista riecheggiano le diverse dichiarazioni di Camus sulla propria infanzia, segnata dalla povertà, ma ciononostante felice; e proprio nell'ambiente mediterraneo, con la sua natura, la sua luce, il suo mare, lo scrittore individua la radice della sua esperita serenità: «Io sono nato povero sotto un cielo felice, in una natura con la quale si sente un accordo»⁷¹³. E ancora, secondo un intreccio tra povertà, paesaggio meridiano e felicità:

La povertà intanto non è mai stata una disgrazia per me: la luce vi spandeva le sue ricchezze. [...] In ogni caso, il bel caldo che regnava sulla mia infanzia mi ha privato di ogni risentimento. Vivevo in strettezze, ma anche in una specie di godimento. Mi sentivo forze infinite [...]. La povertà non ostacolava queste forze: mare e sole in Africa non costano niente⁷¹⁴.

Un'altra figura chiave dell'infanzia di Cormery, oltre a quelle della mamma e della nonna, è quella del maestro elementare. Questi, come emergerà appieno negli anni Cinquanta, è un insegnante alternativo, che per incentivare gli alunni allo studio, fondato all'epoca su una cultura stantia e pedante che a loro appariva distante ed oscura, finge di non aver preparato la lezione in modo da far leggere loro i libri, utilizza diapositive, stimola gli interventi personali.

⁷¹³ A. Camus, *Essais*, cit., p. 380.

⁷¹⁴ A. Camus, *Prefazione a Il rovescio e il diritto*, cit., pp. 8-9.

Seguono altri due episodi dell'infanzia di Jacques, che vedono come coprotagonista il personaggio della nonna, ispirati entrambi alla vita del regista. Nel primo, il bambino fa la cresta sulla spesa e la nonna orgogliosa, credendo di essere stata imbrogliata dal macellaio, si reca dal venditore a reclamare la merce che le spetta, salvo poi essere fermata lungo la via del ritorno dal nipote che confessa, mentendo ancora, di aver perduto una delle monete. Nel secondo, la nonna porta al cinematografo il piccolo protagonista, che ha il compito di leggere i cartelli del film muto – secondo un ulteriore rovesciamento tra la figura di un adulto, analfabeta, e quella di un bambino, istruito. La prima parte riproduce il romanzo, quando la nonna finge di aver dimenticato gli occhiali da vista, necessari per poter leggere le didascalie del film (mentre in realtà si serve del nipote come lettore), per non tradire il suo analfabetismo. Nella seconda parte, esclusivamente ispirata alla biografia del regista, la nonna rimprovera il nipote per aver eseguito in maniera imperfetta il suo compito e, sostenendo la vanità della cultura, gli annuncia lapidariamente che sarebbe andato a lavorare con lo zio. Figurativamente, l'atteggiamento del bambino ammutolito che cammina a testa bassa esprime la sua rassegnazione e la sua rinuncia all'ambizione di proseguire gli studi.

Così, il piccolo Jacques viene mandato a lavorare con lo zio Étienne, affetto da un lieve ritardo mentale, personaggio puro ed innocente, dapprima in un mulino, successivamente in una tipografia – lavoro che da una parte allude alla futura professione di scrittore del protagonista, dall'altra fa da contrappeso all'analfabetismo della famiglia. Emerge qui, ancora una volta, la dicotomia tra lavoro e ozio: la categoria del lavoro produttivo, di cui il protagonista si deve far carico per sostentare la famiglia che vive in miseria, appare in chiave particolarmente negativa – in linea con il pensiero meridiano – in particolare in quanto appunto attribuita ad un bambino, a cui spetterebbe unicamente lo spazio del divertimento e del gioco. L'ozio inoltre, ancora sullo sfondo del pensiero meridiano, assume i tratti di un'attività creativa, in quanto si identifica qui con il tempo liberato in cui poter coltivare lo studio negato al bambino. Soltanto l'intervento del maestro, nella quale oltre ad una guida intellettuale il

protagonista giunge ad intravedere quella figura paterna che gli è sempre mancata – *leitmotiv* del cinema ameliano – riesce a convincere la rigida ed austera nonna a permettere a Jacques di frequentare la scuola media. Sulla valenza paterna assunta dalla figura del maestro elementare, lo stesso Camus scrive: «è più simile a un padre, ne occupa quasi del tutto il posto, è inevitabile quanto lui e altrettanto necessario. [...] Il più delle volte, lo si ama perché si dipende completamente da lui»⁷¹⁵.

Il viaggio indietro nel tempo si interrompe e un passaggio temporale ci riporta al presente della storia, negli anni Cinquanta. Cormery va a far visita al maestro Bernard, la conversazione con il quale percorre il doppio binario, quello intimistico ed esistenziale della storia di formazione e quello politico, che costituisce l'ossatura del film. All'inizio infatti il maestro rileva i tratti essenziali dell'infanzia di Jacques, vissuta tra miseria e felicità, sintetizzando la prima parte del film: «A te è toccato in sorte di avere due donne eccezionali che ti hanno cresciuto. Lo sai che per tanto tempo non ho mai sospettato in quali condizioni vivesse la tua famiglia? Il tuo viso ispirava serenità». Poi, affronta il tema politico del rapporto tra francesi e arabi su cui è incentrata la seconda parte della pellicola. Il suo discorso si apre con una critica, squisitamente camusiana, della storia, in favore dell'attività creativa, quale la scrittura fantasiosa, tipico prodotto di un tempo ozioso e spensierato a cui evidentemente la violenza e i conflitti della storia sottraggono: «È nei romanzi che si trova la verità, [...] non è nei libri di storia». Il monologo del vecchio maestro costituisce, insieme ai due discorsi di Cormery (uno collocato all'inizio, l'altro alla fine della pellicola), il cuore politico del film. Il maestro dichiara di schierarsi dalla parte degli insorti:

L'errore non è la rivoluzione. È quando gli oppressi si rassegnano e abbassano la testa. È la violenza del colonialismo che giustifica la violenza della ribellione.

⁷¹⁵ A. Camus, *Il primo uomo*, cit., p. 226.

Ti ricordi quando a scuola parlavamo di Roma e dei barbari? C'era una cosa che non vi dicevo: si può stare dalla parte dei barbari.

Tuttavia, nella legittimazione della violenza – che il maestro qui sostiene – risiede, secondo Camus, la differenza tra la “rivoluzione”, propugnata dal mentore, e la “rivolta”, teorizzata dal filosofo francese: con il ricorso alla violenza infatti

il limite è oltrepassato, la rivolta tradita, dapprima, e poi logicamente assassinata, perché non ha mai affermato nel suo moto più puro se non appunto l'esistenza di un limite, e quell'essere diviso che siamo; essa non è all'origine della negazione totale di ogni essere. Al contrario, dice insieme sì e no. [...] La prima (la rivolta) muove dal no che poggia sopra un sì, la seconda (la rivoluzione) muove dalla negazione assoluta [...]. Quella è creatrice, questa nichilista. La prima è destinata a creare per essere sempre di più, la seconda forzata a produrre per sempre meglio negare. [...] la rivolta alle prese con la storia aggiunge che invece di uccidere e morire per produrre l'essere che non siamo, dobbiamo vivere e far vivere per creare quello che siamo⁷¹⁶.

Al termine delle parole del maestro, la macchina da presa stacca allora su un compagno di scuola arabo di Jacques, Hamoud – di nuovo negli anni Venti – ad indicare quali sono i «barbari» di cui parla il maestro: gli arabi. Il rapporto tra le due etnie, francesi ed arabi, viene esemplificato, nel film, dalla relazione ambivalente, di ostilità ed amicizia – quest'ultima si esplicherà soltanto in età adulta – tra il protagonista e l'arabo: a tal fine vengono inseriti nel film personaggi assenti nel romanzo, quali appunto quello di Hamoud e del figlio. Il nucleo politico del film consiste infatti nel rapporto che un francese e un arabo riusciranno ad instaurare al di là delle differenze etniche e della lacerazione intestina tra i popoli d'Algeria

⁷¹⁶ A. Camus, *L'uomo in rivolta*, cit., pp. 272-273.

imposta dalla guerra: a significare che una mediazione tra francesi e arabi, e dunque, camusianamente, una pacificazione tra cultura nordica e pensiero meridiano, Europa e Mediterraneo, storia e natura è possibile. A scuola, il piccolo Hamoud, fiero ed aggressivo prende in giro Jacques, il prediletto dal maestro; i due così finiscono per azzuffarsi. Il bambino arabo, con la sua fierezza ed irruenza, che fa da contraltare alla pacatezza e alla mitezza di quello francese, incarna quella dimensione passionale, istintiva e vitalistica, con cui, nel film, viene connotato il popolo arabo, dal sanguigno temperamento meridionale, in opposizione alla compostezza e alla posatezza nordica. Ora che Hamoud è in punizione per essersi addossato la colpa di aver provocato il litigio, Jacques capisce, primeggiando sempre in classe, di aver emarginato il compagno arabo.

Con un altro salto temporale, ci ritroviamo nuovamente nel 1957, quando, attraverso un rovesciamento di ruoli, è ora il protagonista a sentirsi emarginato e diverso. Infatti, mentre attraversa la Casba per recarsi dal vecchio compagno di scuola che lo ha chiamato in suo aiuto, si sente addosso gli sguardi diffidenti ed ostili degli abitanti: qui è lui, come d'altronde i francesi nella stessa Algeria, l'intruso, l'estraneo, lo straniero che turba gli equilibri naturali del luogo. La casba infatti è un luogo intriso di quegli elementi tipici dell'ambiente mediterraneo: è la parte alta della città, da cui si vede il mare e dove il sole batte forte, atmosfera mediterranea resa figurativamente da una luce diffusa ed avvolgente.

Il figlio di Hamoud, Aziz, si trova in prigione, accusato di aver preso parte ad azioni terroristiche, per le quali è stato condannato a morte. Si impone dunque in questa parte del film il tema della rivolta camusiana contro la violenza della storia – qui il colonialismo francese – in difesa di quella natura, custodita nell'ambiente meridiano, che l'uomo occidentale ha depauperato. L'uomo mediterraneo infatti (in questo caso rappresentato dal popolo arabo) è stato immiserito nel corpo e nell'anima, è stato defraudato della ricchezza del proprio mondo mediterraneo dall'uomo moderno (i francesi colonizzatori). L'uomo meridiano – incarnato in particolare dal giovane Aziz – avvertendo la sua condizione di avvilito, si rivolta così

contro quanto l'ha provocata. Tuttavia, il ricorso alla violenza del terrorismo, inquadra l'azione del giovane nel contesto della "rivoluzione" piuttosto che in quello della "rivolta", sostenuta da Camus: se la prima, come si è visto, si risolve in una negazione nichilista, la seconda è fondata su «quell'intreccio di sì e di no»⁷¹⁷, in quanto rifiuta una parte dell'esistenza per esaltarne un'altra, dischiudendo così la sua dimensione vitalistica e creatrice⁷¹⁸.

L'uomo arabo chiede al suo vecchio compagno di scuola, ora un celebre scrittore, di intercedere in suo favore, «in nome di quell'amicizia che non c'è mai stata», frase che designa non soltanto la relazione tra i due compagni, ma sintetizza anche quella tra i francesi colonizzatori e gli algerini colonizzati. Hamoud appare distrutto dalla situazione: lo troviamo seduto a terra in una stanza che richiama figurativamente la cella in cui è imprigionato il figlio, del quale condivide empaticamente la condizione. La condizione devastata dei prigionieri arabi ci viene restituita da un'inquadratura che illumina i loro corpi stipati e massacrati.

Sebbene il coinvolgimento del ragazzo negli attentati sia stato marginale e non sia stata provata la sua colpevolezza, dal funzionario presso cui Cormery si reca apprende che la grazia non potrà essere concessa al giovane Aziz, già condannato diverse volte. Il protagonista ottiene unicamente la concessione di una visita al prigioniero da parte del padre. La scena della visita di Hamoud ad Aziz è sobria ed essenziale; la luce gioca un ruolo fondamentale all'interno di un ambiente spoglio. La luce che filtra nella prigione richiama quella delle stelle che, attraverso le sbarre della finestrella della cella, si proietta sul volto del protagonista di *Lo straniero*, anch'egli incarcerato, grazie alla quale questi entra in rapporto con la natura: «Ero esausto e mi sono gettato sulla branda. Devo aver dormito perché mi sono svegliato con delle stelle sul viso»⁷¹⁹. Nel film, il campo e il controcampo dei due arabi divisi dalle sbarre restituisce la tensione del loro rapporto. L'incontro tra i due è costruito infatti sul rapporto tra padre e figlio – ulteriore rispetto a quello ricercato da Cormery sulle tracce del padre – piuttosto che sul

⁷¹⁷ F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, cit., p. 94.

⁷¹⁸ Cfr. A. Camus, *L'uomo in rivolta*, cit., p. 272.

⁷¹⁹ A. Camus, *Lo straniero*, cit., p. 149.

versante politico. Il giovane è connotato da un orgoglio e una fierezza che abbiamo visto caratterizzare la figura del padre da bambino, ma che ora questi ha perduto. Infatti, mentre Aziz accetta il suo destino senza cedere a compromessi, Hamoud lo incita a collaborare con le autorità e a mentire. Si assiste allora, ancora una volta, ad un capovolgimento dei ruoli (il ragazzo condannato dice all'adulto di non avere paura), per cui è il figlio ad impartire una lezione di onestà ed integrità al padre, assumendosi la responsabilità delle proprie azioni e prestando fede ai propri ideali.

Dopo l'episodio di Hamoud e Aziz, troviamo Cormery seduto in un bar che prende appunti traendo spunto da ciò che lo circonda. In questa immagine è sintetizzato il concetto di ozio quale attività creativa, così come è concepito dai pensatori meridiani. L'ozio infatti, elemento centrale nel pensiero meridiano, dischiuso in particolare dall'ambiente mediterraneo, non viene concepito come mera inoperosità ed indolenza, secondo una visione stereotipata del Meridione, quanto piuttosto come una vera e propria attività, che disvela una dimensione creatrice⁷²⁰. Lo scrittore così è dalla vita che ricava le suggestioni che danno forma al suo pensiero e che confluono nelle sue opere: paradossalmente, è nel tempo libero e liberato dagli impegni e dai doveri che si dischiude quel proliferoso spazio di meditazione e di riflessione su cui si fonda il suo lavoro di intellettuale. In questa scena, al tema dell'ozio è connesso un altro elemento peculiare dischiuso dall'ambiente meridiano e tematizzato, come si è visto, dai pensatori meridiani, quello della passione. L'oggetto dell'attenzione dello scrittore è infatti una giovane coppia di innamorati che balla sulle note della colonna sonora di *Bonjour tristesse* (1958) – di cui la stessa inquadratura è una citazione – stretta in un abbraccio, che evoca il tema della passione amorosa. In particolare, lo sguardo del protagonista viene catturato dagli armoniosi tratti del volto della ragazza, cinta all'uomo ripreso di spalle, che richiamano i temi della bellezza e del sentimento amoroso.

⁷²⁰ A questo riguardo, oltre alle opere dei pensatori meridiani Cassano e Alcaro, cfr. anche D. De Masi, *Ozio creativo. Conversazione con Maria Serena Palieri*, cit.

Il protagonista, catturato da quest'immagine di bellezza e di seduzione, avvolta dalla musica dolce e soave, viene travolto dagli eventi. L'incanto è infatti spezzato dall'esplosione di una bomba di un attentato nei pressi del locale in cui si trova. Cormery si precipita in strada e rimane atterrito di fronte alle conseguenze provocate dall'azione terroristica. In questa scena emerge con forza la tematica, cara a Camus, della storia – contrapposta, come si è visto, alla natura – che con la sua violenza disgregatrice, irrompe nella vita degli uomini, sconvolgendone e distruggendone le esistenze individuali. Il momento di serenità, goduto dal protagonista in una parentesi oziosa, viene infatti lacerato dall'esplosione, che rappresenta l'irruzione violenta della storia nell'esistenza degli esseri umani, i quali impossibilitati a vivere la propria dimensione quotidiana, la subiscono da vittime innocenti e inconsapevoli. Così la bomba, proprio come la storia di cui esemplifica la forza distruttrice, giunge inaspettata, provocando morte e distruzione e rompendo l'equilibrio della natura, fondata al contrario sulla vita e sull'amore (rappresentati dalla coppia di innamorati, cinta nell'abbraccio amoroso fino al momento precedente l'esplosione). La scena si fa dunque rappresentazione della radicale critica camusiana della storia e del rifiuto della necessità della violenza che essa comporta, anche se a sostenere tale assunto è l'amato maestro.

Cormery, profondamente scosso per l'accaduto, torna a casa dalla madre, con la quale ha un breve ma intenso ed affettuoso scambio di battute: da questo si evince la carica patetica ed affettiva di cui il personaggio della madre è depositario nel film e che lei riesce a disvelare nel figlio adulto, il quale ha rimosso quella dimensione passionale più vivida nell'infanzia. Alle amorevoli parole di Jacques rivolte allora alla donna, «Tutto quello che ho fatto di buono nella vita è a te che lo devo», prende avvio un nuovo flashback, che ci riporta agli anni dell'infanzia del protagonista. Si assiste, come già all'inizio del film, ma stavolta nel passato, al sentimento di orgoglio della madre, qui colto al suo germogliare, la quale assiste ad un'egregia *performance* scolastica del figlio, segno della sua spiccata intelligenza.

Vi è poi un lungo piano sequenza che riprende la spiaggia algerina piena di persone colte in un momento di riposo e di svago. In questa scena, il tema dell’ozio e quello del paesaggio meridiano, con il suo mare ed il suo sole, si intrecciano in un’armoniosa sintesi: è lungo le rive di Algeri che i suoi abitanti possono mettere tra parentesi per un breve momento di serenità le brutture della situazione politica attuale, concedendosi uno spazio di divertimento in una calda giornata estiva. L’economia delle inquadrature con cui è costruita la scena della bomba, di contro a questo lungo piano sequenza, individua il vero centro del film nella dimensione privata e personale della vicenda, piuttosto che nei risvolti storico-politici della situazione algerina. La lunga carrellata permette di cogliere i diversi elementi del paesaggio mediterraneo, la natura, la spiaggia, la luce avvolgente, e di catturare il tempo ozioso della gente che anima l’ambiente meridiano. Nella scena le persone appaiono perfettamente integrate nel contesto naturale entro cui sono collocate, rispecchiando quel rapporto armonico tra uomo e natura teorizzato nel pensiero meridiano⁷²¹. La scena ricostruisce infatti lo splendore dell’estate mediterranea⁷²² descritta da Camus, recuperando quell’«antica bellezza», smarrita nella storia. La bellezza naturale, come quella di Elena⁷²³, è stata esiliata dal mondo: «Noi abbiamo esiliato la bellezza»⁷²⁴; ma essa viene ritrovata, come è rappresentato in questa scena, in quella mediterraneità che torna a farsi emozione. È infatti soltanto in quel mondo mediterraneo, sospeso tra i contrari, che i confini si sfumano e storia e natura, uomo e paesaggio, ragione e passione si intrecciano.

In particolare, i dettagli del paesaggio meridiano che scopriamo vengono alla luce mano a mano al passaggio del piccolo Jacques, protagonista della camminata seguita dalla macchina da presa: quasi a suggerire che è solo appropriandoci dello sguardo puro ed innocente di un bambino – qui la coincidenza con *Il ladro di bambini* è assoluta – che si può acquisire una

⁷²¹ Cfr. M. Alcaro, *Filosofie della natura. Naturalismo mediterraneo e pensiero moderno*, cit.; M. Alcaro, *Sull’identità meridionale. Forme di una cultura mediterranea*, cit.

⁷²² Cfr. A. Camus, *L’estate*, cit.

⁷²³ Cfr. «L’esilio di Elena», *ivi*, pp. 137-141.

⁷²⁴ A. Camus, *L’estate*, cit., p. 137.

rinnovata visione unitaria e conciliante della realtà e della vita. Il bambino, infatti – proprio come nel precedente film e nel cinema di Amelio in genere – si rivela depositario di quella innocenza e di quell’istanza patetica ed emozionale che permette di gettare uno sguardo autentico sul mondo.

La sequenza si conclude con la corsa del piccolo protagonista verso l’orizzonte: il bambino è ora inquadrato di spalle e davanti a lui si dischiude il mare e quel mondo mediterraneo depositario, secondo il pensiero meridiano, del segreto della natura e della verità. La macchina da presa stacca sul piccolo Jacques che gioca spensierato ed ilare sulla spiaggia con lo zio Étienne. La spiaggia permeata da una luce calda e pervasiva richiama la spiaggia assolata di *Lo straniero*, dove «il calore era tale che era una fatica anche restare immobile sotto la pioggia accecante che cadeva dal cielo»⁷²⁵. Sono ancora il sole e il Mediterraneo, elementi precipui del paesaggio meridiano, a produrre quel rilassamento sensoriale e a liberare quella dimensione oziosa, in cui il tempo libero si interseca con lo spazio del gioco e con la creatività⁷²⁶. In particolare, il mare, quale catalizzatore di passioni, dischiude una relazione autentica tra i due personaggi che, attraverso il gioco e l’ozio, si trovano in assoluta sintonia, superando ogni barriera dovuta alle diverse età e ruoli, proprio come era accaduto tra il carabiniere e il bambino nella scena chiave del mare in *Il ladro di bambini*. Entrambi i personaggi infatti, Jacques in quanto in piena età infantile e lo zio lievemente ritardato, sono accumulati dall’essere entrambi depositari di quell’innocenza e di quella dimensione patetica, emozionale ed istintuale, messa in luce dall’attività ludica sulla spiaggia, che li rende le figure più sensibili ed emotive del film.

Dall’ultimo primo piano di Cormery bambino la macchina da presa stacca sul presente della storia. Durante il viaggio del protagonista e la madre verso la casa di riposo dove ora vive il vecchio zio, lei gli rivela teneramente: «Mi piacerebbe vivere qua con te». Si assiste, ancora una volta, ad un’inversione dei ruoli, in quanto la madre, incarnazione della dimensione

⁷²⁵ A. Camus, *Lo straniero*, cit., p. 72.

⁷²⁶ Cfr. D. De Masi, *Ozio creativo. Conversazione con Maria Serena Palieri*, cit.

passionale ed affettiva, pronuncia la battuta che dovrebbe dire il figlio. Lo zio, anche da anziano, racchiude in sé quell'innocenza ed ingenuità che lo avevano caratterizzato da giovane ed accomunato al protagonista bambino. Qui è la follia – e qui il pensiero corre al vecchio pazzo Spiro di *Lamerica* – ad essere custode, proprio come l'infanzia, della dimensione emotiva ed istintiva, nonché di un'autentica visione del mondo. Étienne è una persona pura e semplice, che ha sacrificato la sua vita al lavoro per il sostentamento della famiglia e che ora prova un certo timore reverenziale nei confronti del nipote letterato, a cui dà del “vo” in segno di rispetto e sudditanza. Dopo, all'aperto, campeggia sullo sfondo il paesaggio meridiano: i personaggi sono avvolti dall'atmosfera mediterranea del luogo, con la natura incontaminata, il clima mite e la luce calda che li avvolge.

Ci ritroviamo poi nel 1913, all'episodio della nascita di Jacques, che racchiude la purezza delle origini a cui il protagonista, per ritrovare se stesso, ha fatto ritorno. In una notte buia e piovosa, il padre giunge con un carro presso un casolare di campagna in cerca di un medico che faccia partorire la donna gravida. Nel film, a differenza del romanzo, la nascita di Cormery è affidata ad un gruppo di donne arabe – «I dottori che ne sanno? Ci sono le donne per questo», risponde il colono al padre: il protagonista nasce così tra gli arabi, ad indicare l'unità delle due etnie, francesi ed arabi che condividono la stessa terra, e dunque l'unione tra spirito nordico e cultura mediterranea sostenuto da Camus. Mentre la donna partorisce, il padre è fuori, sotto la pioggia; l'intera scena del parto viene guardata invece attraverso gli occhi dei bambini incuriositi, il cui sguardo innocente, ancora una volta, è l'unico in grado di cogliere il segreto della natura e della vita. Il padre infine prende tra le braccia il neonato: eccolo il primo uomo, come recita il titolo del film. Titolo che allude anche alla figura di un uomo ideale, il “primo uomo” appunto, ovvero, come svela il regista interpretando Camus, «un primo essere che sia davvero padrone di se stesso e capace di contrastare ciò che la Storia ti dà come condanna»⁷²⁷.

⁷²⁷ M. Spagnoli, “*Il primo uomo*”. *Intervista a Gianni Amelio* (intervista a G. Amelio a cura di M. Spagnoli), cit.

Siamo riportati di colpo alla realtà del 1957. Cormery incontra il proprietario di una fattoria, francese come lui. Questi narra la vicenda del colonialismo francese in Algeria, vissuta con trionfalismo dal popolo europeo, ma come un'indebita ingerenza dalla popolazione locale. La figura del colono esemplifica i *pieds-noirs*: nato e vissuto in Algeria, non vuole rimpatriare in quanto, seppure di origine francese, si sente algerino. Confida infatti al protagonista: «Io resterò qui fino alla fine. Vada come vada, creperò qui. Non sanno capire queste cose, a Parigi. E sapete chi sono i soli, a parte noi, che lo possono capire?», «Gli arabi», risponde prontamente Cormery. «Esattamente», continua il colono, «Siamo fatti per intenderci. Loro sono stupidi e rozzi quanto noi. Siamo della stessa pasta. Allora continueremo per un po' a massacrarci, a strapparci le budella, a torturarci... e poi ritorneremo a vivere come degli esseri umani». Il *pied-noir*, sebbene di origine francese, si sente infatti profondamente algerino. Nelle sue parole troviamo sintetizzata, a dispetto degli scontri che imperversano, la profonda unione che lega due etnie che, accomunate dallo stesso destino di miseria e sofferenza, hanno condiviso la stessa terra. In questo desiderio di una ritrovata unità tra francesi e arabi, rintracciamo la medesima aspirazione camusiana, e meridiana, di conciliazione tra storia e natura, spirito nordico e cultura mediterranea, ragione e passione.

Dopo la scena, caratterizzata da un'estrema essenzialità, del funerale di Aziz, che è stato giustiziato, ascoltiamo un discorso di Cormery alla radio, che riassume il senso politico del film. Il discorso, collocato alla fine della pellicola, va letto in stretta connessione con l'altro pronunciato dal protagonista, anch'esso a carattere politico, con cui si è aperto il film, secondo una struttura ciclica dell'opera: i due discorsi ad apertura e chiusura della pellicola, insieme al colloquio centrale con il vecchio maestro, costituiscono la struttura politica del film. Se il primo aveva introdotto la dibattuta posizione politica di Camus, questo ha la funzione di chiarificarla compiutamente. Nella prima parte dell'intervento Cormery-Camus esterna il suo sentimento di vicinanza nei confronti del popolo arabo:

oggi io mi sento più vicino a lui (il ragazzo arabo ucciso) che a tutti quei francesi che parlano dell'Algeria senza conoscerla. [...] Il suo volto è quello del mio Paese. Le vittime del dramma algerino appartengono tutte a una stessa famiglia dannata i cui membri si massacrano in piena notte senza riconoscersi, brancolando nell'oscurità, nelle viscere di uno scontro cieco. L'Algeria non sarà più popolata che di vittime e di assassini, e solo i morti saranno innocenti. Io sono sempre stato e continuo a essere per un'Algeria giusta, dove tutti potranno avere gli stessi diritti [...]. Bisogna unire invece di dividere.

Il protagonista, sebbene francese di origine, alla fine del viaggio alla scoperta delle proprie radici e di sé, si è scoperto così sentirsi algerino. Qui, l'alter ego del filosofo francese esplicita allora l'intimo legame che, seppure rimosso negli scontri attuali che dilanano il paese, unisce le due etnie che convivono sul suolo algerino. La guerra d'Algeria si configura così come una guerra civile in quanto i due popoli che la combattono si rivelano invero fratelli. Essi condividono infatti al contempo la povertà – comune ai francesi immigrati e agli arabi invasivi, gli uni espulsi e gli altri oppressi dall'Europa – e la bellezza naturale della terra meridiana in cui vivono, quello stesso intreccio di miseria, natura e luce che ha dato vita al pensiero meridiano teorizzato da Camus: «La miseria mi impedì di credere che tutto sia bene sotto il sole e nella storia; il sole mi insegnò che la storia non è tutto»⁷²⁸. Nell'unione consanguinea tra francesi ed arabi, relegata nell'oblio dalla guerra fratricida, si intravede quel legame intrinseco tra spirito e natura, storia e bellezza naturale, ragione nordica e passione mediterranea che il pensiero meridiano intende recuperare e rivitalizzare.

Se da questa prima parte del discorso si evince il motivo dell'ostilità verso Camus da parte di chi voleva che l'Algeria rimanesse francese, collocandosi Cormery-Camus dalla parte degli arabi, nella seconda il protagonista chiarisce la sua posizione contraria tuttavia al terrorismo,

⁷²⁸ A. Camus, *Prefazione a Il rovescio e il diritto*, cit., p. 8.

spiegando così come il filosofo francese era malaccetto, oltre che dai francesi, anche dagli estremisti arabi:

Ma così come ho sempre condannato il terrorismo, oggi non posso che condannare quelle azioni compiute dissennatamente nelle strade, che un giorno possono colpire anche qualcuno che ci è caro. Io credo nella giustizia e dico agli arabi: io vi difenderò ad ogni costo, ma mai contro mia madre, perché lei ha subito come voi l'ingiustizia e la sofferenza. E se nella vostra rabbia voi le fate del male, io sarò vostro nemico.

Con questo intervento vengono spiegate anche le celebri parole di Camus, equivocate, rivolte agli arabi: «Tra la giustizia e mia madre scelgo mia madre». Il filosofo francese si dichiara cioè dalla parte degli arabi, algerini come lui, che è disposto a difendere; tuttavia se le azioni terroristiche colpiscono degli innocenti, come la madre per la quale qui dichiara il suo amore, allora diviene loro nemico. La madre infatti, spiega Cormery interpretando le parole di Camus, ha vissuto la medesima sofferenza degli arabi. La donna viene così accomunata, come si è visto più volte nel corso del film, al popolo musulmano: entrambi hanno vissuto un'esistenza «a metà strada tra la miseria e il sole»⁷²⁹ – come dice Cassano a proposito di Camus – all'incrocio tra povertà, ambiente mediterraneo e passione. Sia la figura della madre che il popolo arabo incarnano infatti nel film, come si è visto, quella dimensione passionale ed emozionale, dischiusa dall'ambiente mediterraneo, distante dall'algido temperamento nordico.

Il finale del film è affidato al congedo di Cormery dalla madre. La madre analfabeta è inquadrata mentre impara a scrivere il cognome del figlio copiandolo dal giornale. Nel colloquio tra Jacques e la donna, il figlio le chiede di andare a vivere con lui in Francia, ma la madre risponde: «È bella la Francia, ma non ci sono gli arabi». In questa risposta lapidaria è

⁷²⁹ F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, cit., p. 96.

sintetizzato il senso politico del film: le parole della donna, che nel corso del film è stata vista convivere con gli arabi, a partire dall'esperienza fondamentale del parto in cui è stata assistita dalle loro donne ai momenti di vita quotidiana come fare la spesa nel loro mercato, esprimono il profondo legame che la unisce al popolo musulmano e il senso di appartenenza alla terra algerina. Con gli arabi la donna ha condiviso, come ha rilevato prima anche il figlio alla radio, la sofferenza dovuta alla miseria, ma anche la bellezza del paesaggio mediterraneo dell'Algeria, con la sua natura, il suo mare e il suo sole, e quella particolare sensibilità e pateticità che l'ambiente meridiano dischiude.

Ad una domanda della donna sulla tomba del padre poi, Cormery nega di averla visitata: apprendiamo così che la scena del cimitero che apre il film avviene cronologicamente soltanto dopo gli eventi narrati, anziché prima, come eravamo stati indotti a credere. La visita alla tomba del padre è dunque successiva all'esperienza del viaggio di Cormery in Algeria: il viaggio meridiano allora, dispiegatosi nell'ambiente mediterraneo con i suoi elementi peculiari del mare, della natura e del sole, si è rivelato una ricerca esistenziale che ha condotto il protagonista alla riscoperta delle proprie radici mediterranee, e lo ha spinto dunque alla ricerca del padre. L'intero film così, non soltanto gli episodi della sua infanzia, potrebbe non essere altro che il flusso dei ricordi del protagonista che scaturisce di fronte alla tomba del padre, a partire dagli anni dell'infanzia fino al più recente viaggio meridiano.

Le ultime battute del film sono semplici, pronunciate da madre e figlio che parlano di questioni quotidiane, apparentemente di inezie – come era stato per la battuta finale della bambina di *Il ladro di bambini*: «Magari ci staccano la luce quest'inverno», chiede lei; «No, non credo», risponde Cormery. A sottolineare che è nella dimensione intimistica del rapporto affettivo tra i due personaggi che è racchiuso il senso del film. Il protagonista, partito alla ricerca della memoria del padre, nel viaggio di ritrovamento delle proprie radici ha scoperto invece che la figura che, tacitamente, è stata sempre presente nella sua vita e nella sua crescita è stata quella della madre. Nel viaggio resta insoluta la ricerca del padre, mentre il suo pilastro

esistenziale si rivela essere la madre: donna semplice e umile, capace di grandi sacrifici e dotata di fierezza e forza interiore, con cui è legato da un profondo rapporto che non necessita di molte parole, rappresenta per il protagonista il porto sicuro a cui approdare per ritrovare se stesso, ed infatti è quella che rimane. Nell'ultima inquadratura, la madre si trova di fronte alla finestra, della quale alla fine chiude le ante: l'immagine finale del film è quella della donna illuminata dalla luce del sole meridiano dell'Algeria, che considera la sua terra e che non vuole abbandonare, in quanto sente di appartenerele. Nell'ambiente domestico la macchina da presa allora si allontana dalla donna, con un carrello che non segue il movimento del protagonista, come ci si aspetterebbe: rivela al contrario l'assenza del figlio, che è ripartito, lasciando un vuoto nella stanza e nel cuore della madre.

CONCLUSIONI

Le figure meridiane individuate all'interno del pensiero meridiano sono emerse nei due film ameliani indagati, *Il ladro di bambini* e il più recente *Il primo uomo*, in maniera particolarmente pregnante. Al fondo del cinema ameliano soggiace infatti una riflessione sul Sud, particolarmente manifesta in questi due film, che si connota come un'autoriflessione, la quale richiama quella condotta dagli esponenti del pensiero meridiano: la trattazione del Meridione nelle opere del regista si configura come una dichiarazione velata del rapporto incompiuto con la propria terra meridiana originaria e come un richiamo alle proprie radici culturali e affettive.

Il viaggio geografico dei protagonisti, che in entrambi i film è un viaggio meridiano, sia quello del carabiniere e dei bambini in *Il ladro di bambini*, che quello dell'alter-ego di Camus in *Il primo uomo* (come della coppia borghese di *Viaggio in Italia* e di quella di *L'avventura*), corrisponde infatti ad un viaggio psichico e soggettivo, il percorso che tracciano nell'ambiente si costruisce in relazione ad un concomitante processo interiore che porta ad una trasformazione dei personaggi stessi. In particolare, la dimensione spaziale richiama la sfera passionale ed affettiva dei soggetti: lo spazio e il paesaggio definiscono infatti una topografia soggettiva, una geografia emozionale dei personaggi.

Tali figure meridiane presenti nel cinema di Amelio si sono indagate, in particolare, a partire dal loro rilevamento in tre archetipici cortometraggi inediti, che rappresentano il primo approccio al cinema del regista, *Risacca*, *Luci d'estate* e *Il viadotto*, costruiti proprio sull'intreccio dei temi meridiani oggetto di analisi, dal paesaggio e dal viaggio meridiano

all'elemento acqueo e solare, dalla passione all'ozio, attraverso l'esplicita citazione, in due di questi, di *L'avventura* di Antonioni.

Le figure meridiane oggetto d'indagine sono state esaminate infatti sullo sfondo dell'analisi dei due film *Viaggio in Italia* di Rossellini e *L'avventura* di Antonioni, alla luce dei quali si sono indagate in *Il ladro di bambini*: si è analizzato come il film ameliano riprenda le opere dei suoi maestri, attraverso citazioni più o meno esplicite, e come le medesime figure vengano declinate nei diversi autori. Si è visto infatti come il legame tra passione, erranza e paesaggio, istituito dal neorealismo, trovi prosecuzione nei film bergmaniani di Rossellini, in particolare in *Viaggio in Italia*, per essere radicalizzato poi nel cinema moderno di Antonioni, costituendo il cuore tematico in particolare di *L'avventura*. Tuttavia è emerso come, a differenza di quanto avviene nelle opere ameliane, lo sguardo gettato sul Meridione italico dai protagonisti di questi due film si configuri come uno sguardo estraneo e straniero, che richiama quello dei viaggiatori del Grand Tour.

Nell'analisi dei due film di Amelio presi in esame è emerso come le figure meridiane affiorino in maniera significativa. I protagonisti di entrambi i film compiono infatti un viaggio meridiano (proprio come quelli dei film di Rossellini e Antonioni, anche se, come si è detto, secondo una prospettiva diversa), che risulta concomitante ad un viaggio interiore: l'itinerario percorso nel paesaggio meridiano si fa specchio di un percorso soggettivo di metamorfosi intima. Si è visto come gli spazi esterni rimandino infatti a spazi interiori, in particolare, ad una dimensione sentimentale e patetica dei personaggi, delineandone una topografia emozionale. Entrambi i viaggi meridiani, sia quello peninsulare di *Il ladro di bambini* che quello algerino di *Il primo uomo*, si sono rivelati – in linea con il pensiero meridiano – dei *nòstoi*, in cui i protagonisti hanno fatto ritorno nella loro terra originaria, dove hanno ritrovato le proprie dimenticate ma ineludibile radici.

Nei due film, è emerso come sia in particolare il paesaggio meridiano a venir connesso al paesaggio interiore dei protagonisti: la topografia dei luoghi influisce sui personaggi e,

viceversa, la geografia esprime i loro sentimenti. Si è visto allora come i personaggi si costruiscano in relazione con l'ambiente: è l'ambiente esterno che determina la loro trasformazione interiore. Il viaggio dei protagonisti nel territorio meridiano – la Calabria e la Sicilia in *Il ladro di bambini* e l'Algeria in *Il primo uomo* (come la Napoli di *Viaggio in Italia* e la Sicilia in *L'avventura*) – dove si trovano inseriti per cause narrative contingenti, si è rivelato così un viaggio interiore di autoscoperta, un viaggio compiuto non unicamente nello spazio esterno ma soprattutto nell'interiorità dei personaggi, che instaurano con il luogo e con il paesaggio meridiano un rapporto intimo e psichico. Il viaggio, come scoperta del paesaggio e scoperta di sé, comporta infatti la fusione di un elemento nell'altro: l'interiorità dei protagonisti viene indagata a partire dall'ambiente esterno, nel quale si rispecchiano e dal quale vengono modificati. Nei film, dunque, il paesaggio svolge tutt'altro che una funzione puramente decorativa, relegato ad elemento di contorno, al contrario l'ambiente stesso assume un ruolo di primo piano, diventando protagonista.

Il Meridione infatti – quello italico in *Il ladro di bambini* e l'Algeria quale terra meridionale rispetto al continente europeo in *Il primo uomo* – terra attraversata dal movimento geografico e dal viaggio interiore dei protagonisti dei due film, si è disvelato come luogo di metamorfosi interiore dei personaggi. L'ambiente mediterraneo si è manifestato infatti come territorio dei sensi: attraverso il paesaggio mediterraneo e le sue diverse connotazioni quali il Mediterraneo, il sole, il calore, l'*otium*, i personaggi entrano in contatto con la loro sensibilità, riscoprendo la propria dimensione emozionale e corporea rimossa. Man mano che i diversi protagonisti compiono la discesa geografica nel cuore del territorio ancestrale meridionale, penetrano così anche nelle profondità del proprio spazio intimo. La discesa geografica induce dunque a una discesa nei propri abissi interiori, che porta i protagonisti a prendere coscienza di sé, della propria corporeità, dei propri desideri, delle proprie sensazioni. Il viaggio attraverso il paesaggio mediterraneo porta infatti alla luce gli spazi interiori impercorsi e sconosciuti dei protagonisti, producendo un processo di trasformazione emotiva, un percorso di scoperta della

propria fisicità e corporeità. Il viaggio meridiano si configura così come un viaggio emozionale, che, percorrendo le regioni degli affetti e il terreno delle emozioni, porta ad una metamorfosi intima e alla strutturazione di un nuovo sé. Il viaggio meridiano si rivela infatti un viaggio volto al ritrovamento delle radici meridiane e affettive e alla riscoperta di sé, in particolare di quella dimensione emozionale perduta.

La connessione tra le diverse figure meridiane sullo sfondo del viaggio e del paesaggio meridiani rappresenta dunque il punto di incontro focale di *Il ladro di bambini* e *Il primo uomo* (anche con *Viaggio in Italia* e *L'avventura*). L'interiorità dei personaggi viene infatti trasferita dal regista nel paesaggio meridiano, nei i suoi elementi peculiari, dal mare alla luce e all'ozio, e nel loro itinerario nello spazio, sia nel viaggio dal nord al sud dell'Italia dei tre protagonisti di *Il ladro di bambini* che nel ritorno in Algeria del protagonista di *Il primo uomo* (come anche nelle peregrinazioni della coppia inglese di *Viaggio in Italia* e nella ricerca della protagonista scomparsa di *L'avventura*). Il paesaggio che i personaggi visitano nel corso del viaggio è soprattutto il loro paesaggio interiore, il loro spazio intimo. I protagonisti dunque iscrivono nel paesaggio le loro passioni, trasformandolo in uno spazio emozionale, e percorrendo così un viaggio di metamorfosi emotiva.

Se, in Amelio, lo spazio acquisisce un senso emotivo, e il Meridione è inteso oltre che come un luogo fisico, soprattutto come un luogo dell'anima, la possibilità di ricerca sul cinema ameliano si rivela allora un campo sempre aperto e prolifero, un territorio pronto a dischiudere nuovi orizzonti interpretativi. Infatti, se il tema del Meridione è reso esplicito nei due film analizzati, nel cinema ameliano tale tematica si rivela sempre sottesa: anche in quelle opere che si inoltrano in terre lontane e straniere – come l'Albania in *Lamerica*, la Germania in *Le chiavi di casa* (2004) o la Cina in *La stessa che non c'è* (2006) – è tanto velato quanto stringente l'intrinseco riferimento al Sud, a cui l'autore ritorna ossessivamente anche attraverso le lenti di luoghi estranei, che si rivelano, allo stesso tempo, familiari. Il richiamo alle radici permea allora l'intera filmografia ameliana, fino all'ultimo *L'intrepido* (2013), dove l'unico che resiste

alle brutture e alle contraddizioni della società postindustriale nell'“avanzato” e “sviluppato” Nord Italia è il protagonista, con la sua semplice ed ingenua serenità racchiusa nel sorriso, in questo senso anch'esso “meridiano”, che chiude il film.

FILMOGRAFIA

FILMOGRAFIA: VIAGGIO IN ITALIA E L'AVVENTURA

Viaggio in Italia

1954

Regia: Roberto Rossellini. *Soggetto:* tratto dalla novella *Duo* di Sidonie-Gabrielle Collette. *Sceneggiatura:* Vitaliano Brancati, Roberto Rossellini. *Scenografia:* Piero Filippone. *Costumi:* (per Ingrid Bergman) Fernanda Gattinoni. *Fotografia (b/n):* Enzo Serafin. *Musica:* Renzo Rossellini. *Montaggio:* Jolanda Benvenuti. *Interpreti e personaggi:* Ingrid Bergman (Katherine Joyce), George Sanders (Alex Joyce), Maria Mauban (Marie Rastelli), Anna Proclemer (prostituta), Leslie Daniels (Tony Burton), Natalia Ray (Natalie Burton), Jackie Frost (Judy), Paul Müller (Paul Dupont). *Produzione:* Adolfo Fossataro, Alfredo Guarini, Roberto Rossellini per Sveva/Junior/Italia Produzione/SGC/Ariane/Francinex. *Distribuzione:* Titanus. *Origine:* Italia/Francia, 1953, 1954, bianco e nero. *Durata:* 84'. *Uscita sugli schermi:* Cinema Mignon, Milano, 7 Settembre 1954.

I coniugi Alex e Katherine Joyce giungono dall'Inghilterra nel Sud dell'Italia per vendere una villa ereditata da uno zio, rimasto a vivere a Torre del Greco dopo la fine della guerra. Per la prima volta soli dai tempi della luna di miele, i due si scoprono estranei e trasformano il viaggio in Italia in un viaggio nella diversità che li separa l'uno dall'altra, ma anche dall'ambiente mediterraneo che li circonda. Irritata dalla cinica freddezza del marito, Katherine visita da sola musei e siti archeologici che la turbano profondamente; Alex, dal canto suo, spazientito dal romanticismo della moglie e infastidito dalle usanze del luogo, si trasferisce a Capri, dove corteggia invano una giovane francese. Al ritorno dall'isola, dopo l'ennesima lite Alex propone alla moglie di divorziare. La decisione sembra presa quando, tornando da una visita agli scavi di Pompei, restano bloccati in una processione. Katherine tenta di ricucire il loro rapporto, ma litigano di nuovo, mentre la folla eccitata grida al miracolo e travolge la donna spingendola lontano. Alex allora corre in suo aiuto e l'abbraccia; entrambi riconoscono i propri errori e confessano di amarsi, mentre la processione continua al forte suono della fanfara.

Regia: Michelangelo Antonioni. *Soggetto:* Michelangelo Antonioni. *Sceneggiatura:* Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, Tonino Guerra. *Scenografia:* Piero Paletto. *Costumi:* Adriana Berselli. *Fotografia (b/n):* Aldo Scavarda. *Musica:* Giovanni Fusco. *Montaggio:* Eraldo da Roma. *Interpreti e personaggi:* Monica Vitti (Claudia), Gabriele Ferzetti (Sandro), Lea Massari (Anna), Dominique Blanchar (Giulia), Renzo Ricci (padre di Anna), James Addams (Corrado), Esmeralda Ruspoli (Patrizia), Lelio Luttazzi (Raimondo), Giovanni Petrucci (Goffredo), Dorothy De Poliolo (Gloria Perkins), Jack O'Connell (vecchio dell'isola), Angela Tomasi di Lampedusa (principessa), Enrico Bologna, Franco Cimino, Giovanni Danese, Rita Molè, Renato Pincioli, Vincenzo Tranchina. *Produzione:* Cino Del Duca/Société Cinématographique Lyre. *Origine:* Italia/Francia 1959, 1960. *Durata:* 140'.

Anna e Claudia sono in procinto di partire per una crociera tra le isole della Sicilia. Anna mostra alcuni segni di inquietudine; distratta e distante, ha un breve diverbio con il padre, un ricco e anziano ambasciatore. Le ragazze raggiungono Sandro, fidanzato di Anna, la cui lontananza non sembra averle procurato nessuna emozione. Impossibile comprendere i veri sentimenti della ragazza, celati da una serie di atteggiamenti contraddittori. Dopo averlo schernito, esibendo un algido distacco, Anna fa l'amore con Sandro. Claudia osserva la finestra del loro appartamento dal cortile. I tre raggiungono un gruppo di amici su uno yacht. Anna dimostra sempre più esplicitamente il suo distacco e il suo disagio interiore. Si getta improvvisamente dallo yacht, poi allarma l'intera compagnia affermando di aver visto un pescecane. Giunti a Lisca Bianca, Anna improvvisamente scompare. Iniziano le ricerche. Giunge anche il padre della ragazza con i carabinieri, ma Anna non si trova. Sandro e Claudia, nel frattempo, scoprono un'attrazione reciproca che occultano agli occhi degli amici. A Taormina, Claudia trova alloggio in una pensione; nessuno chiede più notizie di Anna. Alcuni fatti anodini emergono in tutta la loro potenziale enigmaticità. Una bella ragazza blocca il traffico nel centro cittadino, attirando una folla di curiosi, e Sandro tra di loro. Sandro rovescia una boccetta di inchiostro su alcune carte, provocando le ire del giovane proprietario. La vita ricomincia il suo corso, tra feste, concerti, brindisi. Una sera, Sandro si reca a un party e corteggia una giovane donna già incontrata a Messina. Claudia lo raggiunge e lo vede abbracciato alla ragazza. Giunge il mattino. Sandro ora è solo, su una panchina. Claudia si avvicina e allunga una mano sulla sua spalla.

FILMOGRAFIA DI GIANNI AMELIO

REGIE MEDIO E LUNGOMETRAGGI

La fine del gioco

1970

Regia, soggetto e sceneggiatura: Gianni Amelio. *Aiuto regia e collaboratore alla sceneggiatura:* Mimmo Rafele. *Fotografia* (16 mm, b/n): Giulio Albonico. *Suono* (presa diretta): Mario Dallimonti. *Montaggio:* Cleofe Conversi. *Interpreti e personaggi:* Luigi Valentino (Leonardo), Ugo Gregoretti (il regista televisivo). *Produzione:* Tommaso Dazzi per Dazzi & Sagliocco Film s.r.l./ RAI TV Programmi Sperimentali, Serie «Autori nuovi». *Riprese:* seconda settimana dell'aprile 1970: Catanzaro e sul treno della linea Roma-Reggio Calabria. *Origine:* Italia, 1970. *Durata:* 58'. *Andato in onda, per la prima volta:* Rai, secondo canale, 7 settembre 1970.

Un regista televisivo, che sta filmando un'inchiesta sulle carceri minorili, prende come soggetto del suo programma Leonardo, un ragazzo calabrese di dodici anni, rinchiuso, da tempo, in un riformatorio del Sud. Dopo le riprese e le interviste dentro l'istituto, i due partono insieme per completare il «servizio» nel paese di origine del ragazzo. Durante il viaggio in treno, fuori dai condizionamenti della telecamera, Leonardo si apre un po' verso il regista, testimoniando di una realtà ben più dura e inconfessata. Ma trova nell'altro soltanto un'attenzione freddamente «professionale». Così, alla prima occasione, Leonardo scende dal treno e si dilegua.

La Città del Sole

1973

Regia, soggetto e sceneggiatura: Gianni Amelio. *Scenografia:* Giuseppe Piantanida. *Costumi:* Vittoria Guaita. *Fotografia* (16 mm, Eastmancolor): Tonino Nardi. *Suono:* Raoul Montesanti. *Musica:* Remigio Ducros. *Montaggio:* Donatella Baglivo. *Interpreti e personaggi:* Giulio Brogi (il monaco), Daniel Sherrill (il ragazzo), Umberto Spadaro (il padre di Campanella), Riccardo Mangano (il vescovo), Ernesto Colli e Giancarlo Palermo (inquisitori), Bedi Moratti (la donna), Luigi Valentino (il ragazzo della spiaggia). *Produzione:* Fabrizio Lori e Attilio D'Amico per I.F.C. International Film Company s.p.a./Arsenal Cinematografica s.r.l./RAI TV Programmi Sperimentali. *Riprese:* mese di agosto 1972: Matera, Padula, Orvieto, Marina di Vecchiano (Livorno). *Visto di censura:* n. 65608 del 29.11.1974. *Origine:* Italia, 1973. *Riconoscimento della nazionalità:* n. 1937 del 26.03.1976. *Durata:* 84'. *Prima proiezione:* Quinzaine des Réalisateurs, Cannes, maggio 1973. *Andato in onda, per la prima volta:* RAI, secondo canale, 3 gennaio 1976. *Premi e riconoscimenti:* Gran Premio al festival di

Thonon 1974.

In Calabria, ai primi del Milleseicento. Con l'accusa di aver fomentato con le loro prediche alcuni tentativi di rivolta di contadini e briganti, frati domenicani vengono imprigionati dalle autorità spagnole che dominano il Sud. Uno di loro è Tommaso Campanella, sottoposto per oltre vent'anni anche al giudizio dell'Inquisizione cattolica per eresia e presunte pratiche stregonesche. Prendendo liberamente spunto dai dati biografici e dalla sua opera filosofica, il film propone in una sorta di «saggio fantastico» una riflessione sul ruolo dell'intellettuale in rapporto al potere, del suo porsi tra impegno attivo e riflessione, attraverso la duplice storia di Campanella torturato in carcere e di un monaco che vaga misteriosamente tra i luoghi della rivolta fallita.

Bertolucci secondo il cinema

1976

Regia: Gianni Amelio. *Fotografia* (16 mm, colore): Renato Tafuri. *Suono:* Remo Ugolinelli, Corrado Volpicelli. *Montaggio:* Sergio Nuti. *Con:* Bernardo Bertolucci, Sterling Hayden, Dominique Sanda, Robert De Niro, e altri attori, tecnici, e comparse del film «Novecento» di B. Bertolucci. *Produzione:* Luca Olmastroni per Daria Cinematografica s.r.l./RAI TV Programmi Sperimentali. *Origine:* Italia, 1976. *Durata:* 62'. *Andato in onda, per la prima volta:* RAI, secondo canale, 28 febbraio 1976. Nel 2000, il film è stato restaurato a cura del Museo Internazionale del Cinema di Torino. La copia restaurata è stata proiettata alla LVII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, il 3 settembre 2000.

«Appunti» sulle riprese di «Novecento». Fra prove filmate, il racconto di un'intera giornata di lavoro che fa da filo conduttore, osservazioni dietro le quinte, affiorano momenti più intimi, come l'autoritratto di Sterling Hayden lungo il fiume e brani di conversazione sul cinema con Bernardo Bertolucci.

La morte al lavoro

1978

Regia: Gianni Amelio. *Soggetto:* liberamente ispirato al racconto «Il ragno» di Hanns H. Ewers. *Sceneggiatura:* Gianni Amelio, Mimmo Rafele. *Scenografia:* Nicola Rubertelli. *Arredamento:* Luca Sallustio. *Costumi:* Grazia Leone Guarini. *Fotografia* (ampex, b/n, in seguito vidigrafato in pellicola 35 mm): Angelo Sciarra. *Musica:* dal repertorio di Bernard Herrmann (brani da «Vertigo») e Leonard Rosenmann (brano da «East of Eden»). *Canzone dei titoli:* «Que sera sera» cantata da Doris Day. *Interpreti e personaggi:* Federico Pacifici (Alex), Eva Axen (la ragazza della casa di fronte), Giovanella Grifeo (la fidanzata di Alex), Fausta Avelli (la bambina), Clara Colosimo (la custode), Lydia Biondi (la voce al telefono). *Produzione:* RAI TV - Rete Due. *Delegato alla produzione:* Gaetano Stucchi. *Riprese:* febbraio 1977: Studio 2 della sede RAI di Napoli. *Origine:* Italia, 1978. *Durata:* 83'. *Prima proiezione:* Festival di Locarno, agosto 1978. *Andato in onda, per la prima volta:* RAI, Rete Due (nella serie «L'ultima scena»), 12 gennaio 1979. *Premi e riconoscimenti:* Premio della Critica

Internazionale e Menzione speciale della FI.PRE.SCI al festival di Locarno 1978; Premio Speciale della Giuria, Premio della Critica, Premio A.F.C.A.E. (Associazione Francese Cinema d'Arte e d'Essai) al festival di Hyères 1978.

Appena arrivato nell'appartamento lasciato libero da un giovane attore morto suicida, Alex si trova sempre più coinvolto nell'atmosfera fantasmatica del luogo. L'ambiente è ancora zeppo di ricordi del precedente inquilino — oggetti teatrali, manifesti di film e divi del passato — e il giovane riceve strane telefonate notturne. Poco alla volta esclude dalla sua vita la fidanzata per instaurare un rapporto muto, a distanza, con una ragazza che abita nell'appartamento al di là della strada. Trovati in un armadio a muro degli abiti e una pistola appartenuti all'attore, Alex giunge all'ultimo atto. Indossa i vestiti dell'altro e finisce con l'uccidersi con l'arma da fuoco, non si sa fino a che punto consapevolmente.

Effetti speciali

1979

Regia: Gianni Amelio. *Soggetto e sceneggiatura:* Gianni Amelio e Mauro Marchesini. *Scenografia:* Nicola Rubertelli. *Costumi:* Guido Cozzolino. *Figure meccaniche:* realizzate da Rino Carboni e Adriano Pischiutta con costumi di Gianna Gelmetti. *Fotografia* (ampex, VR 3000, colore): Ugo Settembre. *Musica:* dal repertorio di Bernard Herrmann (brani da «White Witch Doctor» e «The Trouble with Harry»). *Interpreti e personaggi:* Aldo Reggiani (Luca), José Quaglio (Boris Delvaux), Olga Karlatos (Martha), Jacques Herlin (Max), Angela Goodwin (la governante), Pamela Villoresi (Gloria). *Produzione:* RAI TV - Rete Due. *Delegato alla produzione:* Gaetano Stucchi. *Riprese:* aprile 1978, Studio 2 della sede RAI di Napoli. *Origine:* Italia, 1979. *Durata:* 60'. *Andato in onda, per la prima volta:* RAI, Rete Due (nella serie «L'ultima scena»), 9 febbraio 1979.

Un giovane cinefilo che coltiva qualche ambizione, arriva in piena notte nella villa sul lago di Boris Delvaux, celebrato regista di film gotici, da tempo emarginato. Vorrebbe proporre al regista una sua sceneggiatura, ma è subito conquistato dall'ambiente suggestivo e dall'intrigante personalità del suo anfitrione fino a farsi coinvolgere in un gioco in cui, con la complicità di altri ospiti, si ricostruiscono celebri omicidi di vecchie pellicole horror. Il gioco diventa sempre più pericoloso, al punto che Delvaux stesso, la cui vita è andata sempre più intrecciandosi col senso di morte incombente dei suoi film, rimane ucciso da una delle sue «creature».

In cammino

1979

Regia: Gianni Amelio. *Soggetto:* libero adattamento di Renato Mainardi dai racconti *In cammino, La strega, Angoscia, Vecchiaia* di Anton P. Čechov. *Sceneggiatura:* Renato Mainardi. *Dialoghi:* Gianni Amelio. *Scenografia:* Mario Grazzini. *Arredamento:* Luigi D'Andria. *Costumi:* Antonella Cappuccio. *Fotografia* (ampex, colore): Giorgio Abballe. *Tecnico audio:* Sergio Bacalini. *Musiche scelte da:* Francesco Baseggio. *Interpreti e*

personaggi: Lydia Biondi (la serva); Antonio Francioni (il soldato), Mario Carrara (Iona), Alessandra Cialona (la bambina), Lou Castel (il padre), Graziano Giusti (il locandiere), Leda Negroni (la moglie del locandiere), Franco Cremonini (Ivan), Maddalena Crippa (la ragazza), Piero Vida (il giudice), Mario Valgoj (il dottore). *Produzione*: RAI TV – Rete Uno. *Delegato alla produzione*: Paola Cortese. *Riprese*: estate 1977. *Origine*: Italia, 1979. *Durata*: 60'. *Andato in onda, per la prima volta*: RAI, Rete Uno, 20 febbraio 1979.

Si tratta di una composizione di quattro novelle brevi di Čechov in un unico racconto, legate dal clima e dalla comune ambientazione. In una locanda sperduta nella steppa, s'incontrano un gruppo di personaggi, costretti ad interrompere il loro viaggio da una bufera di neve. Più che una vera e propria storia, ciò che lega i vari personaggi sono gli stati d'animo, la memoria, le impressioni, i problemi che ognuno si porta dietro e che tenta di comunicare all'altro durante l'intera notte passata insieme.

Il piccolo Archimede

1979

Regia: Gianni Amelio. *Soggetto*: dal racconto omonimo di Aldous Huxley. *Sceneggiatura*: Gianni Amelio. *Scenografia*: Ferdinando Ghelli. *Costumi*: Aldo Buti, gli abiti di Laura Betti sono stati realizzati da Gabriella Pescucci (non accreditata). *Fotografia* (16 mm, colore): Guido Bertoni. *Suono* (presa diretta): Arrigo Rasi. *Musica*: Roman Vlad, eseguite al pianoforte dall'autore; *brani* di J. S. Bach («Concerti brandeburghesi» e «Passione secondo Matteo»), L. van Beethoven («Egmont op. 84»), W. A. Mozart («Concerto per pianoforte e orchestra K. 466» e «Concerto per violino e orchestra in la maggiore K. 219»). *Montaggio*: Giorgio Pozzi. *Interpreti e personaggi*: Aldo Salvi (Guido), John Steiner (Alfred Heines), Laura Betti (signora Bondi), Shirley Corrigan (Elisabeth Heines), Mark Morganti (Robin Heines), Graziano Giusti (signor Bondi), Renato Moretti (padre di Guido), Franco Pugi (ragazzo a Ponte Vecchio), Liliana Vannini (domestica di casa Bondi). *Produzione*: RAI TV - Rete Due. *Delegato alla produzione*: Corrado Caselli. *Riprese*: estate 1978, Firenze e dintorni. *Origine*: Italia, 1979. *Durata*: 85'. *Prima proiezione*: Festival di San Sebastian, agosto 1979. *Andato in onda, per la prima volta*: RAI, Rete Due (nella serie «Novelle dall'Italia», 7 marzo 1980. *Premi e riconoscimenti*: Premio per la migliore interpretazione femminile (Laura Betti) al Festival di San Sebastian 1979; candidato all'Emmy Award nel 1980.

Firenze, anni Trenta. Alfred Heines, uno studioso inglese dell'arte italiana, soggiorna con la moglie Elisabeth e il figlioletto Robin in una villa sulle colline, di cui è proprietaria la signora Bondi, un'ex attrice sposata a un anziano «gentiluomo a riposo» e senza figli. Durante l'estate Alfred dovrebbe portare a termine una monografia su Giotto, ma la sua attenzione è attratta e rapita da Guido, sette anni, figlio di contadini analfabeti, occasionale compagno di giochi del piccolo Robin. Guido mostra un'intelligenza fuori del comune, una miracolosa disposizione per la musica e la matematica che lo porta a comporre al pianoforte e a scoprire nuove dimostrazioni di teoremi di geometria. Un «genio» naturale, uno dei tanti che nascono — pensa Alfred — in una terra fortunata. Tra l'adulto e il bambino s'instaura un legame forte ed esclusivo, che però le circostanze interrompono improvvisamente. Alfred e la sua famiglia

sono costretti a partire per la Svizzera a causa di uno strano malessere del piccolo Robin. Durante la loro assenza Guido è «venduto» dal padre alla signora Bondi che lo adotta e lo porta nella sua ricca dimora fiorentina, felice di esibirlo come genio precoce. Qualche mese dopo Alfred riceve una lettera di Guido, arrivata in ritardo per via dell'indirizzo impreciso. Guido gli chiede aiuto. Ma quando Alfred torna a Firenze è troppo tardi. Il bambino è morto, caduto giù da una finestra della casa della «padrona». È stato un incidente, dicono. Ma, forse Guido, sentendosi tradito, ha scelto lui di morire.

Colpire al cuore

1982

Regia e soggetto: Gianni Amelio. Sceneggiatura: Gianni Amelio e Vincenzo Cerami. Scenografia: Marco Dentici. Costumi: Lina Nerli Taviani. Fotografia (35 mm, panoramico 1:66, colore): Tonino Nardi. Suono: Remo Ugolinelli e Corrado Volpicelli. Musica: Franco Piersanti (brani: «Pavane» di Gabriel Fauré, «Your Love and mine» di Piersanti-Williams cantata da Vicky Williams, «Rondine al nido» cantata da Beniamino Gigli). Montaggio: Anna Napoli. Interpreti e personaggi: Jean-Louis Trintignant (Dario, doppiato da Luigi La Monica), Fausto Rossi (Emilio), Laura Morante (Giulia), Sonia Gessner (madre di Emilio), Vanni Corbellini (Sandro Ferrari), Laura Nucci (nonna di Emilio), Matteo Cerami (Matteo, il bambino), Vera Rossi (sorella di Emilio). Produzione: Enzo Porcelli con la collaborazione di Enea Ferrario per la RAI TV - Rete Uno/Antea Cinematografica. Distribuzione: Gaumont. Riprese: primavera 1982, Milano e Bergamo. Visto di censura: n. 78183 del 18.10.1982. Origine: Italia, 1982. Riconoscimento della nazionalità: n. 3025 del 10.03.1984. Durata: 105'. Prima proiezione: XXXIX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, settembre 1982. Uscita: fine marzo 1983. Premi e riconoscimenti: Premio A.I.C. alla XXXIX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia 1982; Nastro d'Argento 1982 per il miglior soggetto (Gianni Amelio) e il migliore attore esordiente (Fausto Rossi); David di Donatello 1982 per il migliore attore esordiente (Fausto Rossi); Premio Ischia per il miglior film italiano.

Dario è un professore universitario, cinquantenne. Suo figlio Emilio, di quindici anni, studia al liceo classico. Una domenica, nella loro casa di campagna, a Bergamo, ricevono la visita inaspettata di Sandro e della sua compagna Giulia, con il loro bambino di pochi mesi. Sandro è un ex allievo di Dario, col quale mantiene una sorta di complicità, che Emilio rileva con una forte dose di antipatia. Al contrario di Giulia, riservata e sensibile, Sandro gli appare troppo sicuro di sé, un po' sentenzioso e scostante. Mentre torna a casa in tram una sera, Emilio si ferma sul luogo di uno scontro a fuoco nel centro di Milano. Oltre a due carabinieri morti, sull'asfalto è riverso il cadavere di Sandro. Sandro era un terrorista. Emilio è spaventato, teme che qualcuno possa implicare la sua famiglia in quella storia. Vorrebbe parlarne al padre, ma Dario proprio quella sera non è a Milano, perciò Emilio decide di presentarsi spontaneamente alla polizia e dire tutto quello che sa del giovane ucciso, per chiarire le cose. Il mattino dopo Dario viene convocato e interrogato. Quando padre e figlio tornano a casa, qualcosa si è incrinato tra loro. Dario vorrebbe che tornasse il silenzio sull'intera faccenda. Emilio, invece, è spaventato e deluso. Un giorno, all'uscita di scuola, incontra casualmente Giulia per strada.

cammina in mezzo alla gente, mentre la polizia la cerca, come testimone o complice del suo compagno. Emilio la segue e scopre dove abita. Ne parla al padre. Ma, Dario è ancora una volta evasivo, dice di non averla più vista ma di averle consigliato, a suo tempo, di costituirsi. Gli dice di dimenticare, è una vicenda che non li riguarda più. Emilio però non sa darsi pace. Nella sua solitudine popolata di ossessioni, continua a pedinare Giulia e un giorno la sorprende con Dario all'università. Di nascosto li fotografa e lascia una foto tra le carte del padre. Poi se ne va di casa. Quando Dario lo ritrova, la crisi col figlio precipita. Dario rivendica una paternità ormai priva di certezze morali. Emilio la pretende. Dopo una notte di litigi e riconciliazioni col figlio, Dario va a trovare Giulia per consegnarle i biglietti del treno e aiutarla a partire. Emilio, che lo ha seguito e forse denunciato alla polizia, assiste di nascosto all'arresto di entrambi, poi, solo, si allontana.

I velieri

1983

Regia: Gianni Amelio. *Soggetto:* dal racconto omonimo di Anna Banti. *Sceneggiatura:* Gianni Amelio. *Collaborazione alla sceneggiatura:* Mimmo Rafele. *Arredamento e costumi:* Lina Nerli Taviani e Pamela Aicardi. *Fotografia* (16 mm colore): Tonino Nardi. *Suono:* Alessandro Zanon. *Musica:* Franco Piersanti (*brani:* «Fantasia per flauto e orchestra» di Gabriel Fauré, «Nacht und Träume» di F. P. Schubert cantata da Kiri Te Kanawa; «Ypsilon in Malaysian Pale» composto ed eseguito da Edgar Froese). *Montaggio:* Anna Napoli. *Interpreti e personaggi:* Raphael Mendez De Azeredo (Jean), Monique Lejeune (la madre, doppiata da Angiola Baggi), Eva Pilz (l'istituttrice tedesca), José Quaglio (il medico), Ignazio Oliva (l'amico di Jean), Paolo Repetti (il professore). *Produzione:* RAI TV - Rete Tre Tre/Ssr/Rtsi-Orf-Fr3/Technisonor. *Delegato alla produzione:* Simona Gusberti. *Produzione esecutiva:* Dino Di Dionisio e Conchita Airoidi per l'Antea Cinematografica s.r.l. *Riprese:* gennaio 1983, Rocca Sinibalda (Rieti). *Origine:* Italia, 1983. *Durata:* 62'. *Andato in onda, per la prima volta:* RAI, Rete Tre (nella serie «Dieci racconti per dieci registi»), 30 aprile 1983.

Jean, un bambino di dodici anni, vive nel grande, lussuoso castello di famiglia come in una gabbia dorata. Una madre malata di nervi, una governante autoritaria e un padre ricchissimo ma assente fanno sentire il loro peso sulla vita del ragazzo; tanto che Jean vive il ricordo di un suo rapimento, avvenuto quando era molto piccolo, come una sorta di avventura. Dell'esperienza vissuta allora, Jean conserva soprattutto la memoria dell'immagine di un modellino di veliero in bottiglia. L'atmosfera domestica si fa sempre più soffocante, al punto che il ragazzo architetta un sistematico piano per far esasperare la madre fino al crollo nervoso e spingerla al ricovero in clinica. Così Jean può approfittarne per fuggire e raggiungere, sulla base di una fotografia ritrovata in un giornale, il luogo della sua detenzione, un faro abbandonato. Là il ragazzo incontra un vecchio marinaio, dal quale apprende che il padre si era disinteressato di lui tanto da non pagarne il riscatto e che se Jean è ancora vivo, lo deve alla pietà di uno dei suoi carcerieri.

Regia: Gianni Amelio. *Soggetto:* Gianni Amelio e Vincenzo Cerami. *Sceneggiatura:* Gianni Amelio e Alessandro Sermoneta. *Scenografia:* Franco Velchi. *Arredamento:* Maria Paola Maino. *Costumi:* Lina Nerli Taviani. *Fotografia* (35 mm, panoramico 1:66, technicolor): Tonino Nardi. *Suono:* Alessandro Zanon. *Musica:* Riz Ortolani. *Montaggio:* Roberto Perpignani. *Interpreti e personaggi:* Andrea Prodan (Ettore Majorana), Stefano Antoci (Ettore da bambino), Ennio Fantastichini (Enrico Fermi), Michele Melega (Franco), Giovanni Romani (Edoardo), Alberto Gimignani (Emilio), Giorgio Dal Piaz (Bruno, doppiato da Roberto De Francesco), Laura Morante (Laura, la moglie di Fermi), Cristina Marsillach (Margherita), Mario Adorf (prof. Corbino), Georges Geret (il frate, doppiato da Glauco Onorato), Virna Lisi (la madre di Ettore), Sabina Guzzanti (la fidanzata di Edoardo), Valeria Sabel (l'annunciatrice dell'Eiar), Nicola Vigilante (il professore di matematica), Carlo Boldrini (il bidello), Matteo Di Castro (uno studente universitario), Luigi Montini (un professore all'università di Napoli), Eugenia Costantini (figlia di Enrico e di Laura), James Braddel (il giornalista americano); *e nella versione per la televisione:* Lidia Biondi (una segretaria dell'università), Michele Tortorici (un segretario dell'università), Peter Hintz (il professore tedesco), Eleonora Morabita (Carmelina). *Produzione:* Conchita Airoidi e Dino Di Dionisio per Urania Film s.r.l./Rai Tv Uno. *Produttore Rai:* Giovanna Genoese. *Coproduttore:* Betafilm (Munchen). *Distribuzione:* BIM. *Riprese:* settembre e ottobre 1987. *Teatri di posa:* Studi De Paolis di Roma. *Esterni:* Roma, Cernobbio (Como) e in provincia di Ragusa. *Visto di censura:* n. 84305 del 12.01.1989. *Origine:* Italia, 1988. *Riconoscimento della nazionalità:* n. 3478 dell'08.04.1991. *Durata:* 123'; *durata versione televisiva:* 180'. *Prima proiezione:* Festival Europa Cinema, Bari, settembre 1988. *Andato in onda, per la prima volta (nella versione televisiva):* RAI, Rete Uno, 18 febbraio 1990 (prima parte) e il 25 febbraio 1990 (seconda parte). *Premi e riconoscimenti:* Premio per la migliore sceneggiatura (Gianni Amelio e Alessandro Sermoneta) al festival «Europa Cinema» 1988 di Bari; Premio Valmarana 1989; Premio per il miglior film televisivo italiano, Abano Terme 1989.

Nel corso degli anni Trenta, a Roma, prima studenti, poi scienziati, «i ragazzi di via Panisperna» sono destinati a cambiare il corso della ricerca scientifica, seguendo poi ciascuno la propria avventura umana. Nella facoltà di Fisica della celebre via, si incontrano ancora giovanissimi, Franco, Ettore, Emilio, Edoardo e infine Bruno. Tutti studiano sotto la guida di Enrico, professore giovane anche lui e già accademico d'Italia. Tra scherzi goliardici alquanto elaborati — memorabile è una burla radiofonica a spese di Guglielmo Marconi, considerato il simbolo della «vecchia» fisica ufficiale — e traguardi raggiunti con grande ostinazione, il gruppo riesce a imporre nel tempo esperimenti sull'atomo di portata rivoluzionaria. Tra gli altri emergono, in un costante rapporto di reciproca ammirazione e diffidenza, di slanci e rancori, Enrico ed Ettore: un'amicizia che si svela e s'infrange di continuo nella differenza dei loro metodi scientifici. Enrico, infatti, è lo scienziato sperimentatore ed Ettore quello, per così dire, «puro», sempre stimolato da un intuito misterioso e geniale. Diversi anche come personalità e carattere (pragmatico e più disinvolto il professore, introverso e inquieto Ettore, che forse già si pone angosciosi interrogativi sulle responsabilità della scienza),

l'incontro/scontro tra i due è inevitabile. Prima dello scoppio della seconda guerra mondiale, Enrico, insignito del premio Nobel, ripara negli Stati Uniti con la moglie Laura, che è di religione ebraica. Mentre il resto del gruppo si disgrega, Ettore appare sempre più stanco e smarrito. Non ancora trentenne si rifugia per qualche tempo nella grande casa di famiglia in Sicilia, vivendo tra i contadini. Poi torna, ma per breve tempo, a insegnare all'Università di Napoli. Lo vedono per l'ultima volta sul traghetto che attraversa, di notte, il mar Tirreno. Poi le sue tracce si perdono per sempre.

Porte aperte

1990

Regia: Gianni Amelio. *Soggetto:* dal libro omonimo di Leonardo Sciascia (Adelphi, 1987). *Sceneggiatura:* Gianni Amelio e Vincenzo Cerami, con la collaborazione di Alessandro Sermoneta. *Scenografia:* Franco Velchi, Amedeo Fago. *Costumi:* Gianna Gissi. *Fotografia* (35 mm, panoramico 1:66, technicolor): Tonino Nardi. *Suono* (presa diretta): Remo Ugolinelli. *Musica:* Franco Piersanti. *Montaggio:* Simona Paggi. *Interpreti e personaggi:* Gian Maria Volonté (il giudice Vito Di Francesco), Ennio Fantastichini (Tommaso Scalia), Renato Carpentieri (il giurato Consolo), Renzo Giovampietro (il presidente Sanna), Tuccio Musumeci (l'avvocato Spadafora), Silverio Blasi (il procuratore), Vitalba Andrea (Rosa Scalia), Giacomo Piperno (il pubblico ministero), Lydia Alfonsi (la marchesa Spadafora), Tony Palazzo (l'autista), Roberto Nobile (il ragioniere Speciale), Antonio Appierto (Lo Prete, un testimone), Nicola Badalucco (il dottor Canillo, altro testimone), Paolo Volpicelli (don Michele, il padre di Vito), Orazio Stracuzzi (l'avvocato Colao), Maria Spadola (Antonia, la sorella di Vito), Cinzia Insinga (Nora, l'altra sorella di Vito), Giancarlo Kory (Vincenzo, il cognato di Vito), Francesco Sineri (Peppuccio, il nipotino di Vito), Fabrizio Mendola (Leonardo), Eleonora Schininà (Carmelina), Sara Micalizzi (la suora dell'ospizio), Nino Isaia (il vecchio dell'ospizio), Gigliola Raja (la maestra), Maria Lauletta (signora Sanna), Melita Poma (la signorina in casa Sanna), Luigi Stefanachi (professore Sciuti, il medico del carcere), Turi Catanzaro, Francesco Gabriele, Pietro Bertone, Nicola Vigilante (giurati), Vittorio Zarfati (il cancelliere), Domenico Gennaro (il postulante al cimitero), Egidio Termine (il fascista), Agostino Zumbo (il segretario del presidente Sanna). *Produzione:* Angelo Rizzoli per Erre Produzioni/Istituto Luce/Urania Film, in collaborazione con la RAI TV Due. *Produttore esecutivo:* Conchita Airoidi e Dino Di Dionisio. *Distribuzione:* Italnoleggio-Istituto Luce. *Riprese:* autunno 1989. *Teatri di posa:* Studi De Paolis di Roma. *Esterni:* Palermo, Pachino (Siracusa). *Visto di censura:* n. 85541 del 29.03.1990. *Origine:* Italia, 1990. *Riconoscimento della nazionalità:* n. 3470 dell'04.04.1991. *Durata:* 108'. *Prima proiezione:* Quinzaine des Réalisateurs, Cannes, maggio 1990. *Premi e riconoscimenti:* candidato al premio Oscar per il miglior film straniero 1991; Premio Felix (Oscar europeo del cinema) 1990 per il miglior film europeo, per il migliore attore protagonista (Gian Maria Volonté), per la migliore fotografia; Nastro d'Argento 1990 per il miglior film e per il miglior attore non protagonista (Ennio Fantastichini); David di Donatello 1990 per il miglior film, il miglior attore, il miglior suono e i migliori costumi; Globo d'oro della stampa estera 1990 per il miglior film, la migliore sceneggiatura e il miglior attore; Grolla d'oro per il migliore film, St. Vincent 1990; Ciak d'oro 1990 per la migliore sceneggiatura e il migliore attore non protagonista (Ennio Fantastichini); Primo premio, Premio speciale della giuria al

festival di Bastia 1990; Primo premio al festival di Annecy 1990.

Palermo, 1938. Tommaso Scalia uccide nel giro di poche ore l'avvocato Spadafora, dirigente della Confederazione Fascista Professionisti e Artisti (da cui Scalia era stato allontanato per illeciti), un impiegato dello stesso ufficio che aveva preso il suo posto, e la propria moglie infedele. Dopodiché torna a casa e aspetta i carabinieri. Al processo confessa, senza pentirsi. Pressioni dall'alto e la pubblica opinione richiedono ai giudici una punizione esemplare: la condanna a morte. Solo un magistrato, il giudice a latere Vito Di Francesco, che ha molti dubbi sulla pena capitale, si batte contro questa decisione scontata. Avvalendosi degli strumenti della legge, tenta di ricondurre il triplice omicidio a un unico movente, e, durante il dibattimento, svela l'intreccio di legami che esisteva tra l'imputato, la moglie e le altre due vittime. Di fronte alle difficoltà, il giudice è sul punto di arrendersi ma trova inaspettatamente schierato dalla propria parte uno dei giudici popolari, Consolo, un semplice agricoltore, che, in camera di consiglio si batte quanto e più di lui. Così, al giudizio di primo grado, Scalia viene condannato all'ergastolo. Dopo la sentenza, i due s'incontrano in campagna, una domenica di festa. Qui, con sorpresa, il giudice apprende che quel contadino ha letto tanti libri, conosce Dostoevskij, ma oppone alla fiducia dell'altro, un malinconico pessimismo sull'evoluzione di quel caso giudiziario. Dopo il processo d'appello, infatti, la condanna a morte di Scalia sarà eseguita. E il giudice Di Francesco verrà esiliato in una sperduta Procura di provincia.

Il ladro di bambini

1992

Regia: Gianni Amelio. Soggetto e sceneggiatura: Gianni Amelio, Sandro Pretaglia e Stefano Rulli. Aiuto regia: Marco Turco. Assistente alla regia e collaborazione ai dialoghi: Giorgia Cecere. Scenografia: Andrea Crisanti. Arredamento: Giuseppe M. Gaudino. Costumi: Gianna Gissi e Luciana Morosetti. Trucco: Esmé Sciaroni. Fotografia (35 mm, panoramico 1:66, colore): Tonino Nardi e Renato Tafuri. Suono (presa diretta): Alessandro Zanon. Musica: Franco Piersanti. Canzoni: «I maschi», «Fotoromanza», «Sognando California», «Anna da dimenticare», «Notte di San Valentino», «Domenica bestiale», «Nun chiagnere». Montaggio: Simona Paggi. Interpreti e personaggi: Enrico Lo Verso (il carabiniere Antonio Criaco), Valentina Scalici (Rosetta), Giuseppe Ieracitano (Luciano), Renato Carpentieri (il maresciallo di polizia), Vitalba Andrea (la sorella di Antonio), Florence Darel (Martine), Marina Golovine (Nathalie), Fabio Alessandrini (il carabiniere Grignani), Vincenzo Peluso (il carabiniere napoletano), Santo Santonocito (il carabiniere che stira), Massimo De Lorenzo (il geometra Papaleo), Celeste Brancato (la signora Papaleo), Lello Serao (il «cliente»), Agostino Zumbo (il sacerdote dell'istituto), Maria Pia di Giovanni (la madre di Rosetta e Luciano), Antonio Vittorioso (lo scippatore). Produzione: Angelo Rizzoli per Erre Produzioni (Roma). Coproduzione: Bruno Pesery per Arena Films (Parigi), con la collaborazione di Vega Film (Zurigo) e Rai Due. Produttore esecutivo: Enzo Porcelli per Alia Film. Distribuzione: DARC. Riprese: estate 1991, Milano, Bologna, Roma, Civitavecchia (Roma), Reggio Calabria, Marina di Ragusa (Ragusa), Noto (Siracusa), Gela (Caltanissetta). Visto di censura: n. 87615 del 10.04.1992. Origine: Italia/Francia, 1992. Riconoscimento della nazionalità: n. 3640 del

26.10.1993. *Durata*: 112'. *Prima proiezione*: Roma, marzo 1992. *Premi e riconoscimenti*: Grand Prix Special du Jury, Cannes 1992; Prix ecoumenique; Premio Felix 1992 (miglior film europeo); sei David di Donatello (miglior film, regia, musica, montaggio, produttore, attori rivelazione); tre Nastri d'Argento (miglior film, sceneggiatura, produzione); due Globi d'oro (miglior film, miglior attore); quattro Ciak d'oro (miglior film, regia, sceneggiatura, suono).

Alla periferia di Milano viene arrestata una giovane donna di origine siciliana: è accusata di aver prostituito sua figlia Rosetta, di appena dieci anni. Antonio Criaco, un carabiniere calabrese venticinquenne, è incaricato di scortare la bambina e il fratello minore, Luciano, fino a un istituto nei pressi di Civitavecchia. Sul treno dovrebbe accompagnarlo un collega che però, alla stazione di Bologna, si «imbosca», lasciando Antonio solo a gestire i due ragazzini, riottosi e ombrosi. A Civitavecchia un disagio burocratico fa sì che i bambini e il militare debbano affrontare un viaggio più lungo e imprevisto. La prima tappa è Roma, dove passano la notte in casa di amici carabinieri. La seconda fermata è nel paese d'origine di Antonio, in Calabria, dove la sorella gestisce un ristorante lungo la superstrada che costeggia lo Jonio, in un mare di abusivismo edilizio. È domenica, si festeggia un battesimo, Antonio spaccia i bambini per i figli di un suo collega, in viaggio verso casa. Si rilassano, sorridono. Sembra una parentesi di serenità; ma la copertina di un giornale di cronaca nera, che svela l'identità di Rosetta, li costringe a ripartire in fretta. Arrivano in Sicilia, la notte si fermano, sfiniti dalla stanchezza, in un piccolo albergo. Rosetta, che non riesce a dormire, chiede ad Antonio di lasciarli scappare. Dopo una mattinata passata in spiaggia, anche Luciano finalmente si scioglie: Antonio gli insegna a nuotare. Poi mangiano il pesce in una trattoria sul mare e qui incontrano due turiste francesi, che chiedono un passaggio in macchina. Davanti al duomo di Noto, uno scippatore tenta di strappare la macchina fotografica di una delle ragazze. Antonio fa il suo dovere, lo blocca e lo arresta. Ma, al commissariato di polizia è lui a trovarsi nei guai: sono tre giorni che porta in giro quei bambini; rischia, secondo i codici che lui ignora, di essere addirittura accusato di sequestro di persona. Il maresciallo alla fine lo lascia andare, con la promessa che, da ora in poi, Antonio righerà dritto e non si farà tradire dal suo buon cuore. È l'ultima notte. I tre arrivano, muti, alla periferia di Gela, estremo lembo della Sicilia. Nei pressi dell'istituto che ospiterà i due bambini, Antonio si concede una sosta in uno spiazzo desolato. Si addormenta, o finge di dormire, quasi per dare ai due l'occasione di fuggire. Ma, all'alba Rosetta e Luciano sono ancora là, seduti sul bordo della strada.

Lamerica

1994

Regia: Gianni Amelio. *Soggetto e sceneggiatura*: Gianni Amelio, Andrea Porporati e Alessandro Sermoneta. *Aiuto regia*: Marco Turco. *Scenografia e arredamento*: Giuseppe M. Gaudino. *Costumi*: Liliana Sotira e Claudia Tenaglia. *Trucco*: Esmè. *Fotografia* (technovision, anamorfico, colore): Luca Bigazzi. *Suono* (presa diretta): Alessandro Zanon. *Musica*: Franco Piersanti. *Montaggio*: Simona Paggi. *Montaggio del suono*: Benni Atria. *Interpreti e personaggi*: Enrico Lo Verso (Gino Cutrari), Carmelo di Mazzevoli (Spiro/Michele), Michele Placido (Fiore), Piro Milkani (Selimi), Elida Janushi (la cugina di Selimi), Sefer Pema

(ildirettore del campo lavoro), Idajet Sejdia (il dottor Kruja), Marieta Ljarja (la direttrice della fabbrica), Elida Ndreu (la cantante del night club), Ilir Ara (il guardian dell'orfanotrofio), Liliana Subashi (la dottoressa dell'ospedale), Artan Marina (Ismail), Vassjan Lammi (il poliziotto al posto di blocco), Nikolin Elezi (il ragazzo che muore), Fatmir Gjyla (l'oste), Elona Hoti (la bambina che balla), Besim Kurti (il poliziotto della prigione), Esmeralda Ara (la bambina che insegna italiano), Luan Ujkaj, Luftar Brace, Elinor Ceckliqi, Ferit Nutai, Klodian Rakai, Andi Toce, Shkelqi Daja, Dritan Alia, Saimir Tila, Marian Tifozi, Gezim Nutai, Altin Garupi, Ismail Kukaj, Nuredin Ujkaj (ragazzi sul camion). *Produzione*: Mario e Vittorio Cecchi Gori per Cecchi Gori Group Tiger (Roma). *Coproduzione*: Bruno Pesery per Arena Films (Parigi), con la collaborazione di Vega Film (Zurigo) e Rai Uno. *Distribuzione*: Cecchi Gori Group. *Riprese*: estate-autunno 1993, Albania (le riprese sulla nave «Partizani» sono state realizzate nel giugno 1994). *Origine*: Italia/Francia, 1994. *Durata*: 128'. *Premi e riconoscimenti*: Osella d'oro alla LI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, 1994; Premio Felix 1994 (miglior film europeo); Premio Goya 1996; candidato al premio Oscar per il miglior film straniero 1995;

Due faccendieri italiani, Gino e Fiore, intendono comprare per pochi soldi un calzaturificio nell'Albania postcomunista. Le leggi locali richiedono che la nuova azienda abbia come presidente un cittadino albanese, per cui i due rimediano, in una ex prigione del regime, il prestanome che fa per loro, Spiro Tozaj, un vecchio malato, senza nessuno al mondo, e disturbato dal punto di vista mentale. Fiore, il più navigato dei due, torna in Italia, lasciando Gino ad affrontare da solo la gestione del dubbio affare. Ma, alla vigilia di un appuntamento decisivo al ministero dell'industria, Spiro si volatilizza. Gino lo insegue e lo ritrova nell'ospedale di una cittadina del Nord, dove è stato ricoverato in seguito a un'aggressione. La dottoressa che lo ha in cura dice a Gino di averlo sentito delirare in italiano. In effetti Spiro si chiama Michele Talarico, è siciliano, faceva parte delle truppe di occupazione durante la guerra ed è rimasto sepolto per cinquant'anni nelle prigioni di Hoxha. Crede di essere in Italia alla fine della guerra e di avere poco più di vent'anni, con una moglie e un figlio piccolo lasciati in Sicilia, che vorrebbe raggiungere. Gino, pur di farlo tornare a Tirana, finge di assecondarlo. Ma, il viaggio si rivela un'odissea. Qualcuno ruba le ruote della macchina di Gino e si devono affidare a mezzi di fortuna, unendosi alle moltitudini di albanesi che tentano di raggiungere il porto di Durazzo e imbarcarsi per l'Italia. Trovato finalmente un telefono, Gino riesce a comunicare con Fiore, ma il socio gli comunica che l'affare è andato a monte. A questo punto Spiro/Michele non serve più e Gino se ne sbarazza alla prima occasione, lasciandolo solo in un fatiscente ex albergo occupato dai senzatetto. Raggiunta Tirana, Gino viene arrestato con l'accusa di corruzione in combutta col funzionario albanese che aveva fatto loro da tramite. Viene poi rilasciato, ma la polizia gli trattiene il passaporto. Vaga nella capitale scossa dai tumulti e, per sfuggire al processo, s'imbarca sulla nave di emigranti clandestini che cercano il benessere al di là dell'Adriatico. Sulla nave, in mezzo alla folla dei disperati, Gino ritrova il vecchio pazzo, che si addormenta (o forse muore) sulla sua spalla, sognando di essere in viaggio per l'America.

Non è finita la pace, cioè la guerra

1996

Regia: Gianni Amelio. *Fotografia* (Betacam, colore): Ugo Carlevaro. *Montaggio:* Simona Paggi. *Suono:* Mirsad Tukič. *Organizzazione:* Marco Turco. *Assistente:* Luan Ujkaj. *Produzione:* Max Gusberti, Cecilia Cope per Rai Uno, ed Enzo Porcelli per Alia Film; il film è stato realizzato per il progetto «Oltre l'infanzia - Cinque registi per l'Unicef», a cura di Marina Sersale. *Riprese:* mese di luglio 1996, Sarajevo. *Durata:* 32'. *Origine:* Italia, 1996. *Andato in onda, per la prima volta:* Rai Uno, 13 dicembre 1996.

Nel quartiere Dobrinja di Sarajevo, ragazzi e ragazze raccontano la loro vita quotidiana durante i quattro anni di guerra e nel presente, segnato da una fragile pace.

Così ridevano

1998

Regia: Gianni Amelio. *Soggetto e sceneggiatura:* Gianni Amelio. *Aiuto regia:* Lidia Biondi, Elisabetta Boni, Enzo Di Terlizzi, Gianluca Greco. *Assistenti alla regia e collaboratori alla sceneggiatura:* Daniele Gaglianone, Lillo Jacolino, Alberto Taraglio. *Scenografia:* Giancarlo Basili. *Costumi:* Gianna Gissi. *Fotografia* (super35, colore): Luca Bigazzi. *Suono:* Alessandro Zanon. *Musica:* Franco Piersanti. *Canzoni:* «Era de maggio» (S. Di Giacomo - P. M. Costa, 1885) interpretata in presa diretta da Marco Testa, «La mer» (1942) cantata da Charles Trènet, «Cucara cha cha cha» (1958) eseguita da Perez Prado, «One Way Ticket» (1961) e «Breaking up is hard to do» (1962) cantate da Neil Sedaka, «Un buco nella sabbia» (1964) cantata da Mina, «She's a Lady» (1970) cantata da Paul Anka. *Montaggio:* Simona Paggi. *Montaggio del suono:* Benni Atria. *Interpreti e personaggi:* Enrico Lo Verso (Giovanni Scordia), Francesco Giuffrida (Pietro Scordia), Calogero Caruana, Roberto Marzo, Davide Negro, Giorgio Pittau, Pasqualino Vona, Giuseppe Zarbano (gli amici di Giovanni), Giuliano Spadaro (il padre della famiglia di Cerignola), Patrizia Marino (sua moglie), Giuseppe Sangari (suo figlio), Francesca Monchiero (sua figlia), Salvatore Refano (il vecchio siciliano), Giorgia Scuderi (Assuntina), Maria Terranova (la zia), Antonino Trigilia (lo zio), Michele Trigilia (il cugino), Claudio Contartese (Rosario), Barbara Braga (la ragazza del bar), Giovanni Leoni (il caporale sardo), Luigi Mauro (l'aiuto caporale), Edoardo Ciciriello (il bidello napoletano), Aldo Rendina (il maestro di ballo), Daniela Rubino (la ballerina), Anda Cirelli (la maîtresse), Rosaria Danzé (Lucia), Vittorio Rondella (l'aiutante di Giovanni), Antonio Madaro (il ragazzo leccese), Erika Doria (Alessandra, la studentessa), Iolanda Donnini (la signora Verusio), Massimo Greco (Carmelo, il muratore), Emanuele Aquino (il ladro nel tram), Aldo Boarino (il derubato), Rosina Borgi (la moglie del derubato), Paolo Sansalone (il ragazzo nei bagni pubblici), Bruno Casetta (il cameriere del ristorante), Irene Vistarini (la studentessa), Fabrizio Nicastro (lo studente), Renato Liprandi (il bidello torinese), Domenico Ragusa (Simone, il carabiniere), Francesco Guzzo (il disoccupato nel bar), Antonino Prestipino, Corrado Borsa, Pierfranco Ghisleni (I professori dell'esame), Paolo Sena (il professor Rosini), Domenico Mungo (il direttore della cooperativa), Valerio Contartese (il disoccupato calabrese), Marco Testa (il cantante della festa), Davide Pecetto (fisarmonicista), Mirella Ferrera (la fidanzata), Dario

Dogliani (il fidanzato), Giannicola Resta (il giovane ucciso), Fabrizio Gifuni (Pelaia, l'educatore), Simonetta Benozzo (Ada, la moglie di Giovanni), Pietro Paglietti (Battista, il padre di Ada), Rosanna Rovere (la madre di Ada), Nanni Tormen (il cognato), Ileana Spalla (la cognata). *Produzione*: Vittorio e Rita Cecchi Gori per la Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica. *Supervisione alla produzione*: Lierka Rusic. *Produttore esecutivo*: Mario Cotone per la Pacific Pictures. *Direttore di produzione*: Fulvio Rossi, Ladis Zanini, Olivia Sleiter. *Distribuzione*: Cecchi Gori Distribuzione. *Riprese*: dal 23 febbraio 1998 al 16 maggio 1998. *Teatri di posa*: Unistudio (Torino). *Esterni*: Torino: via Milano, piazza della Repubblica, Cottolengo, piazza San Carlo, San Filippo Neri, di fronte al Cambio, piazza Carlina, portici di corso Vinzaglio, fabbrica abbandonata dell'Iveco in corso Vercelli, bar Ligny di Galleria Umberto I a Porta Palazzo, nella zona Docks Dora (esclusa in fase di montaggio); Carignano (TO); Pancalieri (TO); Cavallermaggiore (CN). *Origine*: Italia, 1998. *Durata*: 124'. *Prima proiezione*: LV Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, 10/9/1998. *Uscita*: 1/10/1998 (prima nazionale), cinema Romano, Torino. 2/10/1998 nelle principali sale cinematografiche italiane (a Roma è rimasto in programmazione fino al 26/11/1998, cinema Gioiello). Il film è uscito, per tutte le copie che sono state distribuite da Roma in su, sottotitolato (i dialoghi del film sono, quasi interamente, nei vari dialetti di origine dei personaggi), per un totale di circa 19 minuti di proiezione. *Premi e riconoscimenti*: Leone d'oro alla LV Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, 1998; Grolla d'oro 1998 per il miglior attore (Enrico Lo verso); Grolla d'oro 1998 per le migliori musiche (Franco Piersanti); Grolla d'oro 1998 per il miglior produttore (Vittorio e Rita Cecchi Gori).

Sei anni, dal 1958 al 1964, ogni anno una giornata qualunque. Sei giornate, sei capitoli, con un titolo ciascuno: «Arrivi» (20 gennaio 1958), «Inganni» (7 febbraio 1959), «Soldi» (10 ottobre 1960), «Lettere» (7 aprile 1961), «Sangue» (29 giugno 1962), «Famiglie» (5 luglio 1964). Nel 1958, Giovanni arriva a Torino dalla Sicilia. Suo fratello minore, Pietro, è già in città, dove è stato mandato da Giovanni perché studi da maestro elementare. Per questo, Giovanni fa ogni sacrificio possibile e si adatta ai lavori più duri e spiacevoli. Il suo sogno di analfabeta è ingenuo quanto vano: Pietro abbandona la scuola e sparisce. Si ripresenterà qualche tempo dopo per recuperare in un solo esame I tre anni di studio che ha perso. L'esame è un rito ridicolo e il ragazzo viene promosso perché raccomandato. Intanto Giovanni ha fatto strada in una cooperativa illecita, una specie di ufficio di collocamento clandestino che sfrutta i meridionali in cerca di lavoro e di alloggio. Una sera i due fratelli camminano per le vie di Torino. Giovanni si scontra con un rivale malavitoso che rimane ucciso. Pietro, che è ancora minorenne, si accusa del delitto e viene rinchiuso in un riformatorio in Sicilia. Giovanni si sposta in provincia, sposa una settentrionale ed entra a far parte della una piccola impresa di trasporti del suocero. Nel '64, quando viene il momento di battezzare suo figlio, Giovanni vuole che sia Pietro a fargli da padrino e gli dà anche lo stesso nome. I nuovi parenti sono all'oscuro del fatto di sangue; Pietro arriva accompagnato da un educatore e Giovanni racconta che i due sono colleghi, cioè maestri nella stessa scuola. Finita la festa, Pietro deve riprendere il treno per tornare al riformatorio. Giovanni, che aveva promesso al fratello di accompagnarlo nel viaggio, si attarda a comprargli una gazzosa, così che quando arriva sul marciapiede il treno è già partito.

Poveri noi

1999

Regia: Gianni Amelio. *Collaborazione alla regia:* Lillo Iacolino. *Montaggio:* Cecilia Pagliarani. *Ricerche dei materiali d'archivio:* Rosella Pelagalli e Cristina Scardovi. *Coordinamento generale:* Rosaria Balestrazzi Giudici. *Lavorazione RVM:* Daniele Colmanni, Giovanni Mantovani. *Organizzazione della produzione:* Claudio Pittorino per Lantia Cinema & Audiovisivi. *Realizzato:* presso la sede RAI di Roma di via Salaria nel mese di ottobre del 1998. *Durata:* 50'. *Origine:* Italia, 1999. *Andato in onda, per la prima volta:* Rai Tre (per la serie «Alfabeto italiano», ideata da Beppe Attene e Beppe Sangiorgi), 2 febbraio 1999.

Ovvero: quando l'Italia era un Paese povero. Dagli archivi della RAI, immagini dal vero, interviste, cronache dell'Italia degli anni Cinquanta e dei primi anni Sessanta vista dalla nascente televisione. Ritratti di un mondo che cambia, dove le divisioni tra il Nord e il Sud restano profonde e si specchiano nelle lacerazioni di oggi: i poveri non siamo più noi, ma gli «estranei» che vivono qui con gli stessi bisogni nostri di una volta. Il film è diviso in sei capitoli: «Arriva la televisione», «Napoli: chi legge e chi parte», «Stranieri», «Cara sposa...», «Verso il Nord», «Sud che muore».

Uno schermo sull'acqua

2000

Regia: Gianni Amelio. *Consulenza al progetto:* Fabio Gasparini. *Fotografia:* Giulio Pietromarchi. *Suono:* Gabriele Moretti. *Musica:* Franco Piersanti. *Montaggio:* Simona Paggi. *Testimonianze di (in ordine di apparizione):* G. Ieracitano (uno dei protagonisti di *Il ladro di bambini*), P. Pollichieni, S. Tito, F. Russo, A. Sapone, A. Bulku, V. Caccamo, D. Pontillo, G. Russo, F. Perina, E. Velasquez, M. Morana, K. Gocev, C. Russo, B. Condarrelli, G. Cordopatri, A. Burgassi. *Produzione:* Nicola Conticello per N. C. Produzioni. *Coordinamento della produzione:* Francesca Spinotti. *Ispettore di produzione:* Stefano Ronzani. *Realizzato:* a Reggio Calabria, luglio-ottobre 1999. *Durata:* 50'. *Origine:* Italia, 2000. *Prima proiezione:* 3 febbraio 2000, Palazzo delle Esposizioni di Roma.

Reggio Calabria raccontata da alcuni suoi abitanti: un giovane senza lavoro, un giornalista, un libraio, un pescatore, una fotografa, un pittore macedone, un immigrato albanese, una studentessa, un antiquario e altri ancora: persone che vivono in una città sospesa tra un passato spesso drammatico e un futuro che caparbiamente si vuole diverso e migliore. Il titolo fa riferimento allo schermo gigantesco che durante l'estate viene issato sulla spiaggia del lungomare per la rassegna cinematografica «XXI Secolo».

L'onore delle armi

2000

Regia: Gianni Amelio. *Montaggio:* Cecilia Pagliarani. *Ricerche dei materiali d'archivio:* Cristina Scardovi, Francesca Todini. *Lavorazioni RVM:* Daniele Colmanni, Giovanni

Mantovani. *Realizzato*: nel mese di dicembre del 1999; *Produzione*: Beppe Attene per Lantia Cinema & Audiovisivi e RaiTre. *Produttore Rai*: Carmelo Marabello. *Organizzatore generale*: Claudio Pittorino. *Durata*: 100'. *Origine*: Italia, 2000. *Presentato per la prima volta*: Festival di Locarno, Concorso Video della sezione «Cineasti del presente» il 9 agosto 2000. *Andato in onda, per la prima volta*: Rai Tre (per la serie «Risvegli», ideata da Beppe Attene e Beppe Sangiorgi), 8 settembre 2000.

Le armi: chi le fabbrica, chi le usa, chi ne subisce la violenza. Cannoni e bombe a mano, missili e fucili, mitragliatrici da guerra e pistole «per la sicurezza personale». Il servizio militare in tempo di pace, la vita nelle caserme italiane dal dopoguerra fino a oggi, l'obiezione di coscienza, le inquietudini dei ragazzi in divisa: che cosa sta cambiando nelle regole che impone la difesa dal «nemico»? quali misteri e speculazioni stanno dietro agli strumenti della morte? Immagini e sonoro sono tratti integralmente da materiali della RAI.

La terra è fatta così

2000

Regia: Gianni Amelio. *Assistente alla regia*: Luan Ujkaj Amelio. *Montaggio*: Cecilia Pagliarani. *Fotografia*: Tommaso Borgstrom. *Suono*: Gabriele Moretti. *Produzione*: Nicola Conticecello per N. C. Produzioni. *Direttore di Produzione*: Filippo Soldi. *Testimoniante di*: A. Albanese, G. Ariniello, F. Arminio, L. Caputo, G. Caruso, P. Chiarello, V. De Nicola, M. Di Majo, F. Falivena, A. Giorgio, M. Mitrione, L. Nappo, C. Quartuccio, P. Sabatino, N. Scirè, P. Scolamiero, A. Solazzo, R. Spatola, L. Zoppi. *Realizzato*: a Lioni, ottobre-novembre 2000. Le immagini di repertorio sono tratte dagli archive Rai. *Durata*: 54'. *Origine*: Italia, 2000. *Presentato per la prima volta*: 21 novembre 2000, al cinema Nuovo Sacher di Roma. *Andato in onda, per la prima volta*: Rai Tre, 22 novembre 2000.

Ritorno in Irpinia vent'anni dopo il terremoto che distrusse interi paesi è disgregò una comunità. Che cosa è cambiato da allora? che cosa è stato fatto per ridare dignità non solo alle abitazioni, ma alla vita degli individui? Testimonianze, confessioni, memorie, partendo dall'oggi e dai problemi solo in parte risolti. Gli incontri con le persone (anziani che non dimenticano, giovani che vivono da sempre nei container, bambini che non sanno...) si legano alle immagini filmate dagli operatori della RAI subito dopo i giorni della tragedia e negli anni successivi, quando scoppiarono gli scandali legati alla «ricostruzione».

Le chiavi di casa

2004

Regia: Gianni Amelio. *Soggetto*: liberamente ispirato al romanzo *Nati due volte* di Giuseppe Pontiggia (Mondadori, 2000). *Sceneggiatura*: Gianni Amelio, Sandro Petraglia, Stefano Rulli. *Aiuto regista*: Numi Teusch. *Scenografia*: Giancarlo Basili. *Costumi*: Piero Tosi, Cristina Francioni. *Trucco*: Björn Rehbein. *Acconciature*: Carlo Barucci. *Direttore della fotografia* (super 16mm gonfiato in 35mm, 1:85): Luca Bigazzi. *Operatore*: Mario Masini. *Suono*: Alessandro Zanon. *Montaggio del suono*: Domenico Granata. *Musica*: Franco Piersanti

(*canzoni*: «Deus do fogo e da justiça» di G. Lima e O. Almeida, cantata da Virginia Rodrigues; «Quanti anni hai» composta e cantata da Vasco Rossi). *Montaggio*: Simona Paggi. *Interpreti e personaggi*: Andrea Rossi (Paolo), Kim Rossi Stuart (Gianni), Charlotte Rampling (Nicole), Pierfrancesco Favino (Alberto), Alla Faerovich (Nadine), Manuel Katzy (il tassista), Michael Weiss (Andreas), Ingrid Appenrodth (la caposala nell'ospedale), Dimitri Süsin (il ragazzo che guarda la TV), Thorsten Schwarz (l'infermiere), Eric Neumann (il bambino nel parco giochi), Dirk Zippa (un giovane sulla sedia a rotelle), Barbara Koster-Chari (un'infermiera), Anita Bardeleben (la dottoressa), Ralf Schlesener (il venditore di giornali), Camilla Erlich (la signora sul tram), Bernd Weikert (il poliziotto). *Produzione*: Enzo Porcelli, Karl Baumgartner, Bruno Pesery per Rai Cinema/Jean Vigo Italia/Achab Film /Pola Pandora Film Produktion/Arena Films; *in coproduzione*

con: Arte France Cinema/Bavaria Film/ZDF-Arte/Bayerischer Rundfunk; in collaborazione con: Sky/Lakeshore Entertainment SBA/ Canal +/Bulbul Films; con il sostegno di Eurimages/Filmboard Berlin Brandenburg/FFA.Organizzatore generale: Gianfranco Barbaglio. *Direttore di produzione*: Stefano Benappi. *Distribuzione*: 01 Distribuzion. *Origine*: Italia/Francia/Germania, 2004. *Durata*: 105'. *Prima proiezione*: LXI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, 9 settembre 2004. *Uscita*: 10 settembre 2004, Roma, Milano. *Premi e riconoscimenti*: Premio «Francesco Pasinetti» per il migliore film, Premio «Francesco Pasinetti» per il migliore attore (Kim Rossi Stuart), Premio «CinemAvvenire» per il migliore film alla LXI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia; Nastro d'argento per il miglior film italiano del 2004, Nastro d'argento per la migliore fotografia, Nastro d'argento il miglior sonoro in presa diretta; Globo d'oro per il miglior attore (Kim Rossi Stuart); Ciak d'oro per la migliore sceneggiatura e il miglior attore non protagonista (Pierfrancesco Favino); David di Donatello per il miglior sonoro; Premio «Anna Magnani» per la migliore attrice (Charlotte Rampling), Premio «Ennio Morricone» per il migliore compositore delle musiche (Franco Piersanti) al Taormina Film Fest in Sicilia; Premio speciale della Giuria al Sevilla Festival de Cine.

Nato da un parto traumatico in cui la madre ha perso la vita, Paolo è un quindicenne con gravi problemi di disabilità. Gianni, il padre, lo ha abbandonato dal primo giorno lasciandolo alle cure degli zii materni, vive lontano dal ragazzo, si è risposato e ha un bambino di pochi mesi. Adesso che, dopo quindici anni, sente il bisogno di riavvicinarsi a Paolo, ha deciso di accompagnarlo a Berlino, dove il ragazzo si sottopone periodicamente alle terapie di un centro specializzato. Alla stazione ferroviaria di Monaco di Baviera, Gianni prende in consegna il figlio da Albero, lo zio del ragazzo che lo ha cresciuto. Quando, si incontrano in treno per la prima volta sono come due estranei e tocca al figlio rompere il ghiaccio. Nell'ospedale fanno amicizia con Nicole, una donna francese che dedica la sua vita alla figlia ventenne, Nadine, affetta da un grave handicap motorio. L'iniziale imbarazzo fra Paolo e Gianni si scioglie piano piano in un rapporto di intesa e di affetto anche se non mancano incidenti e rifiuti. Il momento più drammatico è quando Paolo, sfuggito al controllo del padre, si perde nella città e viene ritrovato, in una stazione di polizia, con l'aiuto di Nicole che, durante e dopo la ricerca del ragazzo, ha modo di confessare la sua vera condizione: non è la madre coraggiosa e devota che gli altri credono ma una donna consumata dai suoi stessi sacrifici, che per sua figlia si augura la morte. Gianni, in uno stato di ansia e confusione, si scontra con la dottoressa che

segue Paolo e decide all'improvviso di partire per la Norvegia sulle tracce di una ragazzina che Paolo ha conosciuto tramite la scuola e che ha visto solo in fotografia. Durante la navigazione sul traghetto, Gianni getta in mare il bastone di

metallo cui il figlio è costretto ad appoggiarsi: ci sarà lui a sostenerlo d'ora in poi. Nell'albergo dove si fermano a passare la notte, Gianni propone al figlio di andare a vivere insieme: Paolo lo abbraccia contento. L'indomani è domenica, la scuola dell'ipotetica fidanzatina è chiusa e loro due mangiano in allegria la torta che le avevano comprato. Riprendono il viaggio in auto lungo i fiordi. Paolo è felice, eccitato, canta una canzone, suona il clacson in continuazione, tocca il volante... Gianni cerca di prenderlo con le buone ma poi si arrabbia, lo sgrida, è costretto a fermare la macchina per non finire fuori strada. Esce dall'auto sbattendo la portiera. Paolo riemerge dal suo buio con fatica e raggiunge il padre, si aggrappa al suo braccio per non cadere. Gianni scoppia in un pianto sconsolato. E tocca a Paolo di dargli coraggio, di asciugargli le lacrime, di dirgli che «Non si fa così».

La stella che non c'è

2006

Regia: Gianni Amelio. *Soggetto:* liberamente ispirato al romanzo *La dismissione* di Ermanno Rea (Rizzoli, 2002). *Sceneggiatura:* Gianni Amelio, Umberto Contarello. *Aiuto regia:* Lillo Iacolino. *Scenografia:* Attilio Viti. *Costumi:* Cristina Francioni. *Direttore della fotografia* (35mm, 1:85): Luca Bigazzi. *Suono:* Remo Ugolinelli. *Musiche:* Franco Piersanti (*canzoni:* «Ban Ge Yue Liang Pa Shang Lai» di Wang Luo Bin, eseguita da Black Duck Band; «Qing Zang Gao Yuan» di Zhang Qian Yi, eseguita da Han Hong; «Wu Ye Xiang Wen» di Shang Guan Liu Yun, eseguita da Gao Sheng Mei; «Do You Know I Am Waiting for You» di Zhang Hong Liang, eseguita dal cast; «Ye Kong» di Ping Wei e Shen Zhi interpretata da Luo Shi Feng; «Hen Ni Bu Hui Tou» di Wang Ming Wang e Li Chan, interpretata da Luo Shi Feng; «The Moon Is My Lowe Witness» di Tang Ni e Sun Yi, eseguita da Green Swallow Girl Singers; «The Nort» di Wong Yiu Ming Anthony, Lau Yee Tat e Chow Yiu Fai, eseguita da Tat Ming Pair; «Thinking» di Wong Sheung Chun Carl e Ma Xiao, eseguita da Yumiko Cheng; «Courage» di Si Qin Ge Ri Le, eseguita da Si Qin Ge Ri Le); *Montaggio:* Simona Paggi. *Interpreti e personaggi:* Sergio Castellitto (Vincenzo Buonavolontà), Tai Ling (Liu Hua), Angelo Costabile (il giovane operaio), Hiu Sun Ha (Chong), Catherine Sng (la segretaria), Enrico Vanigiani, Roberto Rossi (i dirigenti dell'acciaieria), Xu Chungqing (il direttore dell'ufficio di Shanghai), Wang Biao (il commissario di polizia), Zhao Jianyun (lo studente al computer), Huang Qianhao (il giovane sfruttatore), Luo Xiufeng (il ragazzo del pullman), Tang Xianbi (la nonna), Wang Lin (il bambino, figlio di Liu), Guo Yong (il ragazzo del posto di ristoro), Duan Ping (l'autista del camion), Li Zhenduo (il barbiere), Ma Qing (l'operaio dell'acciaieria). *Produzione:* Riccardo Tozzi, Marco Chimenz, Giovanni Stabilini, per Cattleya e Rai Cinema. *Coproduzione:* Babe (Parigi), Carac Film e RTSI Televisione Svizzera (Zurigo); In associazione con Achab Film; in collaborazione con OAK3 Films e Media Development Authority of Singapore. *Produttore esecutivo:* Mario Cotone per Exon Film. *Coproduttori:* Zaihirat Banu, Fabio Conversi, Giulia Fretta, Enzo Porcelli, Theres Scherer-Kollbrunner. *Organizzatore generale:* Giorgio Innocenti. *Distribuzione:* 01 Distribuzion. *Origine:* Italia/Francia/Svizzera, 2006. *Durata:* 104'. *Riprese:* tra maggio e luglio 2005, a Shanghai,

Wuhan, Chongqin, Inchuan, Bautou, Inner Mongolia, Genova. *Prima proiezione:* LXIII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, 5 settembre 2006. *Uscita:* 8 settembre 2006.

Una delegazione cinese arriva in Italia per rilevare un grande impianto da un'acciaiera in disarmo. Vincenzo Buonavolontà, manutentore specializzato nei controlli delle macchine, è convinto che l'altoforno in vendita non sia in buone condizioni e vuole consigliare gli acquirenti di smontare con grande cautela l'impianto. Nell'incontro con i responsabili cinesi, la giovane traduttrice, Liu Hua, compie qualche errore nel riferire ciò che lui vuole comunicare per cui il tutto si risolve con un nulla di fatto. Ma Vincenzo, non si arrende, e vuole ostinatamente trovare il guasto perché non succedano, com'è già accaduto, incidenti gravi agli operai che dovranno manovrarlo. Trascorso qualche giorno l'uomo scopre il difetto dell'impianto quando però i cinesi sono già ripartiti con tutto il carico per il loro Paese. Non ci pensa due volte: vola a Shanghai per consegnare di persona la centralina idraulica modificata che permetterà all'altoforno di funzionare perfettamente. Ma lo aspetta una brutta sorpresa: l'azienda cinese che aveva comprato l'impianto lo ha già rivenduto ad altri, il capo della delegazione che Vincenzo aveva conosciuto in Italia è passato a nuovi incarichi e, soprattutto, nessuno sa, o vuole dire, dove sia finito l'altoforno. Deciso a non tornare in Italia fino a quando non avrà consegnato la centralina che lui ha riparato, l'operaio, casualmente si reca in una biblioteca dove incontra Liu Hua. La ragazza reagisce dapprima con freddezza e ostilità, a causa sua era stata licenziata, ma poi decide di aiutarlo e di accompagnarlo nel viaggio. La ricerca si rivela lunga e faticosa e nulla è come sembrava: la fabbrica dove i due si dirigono non è quella giusta. Dopo aver trascorso qualche ora in cella per essersi avvicinato, non autorizzato, a un altoforno, Vincenzo si rende conto del difficile cammino che ha intrapreso. Tuttavia la ragazza lo aiuta; non si lasciano scoraggiare, risalgono il Fiume Azzurro, fino ad arrivare alla zona delle città fabbrica, non distante dalla Mongolia. Una Cina inedita che sorprende l'operaio che prende coscienza della vastità di quel paesaggio, dove il divario economico è molto forte e le condizioni lavorative ed esistenziali ben diverse dalle nostre. Ancora una volta, la ricerca non va a buon fine e l'acciaiera non è quella giusta. Sfiduciato, l'uomo è ormai pronto a tornare indietro e soltanto l'ostinazione di Liu Hua lo convincerà a proseguire. Dopo numerose ricerche su internet, lei riesce finalmente a localizzare la fabbrica giusta in cui è stato rimontato l'altoforno e i due si rimettono a viaggiare. Prima di arrivare alla meta finale, si fermano nel paesino in cui è nata Liu. La ragazza fa conoscere all'operaio italiano la nonna e il proprio figlioletto. Così Vincenzo viene a sapere che lei, non sposata, era stata costretta a separarsi dal bambino e ad affidarlo alle cure all'anziana donna. Dopo una breve sosta i due si rimettono in viaggio. Durante il tragitto, l'uomo preferisce proseguire da solo e approfitta di un momento in cui la giovane si è addormentata per andarsene, assicurandosi che il mezzo sul quale riposa la riporti nel paese dove vive suo figlio. Vincenzo arriva finalmente a destinazione, si siede sul marciapiede vicino all'ingresso della fabbrica. Accanto a lui passano degli operai; uno di loro è incuriosito dalla centralina idraulica del manutentore italiano. I due, pur non parlando la stessa lingua, si comprendono. L'operaio cinese ritorna in fabbrica con il pezzo da sostituire e lo consegna ai suoi colleghi, i quali però, dopo averlo osservato distrattamente, lo buttano via. Finalmente soddisfatto, Vincenzo è pronto a tornare indietro. Raggiunge una piccola stazione ferroviaria, dove, inaspettatamente, incontra Liu.

Regia: Gianni Amelio. *Soggetto:* dall'omonimo romanzo di Albert Camus (tit. or. *Le premier Homme*). *Sceneggiatura e dialoghi:* Gianni Amelio. *Aiutoregia:* Jean-Luc Roze e Charles Sénard. *Scenografia:* Amaud De Moleron. *Costumi:* Patricia Colin. *Direttore della fotografia* (35mm, colore): Yves Cape. *Suono:* François Waledisch. *Musiche:* Franco Piersanti (*canzoni:* «Marjolaine» di Nathan Korb e Rudi Revil, cantata da Francis Lemarque; «Bonjour tristesse» di Georges Auric e Arthur Laurents, cantata da Juliette Gréco; «Maria Mari'» di Eduardo Di Capua, Vincenzo Russo e Alfredo Emmanuele Mazzucchi, cantata da Beniamino Gigli; «Ramona» di L. Wolfe Gilbert, A. Willemetz, Saint-Granier e J. Le Seyeux, cantata da Fred Gouin). *Brani tratti da film:* «Il padrone delle ferriere» (di Eugenio Perego, 1919); «Les Fantômes» (di anonimo, s.d.). *Montaggio:* Carlo Simeoni. *Interpreti e personaggi:* Jacques Gamblin (Jacques Comery), Nino Jouglet (Jacques Comery da bambino), Maya Sansa (Catherine Comery nel 1913 e nel 1957), Catherine Sola (Catherine Comery nel 1957), Ulla Baugué (la nonna), Denis Podalydes (il maestro Bernard), Nicholas Giraud (lo zio Etienne nel 1924), Jean-Paul Bonnaire (lo zio Etienne nel 1957), Alexandre Delamadeleine (Henri Cormery), Abdelkarim Benhaboucha (Hamoud), Djamel Said (Hamoud bambino), Mohammed Zahir Taifour (il fratello di Hamoud), Michel Crémades (il guardiano del cimitero), Michel Batret (lo studente alla guida dell'auto), Jean-Benoit Souilh (l'altro studente dentro l'auto) Régis Romele (il macellaio), Hachemi Abdelmalek (Aziz), Olahai Messouda (la madre di Aziz), Jean-François Stévenin (il padrone della fattoria), Nicolas Lublim (il giornalista), Florent Chesne (lo studente al balcone), Franck Marcadal (il conferenziere), Alexandre Michel e Benoit Bertrande de Balanda (studenti universitari), Barthélémy Gilet, Jean-Bastien Perichon e Nathan Blanchedan (compagni di Jacques Comery), Mohamed Boubker (l'accalappiacani), Mohamed Boubker jr. (il figlio dell'accalappiacani), Christophe Réveille (l'ammiratore di Catherine), Jerome Le Paulmier (il padrone del mulino), Adij Benguettat (l'assistente del padrone del mulino), Cecilia Ouled Mohand (la bambina nella tipografia), Roumayca Abbou (la bambina sulle scale), Ygal Egry (l'ufficiale francese), Sacha Petronijevici (il funzionario), Zoubir Moumni (il mendicante), Hanae Bardiaux (la ragazza nel bar), Maurice Antoni (il professore agli esami), Franck Beckman (il colono). *Produzione:* Riccardo Tozzi, Marco Chimenz, Giovanni Stabilini, Bruno Pesery, Philippe Carcassone, Yacine Laloui per Cattleya/Soudaine Compagnie, La Maison du Cinema/France 3 Cinema/Laith Media; in collaborazione con Canal +, Rai Cinema, France Television. *Organizzatore generale:* Benoit Pilot. *Distribuzione:* 01 Distribuzion. *Origine:* Italia/Francia/Algeria, 2011. *Durata:* 100'. *Prima proiezione mondiale:* 36° Toronto International Film Festival, 9 settembre 2011. *Prima proiezione europea:* Bari International Film Festival, 30 marzo 2012. *Uscita:* 20 aprile 2012. *Premi e riconoscimenti:* Premio FIPRESCI (Premio della critica internazionale) al 36° Toronto International Film Festival.

Dopo essere stato al cimitero di Sain-Brieuc, per visitare la tomba del padre morto nel 1914, durante la Prima Guerra Mondiale, quando lui aveva solo un anno, nell'estate del 1957, lo scrittore Jean Cormery (alter ego di Camus) fa ritorno nella sua patria d'origine, l'Algeria,

che ormai da tre anni si trova immersa in una vera e propria guerra civile tra l'esercito francese e gli indipendentisti algerini. Durante il suo soggiorno ad Algeri, Comery, in alcune occasioni sia pubbliche sia private, sostiene la sua idea di un paese in cui francesi e musulmani possano convivere in pace. Lo scrittore approfitta del viaggio per ritrovare sua madre e rivivere, attraverso articolati flashback, parte della propria vita, concentrate essenzialmente in due periodi: il 1913 (anno della sua nascita) e, soprattutto, il 1924, anno in cui frequentava la quinta elementare. Proteso verso la ricerca del padre, morto, in guerra, un anno dopo la sua nascita, e delle sue radici, rivive parte della sua fanciullezza costellata da vicende dolorose proprie di un bambino la cui famiglia poverissima è retta da una nonna spesso severa e dispotica. Gli anni '20 sono, però, per il piccolo Jean anche il momento della formazione, delle scelte più difficili, come quella di voler continuare a studiare nonostante tutte le difficoltà, in cui gioca un ruolo fondamentale, il professore Bernard, il suo maestro della scuole elementari. In definitiva il film si presenta come la ricerca interiore della figura di un uomo ideale, quel «primo uomo» che forse potrebbe essere in ciascuno di noi.

L'intrepido

2013

Regia e soggetto: Gianni Amelio. Sceneggiatura: Gianni Amelio e Davide Lantieri. Scenografia: Giancarlo Basili. Costumi: Cristina Francioni. Direttore della fotografia (girato in digitale): Luca Bigazzi. Musica: Franco Piersanti. Montaggio: Simona Paggi. Interpreti e personaggi: Antonio Albanese (Antonio Pane), Livia Rossi (Lucia), Gabriele Rendina (Ivo), Alfonso Santagata (il gestore della palestra), Sandra Ceccarelli (l'ex moglie). Produzione: Carlo Degli Esposti, Gianfranco Barbagallo per Palomar/RaiCinema. Distribuzione: 01 Distribuzion. Origine: Italia, 2013. Durata: 104'. Prima proiezione: LXX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, 4 settembre 2013. Uscita: 5 settembre 2013.

Rimasto disoccupato a causa della crisi economica e per di più abbandonato dalla moglie, il calzolaio cinquantenne Antonio Pane non si è perso d'animo e si è riciclato come "rimpiazzo": sostituisce, per un tempo che può ridursi a poche ore o durare giorni, qualunque categoria di lavoratore che sia malato o impossibilitato a svolgere la sua professione. Lavori e lavoretti gli sono procurati dal vecchio ed equivoco gestore di una palestra, che però lo paga con il contagocce, mentre qualche aiuto gli proviene dal figlio Ivo, sassofonista di un certo talento. Antonio tenta anche la carta degli esami di Stato ma, pur essendo preparato, è regolarmente scartato. Durante una di queste prove, aiuta una ragazza, Lucia, che soffre della propria condizione di precaria. Antonio la corteggia discretamente ma non riesce ad aiutarla a vincere la depressione e un giorno scopre casualmente che si è suicidata. Quando si rende conto che il gestore della palestra sfrutta anche un giro di prostituzione minorile, decide di andarsene. Dopo un incontro casuale con l'ex moglie, unitasi a un uomo facoltoso, accetta di farsi aiutare da quest'ultimo che lo piazza in uno dei suoi negozi di scarpe. Ma un giorno Antonio scopre che il negozio è solo un paravento per loschi affari. Antonio, pur di cercare di rendere la sua vita migliore, si trasferisce in Albania, dove cerca ancora lavoro. Dopo qualche tempo, l'uomo deciderà di fare ritorno in Italia dove, fra le altre cose, cerca di aiutare il figlio durante uno dei suoi tanti attacchi di panico, prima di un concerto. Antonio non sa cosa sia la

paura, ormai gli è sconosciuta, e alla fine, non riuscendo a tranquillizzarlo completamente, lo sostituisce per un po' nel suonare il sax, con le sue poche conoscenze di musica. Il figlio, vedendo il grande atto di altruismo mosso dal padre, finalmente si sblocca, andando a suonare sul palco. Sulla scena finale vediamo Antonio che, camminando su una strada buia, si volta a guardare la telecamera, sempre con il suo immancabile sorriso sulle labbra.

CORTOMETRAGGI

1963

Risacca; Luci d'estate; Il viadotto.

Tre cortometraggi (realizzati con una cinepresa 8mm Yashica) girati, a Catanzaro, con la collaborazione di alcuni amici (l'unico ad essere citato nei titoli di testa di tutti e tre i corti è Gianni Ansani): *Risacca* (durata: 01':48"), *Luci d'estate* (durata: 03':10"), *Il viadotto* (durata: 03':20"). Sono stati tutti montati in macchina; il primo è in bianco e nero, gli altri due a colori. Non sono mai stati proiettati in pubblico.

1967

Undici immigrati; Il campione.

Due servizi (realizzati in 16 mm) per la rubrica settimanale della RAI TV «Sprint». *Durata:* 10' ciascuno.

1984-1985

Idalina (1984); **Passeggeri** (1984); **Vocazione** (1984); **Camera oscura** (1985); **6 Mina** (1985); **La squadra del lunedì** (1985).

Sei cortometraggi (realizzati in 16 mm, a colori) per la rubrica della RAI TV - Rete TRE «3 Sette». *Durata:* 10' ciascuno. In seguito, nel 1985, sono stati trasmessi insieme sulla Terza Rete della RAI con il titolo: **La cinepresa di Gianni Amelio.**

2007

Ballabile in bianco e nero; Ballabile a colori.

Due film di montaggio, di 18 minuti ciascuno, realizzati, presso i laboratori di «L'immagine Ritrovata» di Bologna, per conto del Museo del Cinema di Torino che li ha destinati alla proiezione sui grandi schermi dell'Aula del Tempio. Prima proiezione 29 ottobre 2007. I due

cortometraggi sono una selezione di sequenze di ballo, tratte da alcuni film italiani dal secondo dopoguerra ad oggi; nella realizzazione non si è seguito un filo cronologico né una «graduatoria di merito», gli accostamenti sono nati al montaggio, per contrasto o per assonanza, e senza la pretesa di dimostrare alcunché.

Ballabile in bianco e nero : *I fidanzati* di Ermanno Olmi, 1963; *Anna* di Alberto Lattuada, 1952; *Gli uomini che mascazzoni* di Mario Camerini, 1932; *Luci del varietà* di A. Lattuada e F. Fellini, 1951; *Totò le Mokò* di Carlo Ludovico Bragaglia, 1949; *I vitelloni* di Federico Fellini, 1953; *Un americano a Roma* di Steno, 1954; *Riso amaro* di Giuseppe De Santis, 1949; *La viaccia* di Mauro Bolognini, 1961; *La ragazza con la valigia* di Valerio Zurlini, 1961; *Io la conoscevo bene* di Antonio Pietrangeli, 1965; *Il sorpasso* di Dino Risi, 1962; *I giorni contati* di Elio Petri, 1962; *I Basilischi* di Lina Wertmüller, 1963; *Mamma Roma* di Pier Paolo Pasolini, 1962; *Uccellacci e Uccellini* di Pier Paolo Pasolini, 1963; *81/2* di Federico Fellini, 1963; *Urlatori alla sbarra* di Lucio Fulci, 1960; *La dolce vita* di Federico Fellini, 1960.

Ballabile a colori : *Ginger e Fred* di Federico Fellini, 1985; *Pane amore e...* di Dino Risi, 1955; *Novecento – Atto I* di Bernardo Bertolucci, 1976; *Salò o le 120 Giornate di Sodoma* di Pier Paolo Pasolini, 1975; *Di che segno sei?* di Sergio Corbucci, 1975; *Straziarmi ma di baci saziarmi* di Dino Risi, 1968; *Berlinguer ti voglio bene* di Giuseppe Bertolucci, 1977; *Ultimo tango a Parigi* di Bernardo Bertolucci, 1972; *Così ridevano* di Gianni Amelio, 1998; *La messa è finita* di Nanni Moretti, 1985; *Allegro non troppo* di Bruno Bozzetto, 1977; *Il Casanova di Federico Fellini* di Federico Fellini, 1976; *Il conformista* di Bernardo Bertolucci, 1970; *La voce della luna* di Federico Fellini, 1990.

COLLABORAZIONI

1965

Un uomo a metà di Vittorio De Seta.

Assistente alla regia e segretario di edizione (non accreditato).

1966

Lo scandalo di Anna Gobbi.

Aiuto regista.

Dove si spara di più di Gianni Puccini.

Aiuto regista.

Se sei vivo spara di Giulio Questi.

Aiuto regista (non accreditato).

1967

Ballata da un miliardo di Gianni Puccini.

Aiuto regista.

1968

I sette fratelli Cervi di Gianni Puccini.

Aiuto regista.

Il gatto selvaggio di Andrea Frezza.

Aiuto regista.

Cinque anni dopo (1968), (mediometraggio) di Ugo Gregoretti.

Aiuto regista.

1969

I cannibali di Liliana Cavani.

Aiuto regista.

COLLABORAZIONI E REGIE DI SPOT E FILMATI PUBBLICITARI

1968

Aiuto regista per alcuni «Caroselli» diretti da Ugo Gregoretti, Alfredo Angeli, Enrico Sannia e Giulio Paradisi.

1969

Regia dello spot pubblicitario «Smarties», 16 mm, in b/n, 30”.

1970

Regia di alcuni spot pubblicitari e di due documentari industriali «Alitalia», 35mm.

Regia dello spot pubblicitario «Fiat 127», 35 mm.

1995

Regia dello spot pubblicitario «Aiutare un bambino fa grande un adulto», 35 mm. Realizzato per conto della Mercedes-Benz nell'ambito della «Campagna a favore della raccolta fondi per i bambini affetti da AIDS».

TEATRO

1995

Il tabarro, di Giacomo Puccini. *Regia*: Gianni Amelio. *Maestro concertatore e direttore d'orchestra*: Gianandrea Gavazzeni. *Scene e costumi*: Gianfranco Padovani. *Movimenti mimici*: Lidia Biondi. *Interpreti e personaggi*: Giovanna Casolla (Giorgetta), Carlo Del Bosco (il Talpa), Eleonora Jankovic (la Frugola, moglie del Talpa), Giorgio Zancanaro (Michele). *Prima rappresentazione*: Teatro Carlo Felice di Genova, 27 giugno 1995.

Pagliacci, di Ruggero Leoncavallo. *Regia*: Gianni Amelio. *Maestro concertatore e direttore d'orchestra*: Gianandrea Gavazzeni. *Scene e costumi*: Gianfranco Padovani. *Movimenti mimici*: Lidia Biondi. *Interpreti e personaggi*: Giorgio Zancanaro (Tonio), Denia Mazzola (Nedda), Nicola Martinucci (Canio). *Prima rappresentazione*: Teatro Carlo Felice di Genova, 27 giugno 1995.

2012

Lucia di Lammermoor, di Gaetano Donizetti. *Regia*: Gianni Amelio. *Scene*: Nicola Rubertelli. *Costumi*: Maurizio Millenotti. *Coreografo*: Alessandra Panzavolta. *Luci*: Pasquale Mari. *Direttore d'orchestra*: Nello Santi. *Maestro del coro*: Salvatore Caputo. *Interpreti e personaggi*: Jessica Pratt / Cinzia Forte (Lucia di Lammermoor); Gianluca Terranova / Ismael Jordi (Sir Edgardo di Ravenswood); Dario Russo / Giacomo Prestia (Raimondo Bidenbend); Claudio Sgura / Simone Piazzola (Lord Enrico Ashton); Gino Nitta (Lord Arthur Bucklaw); Miriam Artiano (Alisa); Angelo Casertano (Normanno). *Prima rappresentazione*: Teatro San Carlo di Napoli, 10 Febbraio 2012.

RADIO

1996

«Storie alla radio»: **Pirune, La lettera, Il condor, Seconda unità, Le tre carte, La nonna, Il tabarro, Valentina, Festival, Oscar, Domenica, Intervista, Sopralluoghi, Cineromanzi, Allievi, La sala, Produttori, Comparse, Gelosia, Dorian Gray.** Venti storie a sfondo autobiografico raccontate direttamente da Amelio. Trasmesse per la prima volta tra il 1° e il 26 luglio del 1996 da Radio Tre RAI. Durata: dai 7' ai 10' circa ciascuna.

1997

Anna Christie di Eugene O'Neill. *Regia e adattamento:* Gianni Amelio. *Interpreti e personaggi:* Alvia Reale (Anna Christie), Renato Carpentieri (Chris Christofferson), Ennio Fantastichini (Matt Burke), Laura Betti (Marthy Owen), Fabrizio Gifuni (Larry), Luciano Virgilio (Johnny). Per la serie «Teatri alla radio», a cura di Luca Ronconi. Trasmeso per la prima volta il 20 dicembre 1997 da Radio Tre RAI. *Durata:* 67'. Nell'ambito dello stesso programma si è svolta una conversazione tra G. Amelio e Rita Cirio.

2000

Quaderni e colori. Racconti di bambini di alcune scuole elementari di Roma. *Assistente al programma:* Anna Antonelli. *Consulenza musicale:* Bruno Moretti; *Durata complessiva:* 90'. Trasmeso per la prima volta il 1° gennaio del 2000 da Radio Tre RAI, all'interno della trasmissione «Il mondo salvato dai bambini: 24 ore per interrogare il futuro». Nell'ambito dello stesso programma è andata in onda un'intervista a G. Amelio a cura di Enrico Magrelli.

2003

Billy il bugiardo di Keith Waterhouse e Willis Hall. *Regia e adattamento:* Gianni Amelio. *Interpreti e personaggi:* Kim Rossi Stuart (Billy), Annamaria Guarnieri (la nonna), Ennio Fantastichini (il padre), Alvia Reale (la madre), Cecilia Dazzi (Barbara), Giulia Innocenti (Liz), Mauro Malinverno (Tom), Caterina Guzzanti (Rita); a cura di Anna Antonelli. Trasmeso per la prima volta il 17 gennaio 2003 da Radio Tre RAI. *Durata:* 70'.

BIBLIOGRAFIA

Introduzione

Alcaro M., *Sull'identità meridionale. Forme di una cultura mediterranea*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.

- *Filosofie della natura. Naturalismo mediterraneo e pensiero moderno*, Manifesto Libri, Roma 2006.

Brilli A., *Il viaggio in Italia. Storia di una grande istituzione culturale*, Il Mulino, Bologna 2006.

- *Quando viaggiare era un'arte. Il romanzo del Gran Tour*, Il Mulino, Bologna 2008.

Camus A., *L'Homme révolté*, Éditions Gallimard, Paris 1951, tr. it. di L. Magrini, *L'uomo in rivolta*, Bompiani, Milano 2002.

Cassano F., *Il pensiero meridiano*, Editori Laterza, Roma-Bari 2011.

- *Modernizzare stanca*, Il Mulino, Bologna 2001.

Cruzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicilie en 1801 et 1802*, Didot, Paris 1806.

De Seta C., *L'Italia nello specchio del Gran Tour*, in *Annali di Storia d'Italia*, vol. V, *Il paesaggio*, a cura di C. De Seta, Einaudi, Torino 1982.

- *L'Italia del Grand Tour. Da Montaigne a Goethe*, Electa, Napoli 2001.

1.1 Viaggio

Adorno T. W., *Geschichtsphilosophischer Exkurs zur Odyssee (1943)*, in “Frankfurter Adorno Blätter”, V, 1998, tr. it. di M. Bascetta e S. Petrucciani, *Interpretazione dell’Odissea*, Manifesto Libri, Roma 2000.

Bachelard G., *La poétique de l’espace*, PUF, Paris 1957, tr. it., *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 1975.

Bacon F., *Of Travel*, in *The Essayes or Counsels, civill and morall of Francis Lo. Verulam, Viscount St Alban*, I. Haviland, London 1625, tr. it. di A. M. Ancarani, *Del viaggiare*, in F. Bacon, *Saggi*, Sellerio, Palermo 1996.

Balmas E., *Il viaggio come strumento di conoscenza*, in *Varietà delle geografie. Limiti e forza della disciplina*, a cura di G. Corna Pellegrini, E. Bianchi, Unicopli, Milano 1992.

Blumenberg H., *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Bouvier, Bonn 1960, tr. it. di F. Rigotti, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell’esistenza*, Il Mulino, Bologna 2001.

Bodei R., *Scomposizioni. Forme dell’individuo moderno*, Einaudi, Torino 1987.

Boitani P., *L’ombra di Ulisse*, Il Mulino, Bologna 1992.

Brilli A., *Il viaggio in Italia. Storia di una grande istituzione culturale*, Il Mulino, Bologna 2006.

- *Quando viaggiare era un’arte. Il romanzo del Gran Tour*, Il Mulino, Bologna 2008.

Bruen M., *Essay Descriptive and Moral, on Scenes in Italy, Switzerland, and France (1817)*, A. Constable and Co., Edinburgh 1823.

Cacciatore F. M., Niger A. (a cura di), *Il Mediterraneo. Incontro di culture*, Aracne, Roma 2007.

Camus A., *L'Homme révolté*, Éditions Gallimard, Paris 1951, tr. it. di L. Magrini, *L'uomo in rivolta*, Bompiani, Milano 2002.

Cassano F., *Il pensiero meridiano*, Editori Laterza, Roma-Bari 2011.

Cavallo R., *Apocalisse e rivoluzione*, in *Apocalisse e post-umano. Il crepuscolo della modernità*, a cura di P. Barcellona, F. Ciaramelli, R. Fai, Dedalo, Bari 2007.

Ciampi M., *Luoghi, oggetti, icone. Per un'analisi visuale dell'esperienza migratoria*, in *Fenomenologia del partire e del tornare*, a cura di R. Cavallaro, Edizioni CieRre, Roma 2006.

De Seta C., *L'Italia nello specchio del Gran Tour*, in *Annali di Storia d'Italia*, vol. V, *Il paesaggio*, a cura di C. De Seta, Einaudi, Torino 1982.

- *L'Italia del Grand Tour. Da Montaigne a Goethe*, Electa, Napoli 2001.

De Montaigne M., *Essais*, S. Millanges, Bordeaux 1580, tr. it., *Saggi*, a cura di V. Enrico, Mondadori, Milano 1991.

Dematteis G., *Le metafore della terra*, Feltrinelli, Milano 1985.

Diano C., *Forma ed evento. Principi di un'interpretazione del mondo greco*, Marsilio, Venezia 1993.

Farassino A., *Fuori di set. Viaggi, esplorazioni, emigrazioni, nomadismi*, Bulzoni Editore, Roma 2000.

Farinelli F., *Epistemologia e geografia*, in *Aspetti e problemi della geografia*, a cura di G. Corna Pellegrini, Marzorati, Milano 1987, vol. II.

- *I segni del mondo*, La Nuova Italia, Firenze 1992.

Galimberti U., *Psichiatria e fenomenologia*, Feltrinelli, Milano 1994.

Gibbon E., *Memoirs of my Life and Writings*, Strand, London 1796, tr. it di L. Pratesi, *Memorie della mia vita e degli scritti*, F. Giorgetti, Macerata 1915.

Heidegger M., *Vorträge und Aufsätze*, Neske, Pfullingen 1954, tr. it. di, *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano 1976.

Horkheimer M., T. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Querido, Amsterdam 1947, tr. it. di R. Solmi, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1997.

Hume D., *A Treatise of Human Nature*, J. Noon, London 1739, tr. it. di A. Carlini, E. Lecaldano e E. Mistretta, *Trattato sulla natura umana*, in *Opere filosofiche*, Laterza, Roma-Bari 2004, vol. I.

Kant I., *Träume eines Geistersehers erläutert durch die Träume der Metaphysik*, J. J. Katner, Königsberg 1766, tr. it., *I sogni di un visionario spiegati con sogni della metafisica*, in I. Kant, *Scritti precritici*, a cura di P. Carabellese, Laterza, Bari 1953.

- *Kritik der reinen Vernunft*, J. F. Hartknoch, Riga 1781, tr. it. di C. Esposito, *Critica della ragion pura*, Bompiani, Milano 2004.
- *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798), in *Gesammelte Schriften*, Reimer, Berlin 1817, vol. VII, tr. it. di G. Vidari, *Antropologia pragmatica*, Laterza, Roma-Bari 1985.
- *Physische Geographie*, G. Vollmer, Mainz und Hamburg 1801-1805, tr. it., *Geografia fisica*, Silvestri, Milano 1807.

Kavafis K., *Ithaki*, in *Tà Poiémata*, Arte alessandrina, Alessandria 1935, *Itaca*, in *Settantacinque poesie*, a cura di N. Risi, M. Dalmàti, Einaudi, Torino 1992.

Leed E., *The Mind of the Traveler. From Gilgamesh to Global Tourism*, Basic Book, New York 1991, tr. it. di E. J. Mannucci, *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, Il Mulino, Bologna 1992.

Lévinas E., *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, J. Vrin, Paris 1949, tr. it. di F. Ciaramelli, *La traccia dell'altro*, Pironti, Napoli 1979.

- Lucrezio, *De rerum natura*, tr. it. di G. Milanese, Mondadori, Milano 1992.
- Magris C., *L'infinito viaggiare*, Mondadori, Milano 2008.
- Menga F. G., *La passione del ritardo. Dentro il confronto di Heidegger con Nietzsche*, Franco Angeli, Milano 2004.
- Nietzsche F., *Die fröhliche Wissenschaft*, E. Schmeitzner, Chemnitz 1882, tr. it. di F. Masini e M. Montinari, *La gaia scienza*, in *Idilli di Messina. La gaia scienza. Scelta di frammenti postumi 1881-1882*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Mondadori, Milano 1971.
- Omero, *Odissea*, tr. it. di F. Ferrari, Utet, Torino 2001.
- Prete A. (a cura di), *Nostalgia. Storia di un sentimento*, Raffaello Cortina, Milano 1992.
- Savinio A., *Capitano Ulisse*, Adelphi, Milano 1989.
- Scaramellini G., *Raffigurazione dello spazio e conoscenza geografica: i resoconti di viaggio*, in *Geografie private. I resoconti di viaggio come lettura del territorio*, a cura di E. Bianchi, Unicopli, Milano 1985.
- Sidney P., *Profitable Instructions: Describing what Special Observations are to be Taken by Travellers in all Nations, States and Countries*, B. Fisher, London 1633.
- Sterne L., *The Prodigal Son* (1766), Melvyn New, University Press of Florida 1996.
- *A sentimental Journey through France and Italy*, T. Becket and P. A. De Hondt, London 1768, tr. it., *Viaggio sentimentale*, a cura di G. Sertoli, Istituto editoriale italiano, Milano 1985.
- Susanetti D., *Favole antiche. Mito greco e tradizione letteraria europea*, Carocci, Roma 2005.
- Vitiello V., *Utopia del nichilismo. Tra Nietzsche e Heidegger*, Guida, Napoli 1983.

Waldenfels B., *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden I*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1997.

1.2 Paesaggio

Alcaro M., *Sull'identità meridionale. Forme di una cultura mediterranea*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.

- *Filosofie della natura. Naturalismo mediterraneo e pensiero moderno*, Manifesto Libri, Roma 2006.

Barcellona P., *Il suicidio dell'Europa*, Dedalo, Bari 2005.

Benjamin W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1955, tr. it. di E. Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi 1966.

Berkeley G., *Journal of a Tour in Italy (1717-1718)*, in *Works*, vol. IV, Clarendon press, Oxford 1871, tr. it., *Viaggio in Italia*, a cura di T. E. Jessop, M. P. Fimiani, Bibliopolis, Napoli 1980.

Bloch E., *Zwischenwelten in der Philosophiegeschichte: aus Leipziger Vorlesungen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1977, tr. it. di Bonacchi, Katia Tannenbaum, *Filosofia del Rinascimento*, a cura di R. Bodei, Il Mulino, Bologna 1981.

Brilli A., *Il viaggio in Italia. Storia di una grande istituzione culturale*, Il Mulino, Bologna 2006.

Bruno G., *De la causa, principio e uno*, J. Charlewood, Londra 1584, tr. it. a cura di A. Guzzo, Mursia, Milano 1985.

Bruno G., *Atlante delle emozioni. Il viaggio tra arte, architettura e cinema*, Paravia Bruno Mondadori Editori, Milano 2006.

Campanella T., *De sensu rerum et magia*, G. Tampach, Frankfurt 1620, tr. it., *Del senso delle cose e della magia*, a cura di F. W. Lupi, Rubbettino, Soveria Mannelli 2003.

- *Contra il proprio amore scoprimento stupendo*, in *Poesie filosofiche*, G. G. Orelli, Lugano 1834, in *Tutte le opere*, vol. I, *Scritti letterari*, Mondadori, Milano 1954.

Camus A., *L'envers et l'endroit*, Éditions Gallimard, Paris 1937, tr. it. di S. Morando, *Il rovescio e il diritto*, Bompiani, Milano 1988..

- *Noces*, E. Charlot, Algeri 1938, tr. it. di S. Morando, *Nozze*, in *Il rovescio e il diritto*, Bompiani, Milano 1988.
- *L'Étranger*, Éditions Gallimard, Paris 1942, tr. it. di A. Zevi, *Lo straniero*, Bompiani, Milano 2009.
- *Le mythe de Sisyphe*, Éditions Gallimard, Paris 1942, tr. it. di A. Borelli, *Il mito di Sisifo*, Bompiani, Milano 2001.
- *Caligula*, Éditions Gallimard, Paris 1944, tr. it., *Caligola*, Bompiani, Milano 2010.
- *Le Malentendu*, Éditions Gallimard, Paris 1944, tr. it., *Il malinteso*, in *Tutto il teatro*, Bompiani, Milano 2003.
- *L'Homme révolté*, Éditions Gallimard, Paris 1951, tr. it. di L. Magrini, *L'uomo in rivolta*, Bompiani, Milano 2002.
- *Carnets (1935-1959)*, Éditions Gallimard, Paris 1962, tr. it. di E. Capriolo, *Taccuini*, Bompiani, Milano 1992, vol. II.
- *L'Été*, Éditions Gallimard, Paris 1954, tr. it. di S. Morando, *L'estate*, in *Il rovescio e il diritto*, Bompiani, Milano 1988..
- *Essais*, Gallimard, Paris 1967, p. 380, tr. it. in F. Cassano, *Il pensiero meridiano*.

Cassano F., *Il pensiero meridiano*, Editori Laterza, Roma-Bari 2011.

Ciliberto M., *Giordano Bruno*, Laterza, Roma-Bari 1990.

D'Angelo P., *Filosofia del paesaggio*, Quodlibet Studio, Macerata 2010.

De Seta C., *L'Italia nello specchio del Gran Tour*, in *Annali di Storia d'Italia*, vol. V, *Il paesaggio*, a cura di C. De Seta, Einaudi, Torino 1982.

Ehrard J., *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII siècle*, Albin Michel, Paris 1994.

Ernst G., *“La fabbrica del mondo e di sue parti”*. *Senso delle cose e armonia del tutto nella filosofia della natura di Campanella*, in *L'interpretazione nei secoli XVI e XVII*, Franco Angeli, Milano 1993.

Fiorentino F., *Bernardino Telesio, ossia studi storici sull'idea della natura nel Risorgimento*, Le Monnier, Firenze 1972-1974, vol II.

Gailhard J., *The Present State of the Princes and the Republicks of Italy*, J. Starkey, London, 1671.

Galimberti U., *Il corpo*, Feltrinelli, Milano 2002.

Gibbon E., *Autobiography*, Sheffield, Oxford 1930, *Letters*, a cura di E. Prothero, J. Murray, London 1897, tr. it., *Viaggio in Italia*, Edizioni del Borghese, Milano 1965.

Goethe J. W., *Tagebuch der Italienischen Reise für Frau von Stein* (1786), Cotta Verlag, Stuttgart 1953, tr. it., *Giornale del viaggio in Italia per la signora von Stein*, a cura di D. de Tuoni, Einaudi, Torino 1957.

- *Italienische Reise* (1816-1817), ImInsel-Verlag, Leipzig 1912, tr. it di E. Castellani *Viaggio in Italia*, Mondadori, Milano 2013.
- *Teoria della natura*, a cura di M. Montinari, Boringhieri, Torino 1958.

Gray T., *The correspondence of Thomas Gray*, 3 voll., P. Tonybee, L. Whibley, Oxford.

Heidegger M., *Sein und Zeit*, M. Niemeyer Verlag, Halle 1927, tr. it. di P. Chiodi, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 1976.

- *Grundfragen der Philosophie. Ausgewählte "Probleme" der "Logik"* (Wintersemester 1937/38), v. F. W. v. Herrmann, Frankfurt am Main 1992, tr. it. di U. M. Ugazio, *Domande fondamentali della filosofia. Selezione di "problemi" della "logica"*, Mursia, Milano 1995.
- *Die Zeit des Weltbildes* (1938), in *Holzwegein*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. 1950, tr. it. di P. Chiodi, *L'epoca dell'immagine del mondo*, in *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1991.

- *Was ist das - die Philosophie?*, Neske, Pfullingen 1956, tr. it., *Che cos'è la filosofia?*, Il Melangolo, Genova 1981.
- *Unterwegs zur Speache*, Neske, Pfullingen 1959, tr. it., *In cammino verso il linguaggio*, a cura di A. Caracciolo, Mursia, Milano 1973.
- *Nietzsche*, Neske, Pfullingen 1961, tr. it. a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1994.
- *Vom Wesen und Begriff der Physis*, in *Wegmarken*, F. W. von Hermann, Frankfurt a. M. 1976, *Sull'essenza e sul concetto della physis*, in *Segnavia*, a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1987.

Hillman J., *The Thought of the Heart and the Soul of the World*, Spring Publications, Dallas 1992, tr. it. di A. Bottini, *L'anima del mondo e il pensiero del cuore*, Adelphi, Milano 2002.

Lenoble R., *Esquisse d'une histoire de l'idée de nature*, A. Michel, Paris 1968, tr. it, *Storia dell'idea di natura*, Guida, Napoli 1974.

Magnaghi A., *Il progetto locale*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.

Morin E., *La Méthode, I. La Nature de la Nature*, Seuil, Paris 1977.

Passmore J., *Man's Responsibility for Nature: Ecological Problems and Western Traditions*, C. Scribner's Sons, New York 1974, tr. it. di M. D'Alessandro, *La nostra responsabilità per la natura*, Feltrinelli, Milano 1991.

Remotti F., *Noi primitivi. Lo specchio dell'antropologia*, Bollati Boringhieri, Torino 1994.

Schelling F. W., *Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände* (1809), Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1975, tr. it. di S. Drago Del Boca, *Ricerche filosofiche sull'essenza della libertà umana e gli oggetti che vi si collegano*, Istituto editoriale Italiano, Milano 1974.

- *Münchener Vorlesungen. Zur Geschichte der neueren Philosophie und Darstellung des philosophischen Empirismus*, Stuttgart-Augsburg 1827, Nachdr. in *Sämtliche Werke. Schriften von 1813-1830*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt

1968, tr. it. di G. Preti, *L'empirismo filosofico e altri scritti*, La Nuova Italia, Firenze 1967.

Telesio B., *De rerum natura iuxta propria principia*, O. Salviani, Napoli 1586, tr. it., *La natura secondo i suoi principi*, a cura di R. Bondi, La Nuova Italia, Firenze 1999.

Turri E., *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia 1998.

Worster D., *Nature's economy: a history of ecological ideas*, Cambridge University Press, Cambridge 1977, tr. it. di E. Gunella, *Storia delle idee ecologiche*, Il Mulino, Bologna 1994.

1.3 Mediterraneo

Adorno T. W., *Geschichtsphilosophischer Exkurs zur Odyssee* (1943), in “Frankfurter Adorno Blätter”, V, 1998, tr. it. di M. Bascetta e S. Petrucciani, *Interpretazione dell’Odissea*, Manifesto Libri, Roma 2000.

Albera D., Blok A., Bomberger C., *L’anthropologie de la Méditerranée*, Maisonneuve et Larose, Paris 2001, tr. it., *Antropologia del Mediterraneo*, Guerini, Milano 2007.

Ambrosio R. (intervista a cura di), *Sud e pensiero meridiano: rivolta e misura. Intervista a Franco Cassano*, in “ora locale”, n. 1, gennaio 1997.

Aristotele, *Opere*, vol. VI, a cura di G. Giannantoni, tr. it. di A. Russo, Laterza, Roma-Bari 1982.

Audisio G., *Vues sur Ulysse, ou l’ambivalence des Méditerranéens*, in “Cahiers du Sud”, Numéro special sur *Le genie dòic et l’Homme méditerranéen*, février 1943, pp. 271-282.

Blumenberg H., *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Bouvier, Bonn 1960, tr. it. di F. Rigotti, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell’esistenza*, Il Mulino, Bologna 2001.

Bodei R., *Scomposizioni. Forme dell’individuo moderno*, Einaudi, Torino 1987.

- *Geometria delle passioni*, Feltrinelli, Milano 2003.

Borla E., Foppiani E., *Bricolage per un naufragio. Alla deriva nella notte del mondo*, Moretti & Vitali, Bergamo 2009.

Braudel F., *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l’époque de Philippe II*, A. Colin, Paris 1949, tr. it., *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell’età di Filippo II*, Einaudi, Torino 1965.

Brydone P., *A Tour through Sicily and Malta, in a Series of Letters*, Esq. of Somerly in Suffolk, London 1773, tr. it. di F. Marengo, M. E. Zuppelli, *Viaggio in Sicilia e a Malta*, Longanesi, Milano 1968.

Cacciari M., *Geo-filosofia dell'Europa*, Adelphi, Milano 1994.

- *L'arcipelago*, Adelphi, Milano 1997.

Cacciatore F. M., Niger A. (a cura di), *Il Mediterraneo. Incontro di culture*, Aracne, Roma 2007.

Cacciatore G., *Il Mediterraneo fra geopolitica e filosofia*, in "L'acropolis", n. 2, 2000.

Calame C., *Thésée et l'imaginaire athénien. Légende et culte en Grèce classique*, Editions Payot Lausanne, Lausanne, 1990.

- *Mythe et histoire dans l'Antiquité grecque. La création symbolique d'une colonie*, Editions Payot Lausanne, Lausanne 1996, tr. it. di E. Savoldi, *Mito e storia nell'antichità greca*, Dedalo, Bari 1999.

Calogero G., *Studi sull'eleatismo*, La Nuova Italia, Firenze 1977.

- *Storia della logica antica*, ETS, Pisa 2012.

Camus A., *Carnets (1935-1959)*, Éditions Gallimard, Paris 1962, tr. it. di E. Capriolo, *Taccuini*, Bompiani, Milano 1992.

- *L'envers et l'endroit*, Éditions Gallimard, Paris 1937, tr. it. di S. Morando, *Il rovescio e il diritto*, Bompiani, Milano 1988.

- *L'Homme révolté*, Éditions Gallimard, Paris 1951, tr. it. di L. Magrini, *L'uomo in rivolta*, Bompiani, Milano 2002.

- *Méditerranée*, in *Le premier Camus. Suivi des Ecrits de jeunesse d'Albert Camus*, Gallimard, Paris 1933, tr. it. di G. Bogliolo, *Mediterraneo*, in *Le voci del quartiere povero e altri scritti giovanili*, Rizzoli, Milano 1974.

Cassano F., *Il pensiero meridiano*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2011.

- *Homo civicus. La ragionevole follia dei beni comuni*, Dedalo, Bari 2004.

Cavallo R., *Apocalisse e rivoluzione*, in *Apocalisse e post-umano. Il crepuscolo della modernità*, a cura di P. Barcellona, F. Ciaramelli, R. Fai, Dedalo, Bari 2007.

Cavarero A., *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2003.

Cobbett J. P., *Journal of a Tour in Italy*, Mills, Jowett, and Mills, London 1830.

Coccoli G., Ludovico A., Marrone C., Stella F. (a cura di), *La mente, il corpo e i loro enigmi*, Stamen, Roma 2007.

Colli G., *La sapienza greca*, vol. II, Adelphi, Milano 1978.

- *La sapienza greca*, vol. III, Adelphi, Milano 1980.

De Fiore, *Sirene tra logos e desiderio*, in *La mente, il corpo e i loro enigmi* a cura di G. Coccoli, A. Ludovico, C. Marrone, F. Stella, Stamen, Roma 2007.

Derrida J., *Politiques d'amitié*, Éditions Galilée, Paris, 1994, *Politiche dell'amicizia*, Cortina, Milano 1995.

Dubocage A. M., *Recueil des oeuvres*, Périsse, Lyon 1770, vol. III, *Lettres sur l'Angleterre, la Hollande, et l'Italia*.

Elster J., *Ulysses and the sirens. Studies in Rationality and Irrationality*, Cambridge University Press, Cambridge 1979, tr. it. di P. Garbolino, *Ulisse e le sirene. Indagini sulla razionalità e l'irrazionalità*, Il Mulino, Bologna 2005.

- *Ulysses Unbound. Studies in Rationality, Precommitment, and Constraints*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, tr. it. di P. Palminiello, *Ulisse liberato. Razionalità e vincoli*, Il Mulino, Bologna 2004.

Frankfort H. A. (a cura di), *The intellectual adventure of ancient man. An Essay of Speculative Thought in the Ancient Near East*, the University of Chicago Press, Chicago & London 1946, tr. it. di E. Zolla, *La filosofia prima dei Greci. Concezioni del mondo in Mesopotamia, nell'antico Egitto e presso gli Ebrei*, Einaudi, Torino 1963.

- Furlani G. (a cura di), *Miti babilonesi e assiri*, Sansoni, Firenze 1958.
- Galasso G., *Esemplarità e singolarità del Mediterraneo*, in “Civiltà del Mediterraneo”, n. 1, 1991.
- Gadamer H. G., *Zur Überlieferung Heraklits*, in *Gesammelte Werke*, vol. VI, Mohr, Tübingen 1985; *Heraklit-Studien e Hegel und Heraklit*, in H. G. Gadamer, *Gesammelte Werke*, vol. VII, Mohr, Tübingen 1991, tr. it., *Eraclito. Ermeneutica e mondo antico*, a cura di A. Mecacci, Donzelli, Roma 2004.
- Giannantoni G. (a cura di), *I presocratici. Testimonianze e frammenti*, vol. I, tr. it. di G. Giannantoni, R. Laurenti, Laterza, Roma-Bari, 1969.
- Goethe J. W., *Italienische Reise (1816-1817)*, ImInsel-Verlag, Leipzig 1912, tr. it di E. Castellani *Viaggio in Italia*, Mondadori, Milano 2013, tr. it di E. Castellani *Viaggio in Italia*, Mondadori, Milano 2013.
- Gray T., *The correspondence of Thomas Gray*, 3 voll., P. Tonybee, L. Whibley, Oxford 1935.
- Greco E., *La città greca antica. Istituzioni, società e forme urbane*, Donzelli, Roma 1999.
- Hegel G. W. F., *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Duncker und Humblot, Berlin 1940, tr. it., *Lezioni sulla filosofia della storia*, vol. I, La Nuova Italia, Firenze 1981.
- Horkheimer M., Adorno T. W., *Dialektik der Aufklärung*, Querido, Amsterdam 1947, tr. it. di R. Solmi, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1997.
- Hume D., *A Treatise of Human Nature*, J. Noon, London 1739, tr. it. di A. Carlini, E. Lecaldano e E. Mistretta, *Trattato sulla natura umana*, in *Opere filosofiche*, vol. I, Laterza, Roma-Bari 2004.

Kant I., *Träume eines Geistersehers erläutert durch die Träume der Metaphysik*, J. J. Katner, Königsberg 1766, tr. it., *I sogni di un visionario spiegati con sogni della metafisica*, in I. Kant, *Scritti precritici*, a cura di P. Carabellese, Laterza, Bari 1953.

- *Kritik der reinen Vernunft*, J. F. Hartknoch, Riga 1781, tr. it. di C. Esposito, *Critica della ragion pura*, Bompiani, Milano 2004.

Landucci S., *La contraddizione in Hegel*, La Nuova Italia, Firenze 1978.

Le Goff J., *L'Europa medievale e il mondo moderno*, Laterza, Roma-Bari 1994.

Loraux N., *Né de la Terre*, Editions du Seuil, Paris 1996, tr. it. di A. Carpi, *Nati dalla terra. Mito e politica ad Atene*, Meltemi, Roma 1998.

Lucrezio, *De rerum natura*, tr. it. di G. Milanese, Mondadori, Milano 1992.

Magris C., *Alla cieca*, Garzanti, Milano 2005.

Mancini L., *Il rovinoso incanto. Storie di Sirene antiche*, Il Mulino, Bologna 2005.

Marcovich M. (a cura di), *Eraclito. Frammenti*, tr. it., La Nuova Italia, Firenze 1987.

Matviejevic P., *Mediteranski brevijar*, Graficki zavod Hrvatske, Zagreb 1987, tr. it. di S. Ferrari, *Mediterraneo. Un nuovo breviario*, Garzanti, Milano 1991.

Menga F. G., *La passione del ritardo. Dentro il confronto di Heidegger con Nietzsche*, Franco Angeli, Milano 2004.

Michelet J., *La mer*, Gallimard, Paris 1983, tr. it., *Il mare*, a cura di J. Borie, Il Melangolo, Genova 1992.

Montani P., *Arte e verità dall'antichità alla filosofia contemporanea. Un'introduzione all'estetica*, Laterza, Roma-Bari 2003.

Neurath O., *Foundations of the social sciences*, University of Chicago Press, Chicago 1944, tr. it. di G. Statera, *Fondamenti delle scienze sociali*, in *Sociologia e neopositivismo*, a cura di G. Statera, Ubaldini, Roma 1968.

Nietzsche F., *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, E. W. Fritsch, Leipzig 1872, tr. it. di S. Giametta, *La nascita della tragedia*, in *Opere*, vol. III, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1964.

- *Morgenröte. Gedanken über die moralischen Vorurteile*, E. Schmeitzner, Chemnitz 1881, tr. it. di F. Masini e M. Montinari, *Aurora*, in *Aurora. Scelta di frammenti postumi (1879-1881)*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Mondadori, Milano 1971.
- *Die fröhliche Wissenschaft*, E. Schmeitzner, Chemnitz 1882, tr. it. di F. Masini e M. Montinari, *La gaia scienza*, in *Idilli di Messina. La gaia scienza. Scelta di frammenti postumi 1881-1882*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Mondadori, Milano 1971.

Omero, *Iliade*, tr. it., Einaudi, Torino 1977.

- *Odissea*, tr. it. di G. A. Privitera, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, Milano 1983.

Palese F., *Arte, filosofia e civiltà mediterranea*, in “Segni e Comprensione”, n. 29, 1996.

Pausania, *Guida della Grecia*, libro I, tr. it. di D. Musti, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, Milano 1982.

Pellegrino P., *La geografia del desiderio. Mappa dei mille volti di un concetto*, Manni, San Cesario di Lecce 2004.

Ruel A., *L'invention de la Méditerranée*, in “Vingtième Siècle”, n. 32, octobre-décembre 1991.

Schelling F. W. J., *Munchener Vorlesungen: Zur Geschichte der neueren Philosophie und Darstellung des philosophischen Empirismus*, Stuttgart-Augsburg 1827, tr. it. di G. Durante, *Lezioni monachesi sulla storia della filosofia moderne e esposizione dell'empirismo filosofico*, Sansoni, Firenze 1950.

Schmitt C., *Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung*, Reclam, Leipzig 1942, tr. it. di G. Gurisatti, *Terra e mare. Una riflessione sulla storia del mondo*, Adelphi, Milano 2002.

- *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*, Duncker & Humblot, Berlin 1950, tr. it. di E. Castrucci, *Il nomos della terra nel diritto internazionale dello "jus publicum europaeum"*, Adelphi, Milano 1991.

Tessitore F., *Per ricominciare*, in "Civiltà del Mediterraneo", n.s., n. 1, 2002.

Varano A., *Morin e l'utopia a Nardodipace. L'intellettuale francese parla del suo umanesimo mediterraneo nel comune più povero d'Italia*, in "L'Unità", 5 marzo 2002.

Verbeke G., *Les Stoïciens et le progrès de l'histoire*, in "Rev. philos. De Louvain" n. 62, 1964, pp. 5-38.

Vernant J. P., Vidal-Naquet P., *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Maspéro, Paris 1972, tr. it. di M. Rettori, *Mito e tragedia nell'antica Grecia. La tragedia come fenomeno sociale estetico e psicologico*, Einaudi, Torino 1976.

Vidal-Naquet P., *La démocratie grecque vue d'ailleurs: essais d'historiographie ancienne et moderne*, Flammarion, Paris, 1990, tr. it. di F. Sircana, *La democrazia greca nell'immaginario dei moderni*, Il Saggiatore, Milano 1996.

Vitiello V., *Utopia del nichilismo. Tra Nietzsche e Heidegger*, Guida, Napoli 1983.

Waldenfels B., *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden I*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1997.

West M., *Early Greek Philosophy and the Orient*, Clarendon Press, Oxford 1971, tr. it. di G. Giorgini, *La filosofia greca arcaica e l'Oriente*, Il Mulino, Bologna 1993.

Zupančič A., *Ethics of the Real. Kant, Lacan*, Verso, London 2000, tr. it. di L. F. Clemente, *Etica del reale. Kant, Lacan*, Orthotes, Napoli 2012.

1.4 Luce

Alcaro M., *Filosofie della natura. Naturalismo mediterraneo e pensiero moderno*, Manifesto Libri, Roma 2006.

Berkeley G., *Journal of a Tour in Italy* (1717-1718), in *Works*, vol. IV, Clarendon press, Oxford 1871, tr. it., *Viaggio in Italia*, a cura di T. E. Jessop, M. P. Fimiani, Bibliopolis, Napoli 1980.

Blessington Lady M., *The Idler in Italy*, Galignani, Paris 1839.

Bloch E., *Zwischenwelten in der Philosophiegeschichte: aus Leipziger Vorlesungen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1977, tr. it. di Bonacchi, Katia Tannenbaum, *Filosofia del Rinascimento*, a cura di R. Bodei, Il Mulino, Bologna 1981.

Bondì R., *Introduzione a Telesio*, Laterza, Roma-Bari 1997.

Cacciatore F. M., Niger A. (a cura di), *Il Mediterraneo. Incontro di culture*, Aracne, Roma 2007.

Campanella T., *Civitas Solis idea republicae philosophica*, Francoforte 1623, tr. it., *La città del Sole*, Feltrinelli, Milano 1992.

- *Del senso delle cose e della magia*, Laboratorio Edizioni, Cosenza 1997.

Camus A., *Carnets* (1935-1959), Éditions Gallimard, Paris 1962, tr. it. di E. Capriolo, *Taccuini*, Bompiani, Milano 1992.

- *L'envers et l'endroit*, Éditions Gallimard, Paris 1937, tr. it. di S. Morando, *Il rovescio e il diritto*, Bompiani, Milano 1988.

- *L'Homme révolté*, Éditions Gallimard, Paris 1951, tr. it. di L. Magrini, *L'uomo in rivolta*, Bompiani, Milano 2002.

- *L'Étranger*, Éditions Gallimard, Paris 1942, tr. it. di A. Zevi, *Lo straniero*, Bompiani, Milano 2009.

- *L'Été*, Éditions Gallimard, Paris 1954, tr. it. di S. Morando, *L'estate*, in *Il rovescio e il diritto*, Bompiani, Milano 1988.
- *La Mort heureuse*, Gallimard, Paris 1971, tr. it. di G. Bogliolo, *La morte felice*, RCS Libri, Milano 2008.

Cassano F., *Il pensiero meridiano*, Editori Laterza, Roma-Bari 2011.

- *Modernizzare stanca*, Il Mulino, Bologna 2001.

Goethe J. W., *Italienische Reise* (1816-1817), ImInsel-Verlag, Leipzig 1912, tr. it di E. Castellani *Viaggio in Italia*, Mondadori, Milano 2013.

Hewlett M., *The Road in Tuscany*, Macmillan, New York 1904.

Leone U., *Ambiente e sostenibilità nell'area mediterranea*, in *Il Mediterraneo. Incontro di culture*, a cura di F. M. Cacciatore, A. Niger.

Palese F., *Arte, filosofia e civiltà mediterranea*, in "Segni e Comprensione", n. 29, 1996.

Pontico E., *Ad Anatolio: sulle otto radici dell'agitato pensare*, n. 7, in *Filocalia*, a cura di Nicodemo l'Agiorita, Venezia 1782, tr. it., *Filocalia*, Libreria editrice fiorentina, Firenze 1989.

Werfel F., *Aus der Dämmerung einer Welt*, Vienna 1936, tr. it. di C. Baseggio, *Un mondo al crepuscolo*, TEA, Milano 1996.

1.5 *Otium*

Alcaro M., *Sull'identità meridionale. Forme di una cultura mediterranea*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.

Ambrosio R. (intervista a cura di), *Sud e pensiero meridiano: rivolta e misura. Intervista a Franco Cassano*, in "ora locale", n. 1, gennaio 1997.

Aristotele, *Politica*, in *Opere*, vol. IX, tr. it. di M. Valgimigli, Laterza, Bari 1973.

Ascham R., *The Scholemaster* (1570), W. Innys, S. Birt, London 1743, cit. in J. R. Hale, *England and the Italian Renaissance*, Faber and Faber, London 1954.

Brilli A., *Il viaggio in Italia. Storia di una grande istituzione culturale*, Il Mulino, Bologna 2006.

Bruno G., *Atlante delle emozioni. Il viaggio tra arte, architettura e cinema*, Paravia Bruno Mondadori Editori, Milano 2006.

Camus A., *L'envers et l'endroit*, Éditions Gallimard, Paris 1937, tr. it. di S. Morando, *Il rovescio e il diritto*, Bompiani, Milano 1988.

- *L'Été*, Éditions Gallimard, Paris 1954, tr. it. di S. Morando, *L'estate*, in *Il rovescio e il diritto*, Bompiani, Milano 1988.

Cassano F., *Il pensiero meridiano*, Editori Laterza, Roma-Bari 2011

- *Modernizzare stanca*, Il Mulino, Bologna 2001.

D'Angelo P., *Estetica della natura, bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Roma-Bari 2001.

De Masi D., *L'avvento post-industriale*, F. Angeli, Milano, 1985.

- *Ozio creativo. Conversazione con Maria Serena Palieri*, Bur, Milano 2002.

- Della Corte E., *Riprendiamoci l'ozio*, in "ora locale", n. 4, maggio-giugno 1997.
- Goethe J. W., *Italianische Reise* (1816-1817), ImInsel-Verlag, Leipzig 1912, tr. it di E. Castellani *Viaggio in Italia*, Mondadori, Milano 2013.
- Gray T., *The correspondence of Thomas Gray*, 3 voll., P. Tonybee, L. Whibley, Oxford 1935.
- Hegedus Z., *Il presente è l'avvenire: nuove pratiche e nuova rappresentazione sociale*, F. Angeli, Milano 1985.
- Jameson A., *Diary of an Ennuyée*, H. Colburn, London 1826.
- Koselleck R., *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1979, tr. it., *Futuro passato: per una semantica dei tempi storici*, Marietti, Genova 1986.
- Lafargue P., *Le droit à la paresse*, H. Oriol, Paris 1883, tr. it., *Diritto all'ozio*, Erre emme, Roma 1996.
- Laïdi Z., *La tyrannie de l'urgence*, Editions Fides, Montreal 1999.
- Landers D. S., *The Unbound Prometheus: Technological Change and Industrial Development in Western Europe from 1750 to the Present*, Press Syndicate of the University of Cambridge, Cambridge, New York 1969, tr. it. di V. Grisoli, F. Salvatorelli, *Prometeo liberato: trasformazioni tecnologiche e sviluppo industriale nell'Europa occidentale dal 1750 ai giorni nostri*, Einaudi, Torino 1978.
- Lassels R., *The Voyage of Italy, or A Compleat Journey through Italy*, John Starkey, London 1670.

Latouche S., *La Mégamachine. Raison technoscientifique, raison économique et mythe du progrès. Essais a la memoire de Jacques Ellul*, La découverte-MAUSS, Paris 1995, tr. it. di A. Salsano, *La Megamacchina. Ragione tecnoscientifica, ragione economica e mito del progresso. Saggi in memoria di Jacques Ellul*, Bollati Boringhieri, Torino 1995.

- *L'Occidentalisation du monde. Essai sur la signification, la portée et les limites de l'uniformisation planétaire*, La découverte, Paris 1989, tr. it. di A. Salsano, *L'occidentalizzazione del mondo. Saggio sul significato, la portata e i limiti dell'uniformazione planetaria*, Bollati Boringhieri, Torino 1992.

Luttwak E. N., *Turbo-Capitalism: Winners And Losers In The Global Economy*, Weidenfeld & Nicolson, Harper, 1999, tr. it. di A. Mazza, *La dittatura del capitalismo. Dove ci porteranno il liberalismo selvaggio e gli eccessi della globalizzazione*, Mondadori, Milano 1999.

Ovidio, *Epistulae ex Ponto*, tr. it., Mondadori, Milano 2001.

Platone, *Fedro*, in *Opere complete*, vol. III, a cura di G. Giannantoni, tr. it. di A. Zadro, P. Pucci, Laterza, Roma-Bari 1989.

Rifkin J., *The end of work: the decline of the global labor force and the dawn of the post-market era*, G. P. Putnam's Sons, New York 1995, tr. it. di P. Canton, *La fine del lavoro. Il declino della forza lavoro globale e l'avvento del post-mercato*, Baldini & Castoldi, Milano, 1995.

Russell B., *In Praise of Idleness*, G. Allen & Unwin, London 1935, tr. it. di E. Marpicati, *Elogio dell'ozio*, Tea, Milano 2012.

W. Schulz, *Die Bewegung der Produktion: eine geschichtlich-statistische Abhandlung*, D. Auvermann, Glashütten im Taunus 1974.

Smith A., *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, W. Strahan, T. Cadell, London 1776, tr. it. di F. Bartoli, *Indagine sulla natura e le cause della ricchezza delle nazioni*, Mondadori, Milano 1977.

Smollett T., *Travels through France and Italy*, Baldwin, London 1766.

Steiner G., *The Poetry of Thought: From Hellenism to Celan*, New Directions, New York 2011, tr. it. di F. Conte, R. Benvenuto, *La poesia del pensiero: dall'Ellenismo a Paul Celan*, Garzanti, Milano 2012.

Stevenson R. L., *An Apology for Idlers* (1877), T. B. Mosher, Portland Maine 1905, tr. it. di A. Ferretti, *Elogio dell'ozio*, La Vita Felice, Milano 2012.

Torno A., *Le virtù dell'ozio*, Mondadori, Milano 2002.

A. Touraine, *La société post-industrielle*, Denoël, Paris 1969, tr. it. di R. Bussi, *La società postindustriale*, Il Mulino, Bologna 1970.

Weil S., *L'enracinement. Prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain*, Gallimard, Paris 1949, tr. it. di F. Fortini, *La prima radice: preludio ad una dichiarazione dei doveri verso la creatura umana*, Comunità, Milano 1980.

Zola E., *Voyage à Rome*, Charpentier, Paris 1896, tr. it., *Diario romano*, Sugarco, Carnago 1994; cit. in Y. Hersant, *Italies. Anthologie des voyageurs français aux XVIII et XIX siècles*, R. Laffont, Paris 1988.

Zucchelli F., *Viva l'ozio abbasso il negozio*, Scipioni, Valentano 2006.

1.6 Passione

Alcaro M., *Sull'identità meridionale. Forme di una cultura mediterranea*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.

- *Filosofie della natura. Naturalismo mediterraneo e pensiero moderno*, Manifesto Libri, Roma 2006.

Blessington M. (Lady), *The Idler in Italy*, Galignani, Paris 1839.

Bachelard G., *La poétique de l'espace*, PUF, Paris 1957, tr. it., *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 1975.

Brilli A., *Il viaggio in Italia. Storia di una grande istituzione culturale*, Il Mulino, Bologna 2006.

Bruno G., *Cabala del cavallo pegaseo*, in *Dialoghi filosofici italiani*, a cura di M. Ciliberto, Mondadori, Milano 2000.

Bruno G., *Atlante delle emozioni. Il viaggio tra arte, architettura e cinema*, Paravia Bruno Mondadori Editori, Milano 2006.

Campanella T., *De sensu rerum et magia*, G. Tampach, Frankfurt 1620, tr. it., *Del senso delle cose e della magia*, a cura di F. W. Lupi, Rubbettino, Soveria Mannelli 2003.

Camus A., *Carnets (1935-1959)*, Éditions Gallimard, Paris 1962, tr. it. di E. Capriolo, *Taccuini*, Bompiani, Milano 1992, vol. II.

- *L'envers et l'endroit*, Éditions Gallimard, Paris 1937, tr. it. di S. Morando, *Il rovescio e il diritto*, Bompiani, Milano 1988.
- *L'Homme révolté*, Éditions Gallimard, Paris 1951, tr. it. di L. Magrini, *L'uomo in rivolta*, Bompiani, Milano 2002.
- *L'Été*, Éditions Gallimard, Paris 1954, tr. it. di S. Morando, *L'estate*, in *Il rovescio e il diritto*, Bompiani, Milano 1988.

- Cassano F., *Il pensiero meridiano*, Editori Laterza, Roma-Bari 2011.
- Defoe D., *The True-Born Englishman*, 2 voll., London 1701, vol. II.
- Descartes R., *Meditationes de prima philosophia*, Ludovicum Elzevirium, Amsterdam, 1641, tr. it. di S. Landucci, *Meditazioni metafisiche*, Laterza, Roma-Bari 2001.
- Dilthey W., *Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation*, B. G. Teubner, Leipzig-Berlin 1921, tr.it., *L'analisi dell'uomo e l'intuizione della natura dal Rinascimento all'Illuminismo*, Venezia 1927.
- Franzina E., *Le molte società*, in *Venezia*, a cura di E. Franzina, Laterza, Roma-Bari 1986.
- Freud S., *Das Unheimliche* Imago, Band V, Wien 1919, tr. it., *Il perturbante*, a cura di C. L. Musatti, Theoria, Roma 1993.
- Galimberti U., *Il corpo*, Feltrinelli, Milano 2002.
- Garms E., J., *Mito e realtà di Roma nella cultura europea. Viaggio e idea, immagine e immaginazione*, in *Annali di Storia d'Italia*, vol. V, *Il paesaggio*, a cura di C. De Seta.
- Goethe J. W., *Italienische Reise* (1816-1817), ImInsel-Verlag, Leipzig 1912, tr. it di E. Castellani *Viaggio in Italia*, Mondadori, Milano 2013.
- Heidegger M., *Die Zeit des Weltbildes* (1938), in *Holzwegein*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. 1950, tr. it. di P. Chiodi, *L'epoca dell'immagine del mondo*, in *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1991.
- *Nietzsche*, Neske, Pfullingen 1961, tr. it. a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1994.
- Hillman J., *The Thought of the Heart and the Soul of the World*, Spring Publications, Dallas 1992, tr. it. di A. Bottini, *L'anima del mondo e il pensiero del cuore*, Adelphi, Milano 2002.

Jonas H., *Organismus und Freiheit: Ansätze zu einer philosophischen Biologie*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1973, tr. it. in *Organismo e libertà. Verso una biologia filosofica*, Einaudi, Torino 1999.

Matviejevic P., *Mediterranski brevijar*, Graficki zavod Hrvatske, Zagreb 1987, tr. it. di S. Ferrari, *Mediterraneo. Un nuovo breviario*, Garzanti, Milano 1991.

E. Morin, *La vie de la vie*, Éditions Du Seuil, Paris 1980, tr. it., di A. Serra, *La vita della vita*, Feltrinelli, Milano 1987.

- *La connaissance de la connaissance*, Éditions du Seuil, Paris 1986, tr. it., *La conoscenza della conoscenza*, Feltrinelli, Milano 1999.

Rogers S., *Preface to Italy. A Poem*, London 1822.

Sheldrake R., *L'âme de la nature*, Editions du Rocher, Monaco 1992.

Schelling F. W., *Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie. Zum Behuf seiner Vorlesungen*, Jena-Leipzig 1799, tr. it., *Primo abbozzo di un sistema di filosofia della natura*, a cura di G. Grazi, Cadmo, Roma 1989.

- *Münchener Vorlesungen. Zur Geschichte der neueren Philosophie und Darstellung des philosophischen Empirismus*, Stuttgart-Augsburg 1827, Nachdr. in *Sämtliche Werke. Schriften von 1813-1830*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1968, tr. it. di G. Preti, *L'empirismo filosofico e altri scritti*, La Nuova Italia, Firenze 1967.

Sterne L., *A sentimental Journey through France and Italy*, T. Becket and P. A. De Hondt, London 1768, tr. it., *Viaggio sentimentale*, a cura di G. Sertoli, Istituto editoriale italiano, Milano 1985.

Telesio B., *De rerum natura iuxta propria principia*, O. Salviani, Napoli 1586, tr. it., *La natura secondo i suoi principii*, a cura di R. Bondi, La Nuova Italia, Firenze 1999.

Valéry P., *Regards sur le monde actuel*, Librairie Stock, Delamain et Boutelleau, Paris 1931, tr. it., *Sguardi sul mondo attuale*, a cura di F. C. Papparo, Adelphi, Milano 1994.

Wilson E. O., *Consilience: The Unity of Knowledge*, Random House, New York 1998, tr. it. di R. Cagliero, *L'armonia meravigliosa*, Mondadori, Milano 1999.

Worster D., *Nature's economy: a history of ecological ideas*, Cambridge University Press, Cambridge 1977, tr. it. di E. Gunella, *Storia delle idee ecologiche*, Il Mulino, Bologna 1994.

BIBLIOGRAFIA SU AMELIO⁷³⁰

LIBRI E MONOGRAFIE

AA. VV., *The Films of Gianni Amelio*, a cura di Ranvaud D. e Gibson B., s. l. (ma Edinburgh), edizione The Other Cinema, 1983, pp. 56. Il testo è stato edito in occasione della retrospettiva dedicata a G. Amelio all'interno della 37^a edizione dell'Edinburgh International Film Festival, 1983. La pubblicazione contiene: scritti di Deborah Young, Don Ranvaud, Enzo Ungari, Paolo Valmarana; due brevi dichiarazioni su Amelio, rispettivamente di Bernardo Bertolucci, relativa a *La Città del Sole*, e di Paolo e Vittorio Taviani; due interviste ad Amelio, una a cura di D. Ranvaud, l'altra a cura di B. Nave e A. Tournès (un compendio di quella comparsa in "Jeune Cinéma", n. 146, novembre 1982). Sono presenti anche vari estratti di recensioni (comparse precedentemente su periodici vari) riguardanti i film realizzati da Amelio fino al 1983; delle brevi dichiarazioni di Amelio su alcuni suoi film; una essenziale emerografia.

AA. VV., *Gianni Amelio*, a cura di Soci E. e Maffettone A., Circuitocinema, Quaderno n. 43, Venezia, Comune di Venezia, 1991, pp. 38. Editto in occasione della personale del regista organizzata dall'Ufficio Attività Cinematografiche e da Ipotesi Cinema di Bassano, novembre-dicembre 1991: Venezia, Bassano, Padova, Treviso. Contiene scritti dei due curatori, di G. Amelio (un montaggio tematico di precedenti scritti o dichiarazioni dello stesso, e una serie di dichiarazioni riguardanti i singoli film), Goffredo Fofi, un'intervista a G. Amelio (a cura di E. Soci). Sono presenti anche estratti di recensioni di autori vari (comparsi precedentemente su periodici) relative ai film realizzati da Amelio fino al 1990; una bibliografia.

AA. VV., *Regia di Gianni Amelio*, a cura di Sesti M., Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1992, pp. 61. Il volumetto contiene un "Autoritratto" di Gianni Amelio, un breve saggio di M. Sesti e interventi di Sandro Petraglia e Alberto Taraglio.

⁷³⁰ Per Amelio, in quanto autore precipuo oggetto d'indagine, non si sono riportati in bibliografia unicamente i testi citati, ma si è costruita una bibliografia più ampia sulla sua intera produzione cinematografica.

AA. VV., *La fine del gioco. La rappresentazione dell'infanzia nel cinema di Gianni Amelio*, a cura di Brugiamolini F., Capulli L., Gambelli S., Ancona, Comune di Ancona, 1993, pp. 80. Il volume è stato pubblicato nell'ambito dell'edizione 1992 di Figlio Figlia Incontri Cinema Video Immagini, manifestazione ideata e diretta da Fabiola Brugiamolini. Il libro contiene saggi di Fabio Bo, Fabiola Brugiamolini, Lorenzo Capulli e Stefano Gambelli, Antonio Faeti, Grazia Honegger Fresco, Ida Magli, Lorenzo Pellizzari, Franco Prono, Nicola Siciliani de Cumis, Roberto Silvestri, Piero Spila.

AA. VV., *Gianni Amelio*, a cura di Sesti M. e Ughi S., prefazione di Fofi G., Roma, Dino Audino Editore, s. d. [ma 1994], pp. 63. Sono presenti scritti di Andrea Porporati e Alessandro Sermoneta, M. Sesti; un'intervista a G. Amelio, e una dichiarazione di Ugo Gregoretti (entrambe a cura di M. Sesti); dichiarazioni di Amelio (la maggior parte già pubblicate), e estratti di recensioni di autori vari (già editi), ambedue relative ai film di Amelio realizzati fino al 1994.

AA. VV., *Gianni Amelio*, a cura di Volpi G., Torino, Scriptorium, 1995, pp. 159. Il testo contiene scritti di Alessandro Baricco, Gianfranco Bettin, Jean A. Gili, Morando Morandini, Oreste Pivetta, Silvana Quadrino. Sono presenti anche la sceneggiatura originale e quella desunta di *La fine del gioco*, e una lunga intervista ad Amelio a cura di G. Volpi.

AA. VV., *Gianni Amelio*, a cura di De Gaetano R., Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 1997, pp. 66. Il volume raccoglie gli atti della giornata di studi dedicata ad Amelio, in occasione della consegna della Laurea *honoris causa* in DAMS presso l'Università degli Studi della Calabria, Arcavacata di Rende (CS), 28 maggio 1996. Contiene scritti di Gianni Amelio, Pier A. Bertacchini, Marcello W. Bruno, Orio Caldiron, Franco Crispini, Roberto De Gaetano, Giuseppe Frega, Daniele Gambarara, Maurizio Grande, Lino Micciché.

AA. VV., *Gianni Amelio: le regole e il gioco*, a cura di Martini E., Torino, Lindau, 1999, pp. 206. Pubblicato in occasione della retrospettiva dedicata ad Amelio nell'ambito del Bergamo Film Meeting '99, tenutosi a Bergamo dal 13 al 21 marzo 1999. Il volume contiene una lunga intervista ad Amelio (a cura di E. Martini) e i saggi di Fabio Bo, Godfrey Cheshire, Alberto Crespi, Piera Detassis, Roberto Escobar, Antonio Faeti (il suo scritto è lo stesso di quello presente in AA. VV., *La fine del gioco. La rappresentazione dell'infanzia nel cinema di Gianni Amelio*, cit., pp. 13-18), Maurizio Grande, Paola Malanga, Anton Giulio Mancino, Emanuela

Martini, Tullio Masone, Morando Morandini, Emiliano Morreale, Carlo Testa, Lietta Tornabuoni, Paolo Vecchi. Nel testo è compresa un'ampia bibliografia.

AA. VV., *Colpire al cuore. Bergamo nel cinema*, a cura di Martini E., Bergamo, SESAAB, 2002, pp. 143. La pubblicazione è stata distribuita come allegato al quotidiano "L'Eco di Bergamo". Il volume è stato realizzato in occasione del Bergamo Film Meeting 2002. Ventesima mostra internazionale del cinema d'essai. La manifestazione si è svolta a Bergamo, dal 9 al 17 marzo 2002. Il libro, oltre a contenere uno scritto di Amelio; il trattamento (dal titolo *Il diario di Emilio*) e la sceneggiatura desunta di *Colpire al cuore* e un saggio di E. Martini su questo film; include anche interventi su Paolo Valmarana, Ermanno Olmi, e su vari aspetti del rapporto tra la città di Bergamo e il cinema.

AA. VV., *Gianni Amelio presenta: Lo schermo di carta. Storia e storie dei cineromanzi*, a cura di Morreale E., s.l. [ma Torino-Milano], Museo Nazionale del Cinema /Il Castoro, 2007, pp. 303. Il catalogo è stato pubblicato in occasione della mostra "Gianni Amelio presenta: Lo schermo di carta. Storia e storie dei cineromanzi", realizzata dal Museo Nazionale del Cinema di Torino in collaborazione con Solares Fondazione Culturale di Parma. La manifestazione si è svolta a Torino presso l'Archivio di Stato e la Mole Antonelliana, dall'8 marzo al 19 aprile 2007. La mostra, ideata da Amelio, è basata sulla sua collezione personale di cineromanzi degli anni Cinquanta e Sessanta. Al volume è allegato un dvd dal titolo *Sfogliare un film*, regia di Lorenzo d'Amico de Carvalho e fotografia di Luan Amelio Ujkaj. Il video, realizzato per l'occasione, propone, tra le altre cose, interviste ad autori, attori e critici cinematografici italiani sull'argomento del libro.

AA. VV., *Raccontare i sentimenti. Il cinema di Gianni Amelio*, a cura di Gesù S., Catania, Maimone, 2007, pp. 314. Il testo è stato pubblicato in occasione della Retrospectiva dedicata ad Amelio, che ha avuto luogo, a Catania, dal 18 al 29 dicembre 2007. Il volume contiene, saggi di Flavio Vergerio, Livio Marchese, Massimo Causo, Piero Spila, Stefania Rimini, Nino Genovese, Alessandro De Filippo, Fabrizio Colamartino, Agata Sciacca, Michael Aichmayr, Sebastiano Pennisi; il libro si conclude con alcune dichiarazioni del regista (a cura di Jean-Claude Mirabella) e con una intervista, a cura di P. Spila e Bruno Torri (già comparsa in "CineCritica", n. 45, gennaio-marzo 2007, pp. 7-23). Nel testo sono compresi una biografia, una filmografia, un'ampia bibliografia e molte immagini (tratte dai film di Amelio) in bianco e nero e a colori.

AA.VV., *Sotto un'altra stella. Il cinema di Gianni Amelio*, a cura di Carabba C., Rizza G. e Rossi G. M., Firenze, Aida, 2010, pp. 108. Testo edito in occasione del Premio Fiesole ai Maestri del Cinema 2010 (21-22 luglio 2010), manifestazione promossa dal Comune di Fiesole, la Regione Toscana, la Fondazione Sistema Toscana e il Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani. Aggiornato con una lunga intervista ad Amelio, il volume ospita, dopo l'introduzione di Bruno Torri, saggi di Claudio Carabba, Marco Luceri, Emanuela Martini, Luca Mazzei, Ranieri Polese, Gabriele Rizza, Piero Spila, Chiara Tognolotti. Massimo Tria; completano il volume una filmografia, a cura di Giovanni Maria Rossi, e una bibliografia essenziale a cura di Luigi Nepi.

Amelio G., *Amelio secondo il cinema. Conversazione con Goffredo Fofi*, Roma, Donzelli, 1994, pp. 129.

Baldeschi J. (a cura di), *Colpire al cuore: il cinema di Gianni Amelio*, Castelfiorentino (FI), Circolo del Cinema "Angelo Azzurro", 2007, pp. 135. Pubblicato in occasione della retrospettiva "Colpire al cuore: il cinema di Gianni Amelio". 4^a edizione di "Il Giglio d'Oro", che ha avuto luogo a Castelfiorentino, dal 2 al 27 ottobre 2007. La pubblicazione contiene: scritti di Maurizio Grande, Emanuela Martini, Franco Prono.

Cattini A., *Le storie e lo sguardo. Il cinema di Gianni Amelio*, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 206. Il libro include un'ampia bibliografia.

De Angelis L., *Il ladro di bambini*, s. l., Archimede, 1994, pp. 223. Racconto tratto dalla sceneggiatura dall'omonimo film di G. Amelio. Il libro è stato ideato come "testo di narrativa" per le scuole medie. Oltre alla novellizzazione vera e propria del film (pp. 7-147), contiene anche delle schede di comprensione e approfondimento del testo (una per ogni capitolo); una sezione ("Per saperne di più", pp. 202-211) dedicata al film, al regista e ad alcuni rudimenti del linguaggio cinematografico; un'ultima parte ("Facciamo il punto", pp. 212-221) dedicata al confronto tra il romanzo e il film.

Delli Colli L. (a cura di), *Gianni Amelio*, Roma, Cinecittà Holding, s. d. [ma 2006], pp. 160. La monografia è stata realizzata in occasione della prima retrospettiva completa dei film di G. Amelio (dal titolo "La poesia e il rigore"), organizzata, dal MoMa e da Cinecittà Holding,

presso il Museum of Modern Art di New York, dal 18 al 30 novembre 2005. Il volume è bilingue (inglese/italiano).

Detassis P. (a cura di), *“Lamerica”*. *Film e storia del film*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 175.

Gatti, Sergio, *“Lamerica” di Gianni Amelio*, Rottofreno (Piacenza), Morpheo Edizioni, 2007, pp. 224. Il testo contiene un’ampia intervista ad Amelio sul film *Lamerica*.

Martini E., *Gianni Amelio*, Milano, Il Castoro, 2006, pp. 180.

Masoni M., *Padri, figli. Il cineromanzo di Gianni Amelio*, Solares, Parma, 2006, pp. 85. Il saggio-catalogo è stato realizzato in occasione della mostra “Gianni Amelio. Film di carta” che ha avuto luogo a Parma, dal 30 settembre al 15 ottobre 2006.

Monleón S., *La mirada secreta de Gianni Amelio*, Valladolid (Spagna), Ed. Semana Internacional de Cine, 1994, pp. 93. Il testo è stato pubblicato in occasione della 39ª Semana Internacional de Cine, tenutasi a Valladolid nel 1994. Il libro, scritto in prima persona (come se fosse lo stesso Amelio a parlare) è la rielaborazione di precedenti scritti di Amelio e di una lunga intervista concessa dal regista calabrese all’autore spagnolo.

Musso M. P., Sanzo A. (a cura di), *Laboratorio Amelio*, con la presentazione di Nicola Siciliani de Cumis, “Comunità Domani”, Periodico bimestrale della Comunità Montana della Presila Catanzarese, Numero Speciale, n. 1, gennaio-giugno 2003, pp. 98. Il fascicolo contiene la trascrizione della presentazione del libro, curato da Domenico Scalzo, *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, che ha avuto luogo, a Villaggio Mancuso (Taverna/CZ), il 9 settembre 2001; manifestazione alla quale sono intervenuti, tra gli altri: Gianni Amelio, Callisto Cosulich, Giorgio De Vincenti, Serafino Lupia, Domenico Scalzo e Nicola Siciliani de Cumis. In esso sono presenti anche articoli e interventi di Laura Castiglia, Aldo Demartis, Paola Gagliarducci, Giovanni Mastroianni, Maria Pia Musso, Tiziana Pangrazi, Federico Procopio, Renzo Remotti, Roberto Sandrucci, Alessandro Sanzo, Domenico Scalzo, Nicola Siciliani de Cumis, Giordana Szpunar.

Rais A. (a cura di), *Gianni Amelio. Conversazioni in Sicilia*, Palermo, Regione Sicilia, 1999, pp. 187. Il volume è stato pubblicato in occasione della manifestazione: *Lezioni siciliane: il cinema secondo Gianni Amelio*, che si è svolta a Palermo dal 22 al 28 marzo 1999 (presso il

Cinema Abc). Esso contiene sia la trascrizione del seminario di cinema condotto da Gianni Amelio, sia gli interventi (di Goffredo Fofi, Emanuela Martini, Anton Giulio Mancino, Emiliano Morreale, Franco Maresco, Daniele Ciprì e Gianni Amelio) della tavola rotonda tenutasi, nell'ambito dello stesso evento, il 24 marzo).

Scalzo D. (a cura di), *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, Torino, Lindau, 2001, pp. 349. Il volume è una raccolta, strutturata essenzialmente in ordine cronologico (che copre un arco temporale che va dal 1961 al 2000), di scritti di Amelio (soprattutto interviste e dichiarazioni) e su Amelio (specialmente ad opera di critici cinematografici), tutti già apparsi altrove (tranne una conversazione inedita con il regista, e un saggio di Callisto Cosulich realizzato per l'occasione). Nel testo sono compresi un'ampia bibliografia, una filmografia, 391 foto a colori e in bianco e nero.

Vitti A., *I film di Gianni Amelio. La ricerca di un cinema di coscienza sociale, fedele alle sue radici*, Pesaro, Metauro, 2009, pp. 568.

Vorauer M., Aichmayr, Michael, *Gianni Amelio. Festschrift*, Wels (Austria), Kinova, 1999, pp. 191. Oltre agli scritti degli autori contiene anche due lunghi estratti rispettivamente di: Prono, Franco (cura di), *Conversazione con Gianni Amelio*, in Gianni Amelio, *Così ridevano*, Torino, Lindau, 1999, pp. 217-234; e da Detassis, Piera (a cura di), *L'America. Storia del film*, cit., pp. 3-70. Il volume è bilingue (tedesco/italiano).

SOGGETTI, SCENEGGIATURE E SINTESI DEI FILM DI AMELIO

Amelio G., “*Les enfants volés*” – “*Il ladro di bambini*”. *Découpage plan à plan et dialogues in extenso après montage. Dialogues italiens*, “L’Avant-Scène. Cinéma”, n. 415, ottobre 1992, pp. 12-83. Sceneggiatura desunta, inquadratura per inquadratura, a cura di Laurence Rebouillon. Dialoghi bilingue italiano-francese; la traduzione dei dialoghi è stata realizzata da Huguette Hatem. In appendice alla sceneggiatura (pp. 86-89) è riportata un'ampia miscellanea di articoli sul film pubblicati sulla stampa francese durante il Festival di Cannes, maggio 1992.

- *“Il ladro di bambini”*. Sceneggiatura di Gianni Amelio, Sandro Petraglia e Stefano Rulli, prefazione di Goffredo Fofi, Milano, Feltrinelli, 1992, pp. 150. Sceneggiatura desunta. Il testo contiene un’ampia bibliografia.
- *“Lamerica”*. Sceneggiatura di Gianni Amelio, Andrea Porporati, Alessandro Sermoneta, in Piera Detassis (a cura di), *“Lamerica”*. Film e storia del film, cit., pp. 71-163. Sceneggiatura desunta dalla versione definitiva. Nel libro sono incluse 41 fotografie di scena in bianco e nero.
- *Fuori programma*, in AA. VV., *Gianni Amelio*, a cura di Gianni Volpi, cit., pp. 33-64. Sceneggiatura originaria del film *La fine del gioco*.
- *La fine del gioco*, in AA. VV., *Gianni Amelio*, a cura di Gianni Volpi, cit., pp. 67-87. Sceneggiatura desunta. Con 8 foto, tratte dal film, in bianco e nero.
- *Il piccolo Archimede*, in id., *“Il piccolo Archimede”*, sceneggiatura originale dell’omonimo film, Mantova, Circolo del Cinema di Mantova e Comune di Mantova, 1996, pp. 23-67. Con 13 fotografie di scena in bianco e nero.
- , Sermoneta A., *I ragazzi di via Panisperna*, in id., *“I ragazzi di via Panisperna”*. Sceneggiatura originale dell’omonimo film di Amelio, Mantova, Circolo del Cinema di Mantova e Comune di Mantova, 1996, pp. 25-94, 129-182. Con 32 fotografie di scena a colori di Sergio Strizzi.
- , Cerami V., *Colpire al cuore*. Trattamento e sceneggiature dell’omonimo film di Amelio”, Mantova, Circolo del Cinema di Mantova, 1996, pp. 25-161. Il volume contiene il primo trattamento dal titolo *Il diario di Emilio* (pp. 25-41), la sceneggiatura originale — penultima versione, gennaio 1982 — (pp. 43-111), e la sceneggiatura desunta dal montaggio, a cura di G. Amelio (pp. 116-161). Sono incluse 33 fotografie di scena in bianco e nero. *Il diario di Emilio* e la sceneggiatura desunta sono ora in AA. VV., *Colpire al cuore. Bergamo nel cinema*, cit., pp. 35-89.
- Porporati A., Sermoneta A., *“Lamerica”*. Sceneggiatura originale dell’omonimo film di Amelio, Mantova, Circolo del Cinema di Mantova, Provincia e Comune di Mantova, Casa del Mantegna, 1999, pp. 124. Prefazione di Alberto Cattini. Sono incluse 38 fotografie di scena a colori.
- *Così ridevano. Il racconto del film*, a cura di Lillo Iacolino, in id., *Così ridevano*, Torino, Lindau, 1999, pp. 20-216. Sceneggiatura desunta. Con fotografie di scena, a colori e in bianco e nero, di Claudio Iannone.

- Petraglia S., Rulli S., *Le chiavi di casa*, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 105. Il volume contiene la sceneggiatura originaria (pp. 11-105); i titoli di testa e di coda ; 63 fotografie a colori di scena, di Claudio Iannone.
- Contarello U., *La stella che non c'è*, a cura di Lorenzo Codelli, Venezia, Marsilio, 2006 pp. 170. Il volume contiene la sceneggiatura originale, nella sua terza e ultima stesura del marzo 2005 (pp. 30-119); i dialoghi desunti dal montaggio definitivo (pp. 121-148); i titoli di testa e di coda (pp. 149-170); 64 fotografie a colori di scena, di Claudio Iannone. Nel libro è presente anche un'intervista a G. Amelio e un suo scritto sul film.

Masoni T., *"I velieri", una sintesi in forma di cineromanzo*, in Baldeschi, Jaures (a cura di), *Colpire al cuore: il cinema di Gianni Amelio*, cit., pp. 85-96.

TESTI DI GIANNI AMELIO

Amelio, G., *Il brigante*, in "il Sentiero", n. 1, 24 novembre 1961. Periodico pubblicato a Catanzaro; la recensione compare nella rubrica "Cinema". In questi primi scritti Amelio si firmava con il suo nome di battesimo: Giovanni.

- *"Cleopatra", di Joseph L. Mankiewicz*, in "il Sentiero", n. 3, s. d. [ma 1963]. Periodico pubblicato a Catanzaro; la recensione compare nella rubrica "Taccuino dei films visti. Anteprima".
- *"Fuoco fatuo", di Louis Malle*, in "il Sentiero", n. 3, s. d. [ma 1963]. Periodico pubblicato a Catanzaro; la recensione compare nella rubrica "Taccuino dei films visti".
- *"Sedotta e abbandonata", di Pietro Germi*, in "il Sentiero", n. 3, s. d. [ma 1963]. Periodico pubblicato a Catanzaro; la recensione compare nella rubrica "Taccuino dei films visti".
- *La calda vita*, in "il Sentiero", n. 4, s. d. [ma 1963]. Periodico pubblicato a Catanzaro; la recensione compare nella rubrica "Taccuino dei films visti".
- *Il demonio*, in "il Sentiero", n. 4, s. d. [ma 1963]. Periodico pubblicato a Catanzaro; la recensione compare nella rubrica "Taccuino dei films visti".

- *Epica d'intrattenimento e impegni solitari. Antifascismo e Resistenza nel recente cinema italiano*, in "il manifesto", n. 2, ottobre 1964, pp. 24-30. Periodico del Circolo Culturale "Piero Gobetti", pubblicato a Catanzaro.
- *Recensione del libro Michelangelo Antonioni* di C. Di Carlo, in "giovane critica", n. 6, dicembre-gennaio 1964-1965, Catania, pp. 70-72. Rivista del Centro Universitario Cinematografico di Catania.
- *Follow the music...*, in "Jeune Cinéma", n. 95, maggio-giugno 1976, p. 26.
- *Un ricordo di Gianni Puccini*, in "l'Unità", 7 dicembre 1978. Ora sul sito "l'Unità", http://archiviostorico.unita.it/cgi-bin/highlightPdf.cgi?t=ebook&file=/archivio/uni_1978_12/19781207_0009.pdf&query=gianni%20puccini.
- in AA. VV., *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti. 1960-1969*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, Milano, Feltrinelli, 1981, pp. 214, 381, 393, 459. Dichiarazioni di Amelio riguardanti la sua attività di aiuto regista.
- *Cara Anna Banti*, in AA. VV., *10 Registi italiani 10 Racconti italiani*, Roma, Rai, Radio Televisione Italiana, Terza rete TV, 1983, pp.185-186. Supplemento di *Radio e Tv*, 2 febbraio 1983.
- *In questo romanzo, invece...*, in "L'Espresso", 20 marzo 1983.
- *Gli sono molto grato*, in "Sincronia", n. 4-5-6, luglio-agosto-settembre 1985, p. 61.
- *Il racconto e le emozioni*, in AA. VV., *Gianni Amelio*, a cura di Enrico Soci e Alberto Maffettone, cit., pp. 12-18. Il testo è costituito da una raccolta di dichiarazioni rese da Amelio (in un arco di tempo compreso tra il 1975 e il 1991), ordinate tematicamente.
- *Impopolarità, rischio che si deve correre*, in "Cinema Nuovo", n. 2 (336), marzo-aprile 1992, pp. 7-8. Risposta di Amelio alle domande dell'inchiesta "Il "che fare" per il cinema italiano", promossa dalla stessa rivista.
- *Io e gli italiani*, in "Ciak si gira", n. 10, ottobre 1992, p. 35. Lunga dichiarazione di Amelio, sulla sua attività di membro della giuria della 49^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia (1992).
- *Un miraggio mediterraneo ricordando Elsa Morante*, in "Il Mattino", 31 agosto 1994. Ora in Piera Detassis (a cura di), *"L'America". Film e storia del film*, cit., p. 3.
- *Non oscurate Zhang Yimou*, in "l'Unità", 25 settembre 1994.
- *Attori non attori*, in AA. VV., *Gianni Amelio*, a cura di Mario Sesti e Stefanella Ughi, cit., pp. 62-63.

- *Autoritratto*, in Mario Sesti, *Nuovo cinema italiano*, Theoria, Roma, 1994, pp. 37-43. Lo scritto di Amelio è dell'ottobre 1992 in AA. VV., *Regia di Gianni Amelio* cit., pp.7-15.
- *Dice il regista*, in AA. VV., *Gianni Amelio*, a cura di Mario Sesti e Stefanella Ughi, cit., pp. 10, 15, 19, 22, 26, 29, 33, 40, 45, 50-51. Sezione posta al seguito di ogni singola scheda filmografica, in cui vengono riportate brevi dichiarazioni di Amelio (tratti da scritti già editi) riguardanti i singoli film.
- *Viva Litalia*, "la Repubblica", 19 gennaio 1995.
- ["*Un cinema che emozioni e passioni...*"]. Scritto pubblicato sulla prima pagina del pieghevole realizzato in occasione della manifestazione "Incontri d'autore" che ha avuto luogo presso "Centrale d'essai" di Torino, il 28 marzo 1995.
- *Il mio amore si chiamava Gilda...*, in "la Repubblica", 27 dicembre 1995.
- *Ritorno in Calabria*, "Meridiani. Calabria", n. 50, luglio-agosto 1996, pp. 8, 13.
- *Non è finita la pace, cioè la guerra*, in "RaiNews", 10 dicembre 1996.
- *Al cinema ogni giorno*, in "Lo straniero", n. 1, estate 1997, pp. 239-240. Il testo è un racconto di Amelio.
- *Io e l'Università*, in AA. VV., *Gianni Amelio*, a cura di R. De Gaetano, cit., pp. 17-20.
- *Presentazione*, in Giuseppe Marotta, *Al cinema non fa freddo*, a cura di Gianni Amelio. Postfazione di Goffredo Fofi, Cava de' Tirreni (SA), Avagliano, 1997, pp. 7-11. Il libro è una raccolta di alcune critiche cinematografiche di Giuseppe Marotta.
- "*Promemoria*", in P. D'Agostini e S. Della Casa (a cura di), *Cinema italiano. Annuario 1998*, Milano, Il Castoro, 1998, pp. 11-12.
- *Nascita e morte di una nazione*, in "Lo straniero", n. 5, inverno 1998/99, pp. 10-13.
- *I film nella mente dello spettatore*, in "Il Sole 24 ore", 7 marzo 1999. Il testo comparso sul quotidiano è costituito dal "montaggio" di alcuni brani tratti dalla lunga intervista a G. Amelio pubblicata (alcuni giorni dopo) a cura di Emanuela Martini, con il titolo *Cinema e cinemi*, in AA. VV., *Gianni Amelio: le regole e il gioco*, cit., pp. 105-152 (i passi riportati nell'articolo sono a pp. 107-109).
- *I miei amori, da Dorian Gray a Travolta / Amelio si confessa: Da Rita a Dorian i miei cine-amori*", in "l'Unità", 13 marzo 1999. Il testo comparso sul quotidiano è costituito dal montaggio di alcuni brani tratti da uno scritto di G. Amelio pubblicato (alcuni giorni dopo) a cura di Emanuela Martini, con il titolo *Carta bianca a Gianni*

- Amelio*, in AA. VV., *Gianni Amelio: le regole e il gioco*, cit., pp. 177-185 (i passi riportati nell'articolo sono a pp. 177, 178, 182-183, 185).
- *Non dimentico gli sguardi*, in "l'Unità", 10 aprile 1999.
 - *Carta bianca a Gianni Amelio*, a cura di E. Martini, in AA. VV., *Gianni Amelio: le regole e il gioco*, cit., pp. 177-178, 180-185.
 - *Guardare un bambino*, in AA. VV., "*I bambini ci Guardano*" di Vittorio De Sica. *Testimonianze, interventi, sceneggiatura*, a cura di G. De Santi, M. De Sica, s. l., Associazione Amici di Vittorio De Sica e Editoriale Pantheon, 1999, p. 25.
 - *Battaglie perdute?*, in "Filmmaker's magazine", n. 1, gennaio-febbraio 2000, p. 1.
 - *Uno schermo per Reggio Calabria*, scritto distribuito in occasione dell'anteprima di *Uno schermo sull'acqua*, avvenuta il 3 febbraio 2000, presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma.
 - *La donna sconosciuta*, in AA. VV., *Robert Siodmak. Il re del noir*, a cura di E. Martini, s. l. (ma Bergamo), Bergamo Film Meeting, 2000, pp. 97-99. Il volume è stato edito in occasione della retrospettiva dedicata a R. Siodmak nell'ambito del Bergamo Film Meeting 2000. Diciottesima mostra internazionale del cinema d'essai, 18-26 marzo 2000.
 - *Cronache di terra*, in "il manifesto", 23 novembre 2000.
 - *Nashville rivisitata*, in E. Martini, *Il lungo addio. L'America di Robert Altman*, Torino, Lindau, 2000, pp. 5-6. Lo scritto è una breve prefazione al libro.
 - *Il complice delle immagini*, in AA. VV., *Giancarlo Basili. Spazio e architettura nel cinema italiano*, a cura di G. Canova, Ancona, Alexa, 2000, pp. 144-145.
 - *Le strade che portano a Bergamo*, in AA. VV., *Colpire al cuore. Bergamo nel cinema*, cit., pp. 7-10.
 - *Il vizio del cinema. Vedere, amare, fare un film*, Torino, Einaudi, 2004. Il volume raccoglie una parte degli scritti "critici-autobiografici" apparsi sulla rivista "Film Tv", tra il 1999 e il 2004. Gli articoli di Amelio, complessivamente, sono comparsi sulla rivista dal n. 26 del 27 giugno 1999 e fino al n. 52 del 30 dicembre 2007, nella rubrica "Collezione grande schermo". Ogni intervento (della lunghezza di una pagina) ha come pretesto un film (di cui, sulla rivista, è riprodotta, su due pagine, la locandina) legato al mondo poetico del regista.
 - *In Cina, un anno dopo*, in G. Amelio, U. Contarello, *La stella che non c'è*, cit., pp. 33-37.

- *Amelio "Il regista è un ladro"*, in "La Stampa", 1° settembre 2006. Ora sul sito "La Stampa.it",
http://archivio.lastampa.it/LaStampaArchivio/main/History/tmpl_viewObj.jsp?objid=7185462. Lo scritto è tratto da un intervento di Amelio su "MicroMega" in uscita nello stesso giorno.
- *Non voglio perderti*, in AA. VV., *Gianni Amelio presenta: Lo schermo di carta. Storia e storie dei cineromanzi*, cit. pp. 11-16. . Lo stesso scritto, con il titolo *Tutti i film che ho sfogliato*, è stato pubblicato su "la Repubblica", sezione "La Domenica di Repubblica", 4 marzo 2007. Ora sul sito "la Repubblica.it",
<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2007/03/04/tutti-film-che-ho-sfogliato.html>.
- *Un film che si chiama desiderio*, Torino, Einaudi, 2010. Il volume raccoglie una parte degli scritti "critici-autobiografici" apparsi sulla rivista "Film Tv", dal n. 26 del 27 giugno 1999 e fino al numero 52 del 30 dicembre 2007, nella rubrica "Collezione grande schermo".

CONVERSAZIONI, INTERVISTE E SCRITTI VARI CONTENENTI DICHIARAZIONI DEL REGISTA

- *L'utopia è vitale*, in "l'Unità", 3 gennaio 1976. Ora sul sito "l'Unità",
http://archiviostorico.unita.it/cgi-bin/highlightPdf.cgi?t=ebook&file=/archivio/uni_1976_01/19760103_0007.pdf&query=Gianni%20Amelio. Lunga dichiarazione sul film *La Città del Sole*.
- *Un cineasta in cammino verso la TV*, in "l'Unità", 20 agosto 1977. Ora sul sito "l'Unità",
http://archiviostorico.unita.it/cgi-bin/highlightPdf.cgi?t=ebook&file=/archivio/uni_1977_08/19770820_0007.pdf&query=Gianni%20Amelio. Contiene dichiarazioni anche sul film *In cammino*.
- *Il cinema è un sogno che ti piglia al cuore. Conversazione con Gianni Amelio*, in "Nisida News. Il giornale dei ragazzi di Nisida", n. 7, aprile 1994, pp. 4-7.
- *Conversazione di Mimmo Rafele con Gianni Amelio*, in AA. VV., *Il "racconto" tra letteratura e cinema*, a cura di L. Albano, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 141-145. Lo scritto, dopo una breve introduzione di M. Rafele, si articola come un'intervista a

Gianni Amelio. Il libro raccoglie gli Atti del Colloquio su “Il racconto tra letteratura e cinema”, tenutosi a Ischia il 22 e 23 marzo 1996 a cura dell’Associazione Sigismondo Malatesta.

- *Il Festival Internazionale dei Circoli del Cinema ha riscosso notevoli consensi a Reggio Calabria*, in “Gazzetta del Sud”, 22 ottobre 1999. Dichiarazioni riguardanti *Poveri noi*.
- *Tre Rossi per “Le chiavi di casa” di Gianni Amelio*, sul sito “la Repubblica.it – TrovaCinema”, 28 aprile 2004, <http://trovacinema.repubblica.it/news/dettaglio/tre-rossi-per-le-chiavi-di-casa-di-gianni-amelio/271081>. Dichiarazioni sul film *Le chiavi di casa*. Articolo scritto in occasione della consegna, ad Amelio, del premio “Visionaria 2004”, nell’ambito del festival “Linea d’Ombra. Salerno Film Festival” che si è tenuto a Salerno dal 27 aprile al 2 maggio 2004.
- *Amelio: “Spero di vincere nelle sale”*, in “il Giornale”, 12 settembre 2004. Dichiarazioni sul film *Le chiavi di casa*.
- *Amelio: “Che brutto dire handicappato”*, in “la Repubblica”, edizione di Palermo, 21 settembre 2004. Ora sul sito “la Repubblica.it”, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2004/09/21/amelio-che-brutto-dire-handicappato.html>. Dichiarazioni sul film *Le chiavi di casa*.
- *Amelio candidato agli Oscar*, in “il Quotidiano della Calabria”, 1° ottobre 2004. Dichiarazioni sul film *Le chiavi di casa*.
- *Amelio da Oscar*, in “il Domani”, edizione di Catanzaro, 1° ottobre 2004. Dichiarazioni sul film *Le chiavi di casa*.
- *L’argentina di Gianni Amelio*, sul sito “Rai Cinema”, 6 settembre 2006, <http://www.raicinema.rai.it/dl/RaiCinema/site/News/ContentItem-e07d0e88-d0ac-4d19-a880-5092f944c979.html>. Dichiarazioni, tra l’altro, sulla preparazione di un film, tratto dal libro *Senza Patricio*, di Walter Veltroni, la cui sceneggiatura è già pronta. Ad oggi, il film non è stato realizzato.
- *Gianni Amelio: dalla Cina all’Argentina*, sul sito “mente locale.it”, 20 settembre 2006, <http://www.mentelocale.it/16134-gianni-amelio-dalla-cina-all-argentina/>. Dichiarazioni rilasciate in occasione della presentazione, al cinema Sivori di Genova, del film *La stella che non c’è*. Oltre a dichiarazioni su questo film, ne contiene anche altre concernenti la realizzazione di un film, tratto dal libro *Senza Patricio*, di Walter Veltroni. Ad oggi, il film non è stato realizzato.

- *Gianni Amelio racconta Camus e un po' la sua Calabria*, in "il Quotidiano della Calabria", 16 aprile 2012. Ora sul sito "il Quotidiano della Calabria", <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/04/21/il-nuovo-film-di-amelio.html>. Dichiarazioni sul film *Il primo uomo*.

Abenavoli P.(intervista a cura di), *La Calabria nel cuore di Amelio*, in "il Quotidiano della Calabria", 2 marzo 2003. Intervista rilasciata in occasione delle lezioni tenute, da Amelio, presso l'Università per stranieri "Dante Alighieri", di Reggio Calabria.

Abenavoli P. (intervista a cura di), *Il vizio del cinema: Amelio racconta*, in "il Quotidiano della Calabria", 25 settembre 2004. Contiene anche riferimenti alla presentazione del libro *Il vizio del cinema*.

Abenavoli P., "*Volevo proprio la visibilità*", in "il Quotidiano della Calabria", 2 ottobre 2004. Dichiarazioni sul film *Le chiavi di casa*.

Amelio G., *Di padri e di figli. Incontro con Goffredo Fofi*, in "Lo straniero", n. 52, ottobre 2004, pp.74-80. La conversazione, in cui, chiaramente, è Fofi a fare le domande, verte soprattutto sul film *Le chiavi di casa*.

Ansani G., *La fine di un gioco*, dichiarazioni inedite, raccolte da D. Scalzo nell'ottobre 1997, durante la fase di preparazione del libro *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, cit.

Aspesi N., (a cura di), "*Trovo negli albanesi le facce del mio paese*", in "la Repubblica", 11 settembre 1998. Ampi brani di dichiarazioni sul film *Così ridevano*.

- "*Ma i premi sono ingiusti*", in "la Repubblica", 14 settembre 1998. Ampi brani di dichiarazioni sul film *Così ridevano*.
- *La sfida di Gianni Amelio. Ecco cos'è la fatica di vivere*, in "la Repubblica", 10 settembre 2004. Ora sul sito "la Repubblica.it", <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2004/09/10/la-sfida-di-gianni-amelio-ecco-cos.html>. Dichiarazioni sul film *Le chiavi di casa*.

Audino D., Ventriglia G. (intervista a cura di), *La regia è come un iceberg, la parte importante sta sotto*, "Script", n. 6 (NS), maggio 1994, pp. 33-37.

- Battisti, R. (intervista a cura di), *Amelio e i suoi fratelli*, in “l’Unità”, 1° agosto 1998.
- Bernacchioni, C. (intervista a cura di), *Sulle tracce di Camus*, in “left avvenimenti”, 13 aprile 2012.
- Bisozzi F., *Un film per raccontare i “diversamente abili”*, in “il Quotidiano della Calabria”, 10 settembre 2004. Dichiarazioni sul film *Le chiavi di casa*.
- Bispuri V. (intervista a cura di), *Amelio, emigrato con la macchina da presa*, in “Avvenimenti”, 25 ottobre 1998.
- Bogani, G. (a cura di), *Il dialetto, la lingua della rabbia*, in “il Resto del Carlino”, 11 settembre 1998. Dichiarazioni sul film *Così ridevano*.
- “*Un film imperfetto. E Allora?*”, in “il Resto del Carlino”, 14 settembre 1998. Dichiarazioni sul film *Così ridevano*.
 - (intervista a cura di), “*Vi raccomando il mio film, è fatto col cuore*”, in “Quotidiano Nazionale”, 31 agosto 2004. Dichiarazioni sul film *Le chiavi di casa*.
- Boschero, S., *Gianni Amelio: “E per un anno vado in Albania”*, in “l’Unità”, 29 novembre 1999. Dichiarazioni varie (principalmente sul rapporto tra il critico e l’autore) rilasciate in occasione del ritiro del premio Europacinema.
- Canova G. (intervista a cura di), *Gianni Amelio: il cinema come “magnifica ossessione”*, in “duel”, n. 64, ottobre 1998, p. 18.
- Cappa M. (intervista a cura di), *Gianni Amelio: “Sono pansessuale”*, in “Vanity fair”, n. 35, 6 settembre 2006. Ora sul sito “Style.it/ioStyle”, <http://www.style.it/cont/people-show/news/0701/0400/gianni-amelio-sono-pansessuale.asp>.
- Cappelli S., (intervista cura di), *Amore molesto tra poveri fratelli*, in “Liberazione”, 11 settembre 1998.

Caprara F., *Amelio, viaggio nei sentimenti: quei bambini sono io*, in “La Stampa”, 5 aprile 1991. Contiene ampi brani di dichiarazioni sul film *Il ladro di bambini*.

- *Amelio. Le chiavi dell'Oscar*, in “La Stampa”, 1° ottobre 2004. Dichiarazioni sul film *Le chiavi di casa*.
- (intervista a cura di), *Amelio: Toronto la rivincita del mio Camus*, in “La Stampa”, 19 settembre 2011. Ora sul sito “La Stampa.it”, <http://www3.lastampa.it/spettacoli/sezioni/articolo/lstp/420818/>.
- (intervista a cura di), *Torino Film Festival, Amelio “Ho deciso: rimango altri due anni”*, in “La Stampa”, 12 novembre 2011. Ora sul sito “La Stampa.it”, <http://www3.lastampa.it/spettacoli/sezioni/articolo/lstp/374743/>.
- (intervista a cura di), *Amelio “Müller vuole uccidere il Torino Film Festival”*, in “La Stampa”, 27 febbraio 2012. Ora sul sito “La Stampa.it”, <http://www3.lastampa.it/spettacoli/sezioni/articolo/lstp/444191/>.
- *Amelio: il mio Camus prima scelto poi rifiutato dalla Mostra di Venezia*, in “La Stampa”, 17 aprile 2012. Dichiarazioni che ricostruiscono le vicissitudini riguardanti le partecipazioni (avvenute e mancate) ai festival, e sulle difficoltà distributive in Francia del film *Il primo uomo*.
- (intervista a cura di), *Amelio: è una vergogna*, in “La Stampa”, 10 maggio 2012. Intervista sulle polemiche riguardanti la sovrapposizione delle date del Festival di Torino e di quello di Roma.

Caroli C., *Amelio si metta in “ballo”*, in “la Repubblica”, edizione di Torino, 30 ottobre 2007. Ora sul sito “la Repubblica.it”, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2007/10/30/amelio-si-mette-in-ballo-con-un.html>. Dichiarazioni sui film *Ballabile in bianco e nero* e *Ballabile a colori*.

- *Povero ma bello . Amelio: “Non sono Moretti questo sarà il mio festival”*, in “l'Espresso”, 29 ottobre 2009. Ora sul sito “l'Espresso”, <http://espresso.repubblica.it/dettaglio/povero-ma-bello-amelio-non-sono-moretti-questo-sara-il-mio-festival/2113620>.
- *Amelio film Festival . “Debutto di rigore ma senza autogol”*, in “l'Espresso”, 5 novembre 2009. Ora sul sito “l'Espresso”, <http://espresso.repubblica.it/dettaglio/amelio-film-festival-debutto-di-rigore-ma-senza-autogol/2114132>. Dichiarazioni relative a Torino Film Festival.

- *Amelio*: “Rimanere al Tff? Se me lo offrono ci penserò”, in “la Repubblica”, edizione di Torino, 6 marzo 2012. Ora sul sito “la Repubblica Torino.it”, http://torino.repubblica.it/cronaca/2012/03/06/news/amelio_rimanere_al_tff_se_me_lo_offrono_ci_penser-31011095/. Dichiarazioni relative a Torino Film Festival.
- *Amelio*: “Così uccidono il Torino Film Festival”, in “la Repubblica”, edizione di Torino, 10 maggio 2012. Ora sul sito “la Repubblica Torino.it”, http://torino.repubblica.it/cronaca/2012/05/10/news/amelio_cos_uccidono_il_torino_film_festival-34833539/. Intervista sulle polemiche riguardanti la sovrapposizione delle date del Festival di Torino e di quello di Roma.

Castellano A. (intervista a cura di), *Amelio: “Per i nuovi registi il cinema è un caro diario”*, in “Il Mattino”, 21 luglio 1999.

Cattini A., e Aiello G. (a cura di), *Intervista a Gianni Amelio del 15 marzo 1986*, in G. Amelio, A. Sermoneta, in “I ragazzi di via Panisperna”. *Sceneggiatura originale dell’omonimo film di Amelio*, cit., pp. 183-196.

Casalini A., “*Il primo uomo*” di Gianni Amelio. *Riflessioni di un pied-noir*, sul sito “Cinemafrica”, 22 aprile 2012, http://www.cinemafrica.org/spip.php?article1259&var_recherche=gianni%20amelio.

Codelli L. (a cura di), *Conversazione con Gianni Amelio*, in Gianni Amelio, Umberto Contarello, *La stella che non c’è*, cit., pp. 11-32.

Colleti M., *Ciak in Algeria per Amelio*, sul sito “Cinemafrica”, 16 giugno 2009, <http://www.cinemafrica.org/spip.php?breve791>. Dichiarazioni sul film *Il primo uomo*.

- *A Toronto applausi per Amelio*, sul sito “Cinemafrica”, 12 settembre 2011, http://www.cinemafrica.org/spip.php?breve1239&var_recherche=gianni%20amelio. Dichiarazioni sul film *Il primo uomo*.

Corallo F. (intervista a cura di), *Mio padre, precario a vita*, sul sito “Cinecittà News”, 29 aprile 2004, <http://news.cinecitta.com/people/intervista.asp?id=5004>. Intervista realizzata in occasione del festival “Linea d’Ombra. Salerno Film Festival”, che ha avuto luogo a Salerno, dal 27 aprile al 2 maggio 2004. In questa occasione Amelio ha tenuto anche un seminario

presso la Facoltà di Scienza della Comunicazione dell'Università di Salerno. Dichiarazioni sui film *Le chiavi di casa* e *La stella che non c'è*.

Costa A., *"Ho fatto un film anti-Tv"*, in "Il Tempo", 10 settembre 2004. Dichiarazioni sul film *Le chiavi di casa*.

Costantini C., *Uno sguardo perduto sul futuro*, in "Il Messaggero", 18 marzo 1983. Dichiarazioni sul film *Colpire al cuore*.

Cosulich O. (intervista a cura di), *"Il mio film anche nei multiplex: ecco la mia vittoria"*, in "Il Mattino", 1° ottobre 2004. Dichiarazioni sul film *Le chiavi di casa*.

- *"Con Camus in Algeria per rivivere la mia infanzia"*, in "Il Mattino", 17 aprile 2012. Dichiarazioni sul film *Il primo uomo*.

Crespi A. (a cura di), *Sottotitoli d'autore per il Leone d'oro*, in "l'Unità due", 18 settembre 1998. Contiene una lunga dichiarazione sul *Così ridevano*.

Crowdus G., Porton R. (intervista a cura di), *Beyond Neorealism: Preserving a Cinema of Social Coscience*, in "Cineaste", n. 4, 1995, pp. 6-13.

D'Agostini P. (intervista a cura di), *Gianni Amelio. "Il cinema dei sentimenti oltre i confini del tempo"*, in "la Repubblica", 26 settembre 1998.

- *Gianni Amelio. "Sono un vizioso del cinema"*, in "la Repubblica", 22 marzo 2004. Ora sul sito "la Repubblica.it", <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2004/03/22/sono-un-vizioso-del-cinema.html>. Dichiarazioni varie, con la parte finale incentrata sul film *Le chiavi di casa*.
- *Amelio: "Vittima? No grazie"*, in "la Repubblica", 12 settembre 2004. Ora sul sito "la Repubblica.it", <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2004/09/12/amelio-vittima-no-grazie.html>. Dichiarazioni sul film *Le chiavi di casa*.
- *Il Nuovo Amelio. "Il mio film sulla questione morale"*, in "la Repubblica", 24 agosto 2005. Ora sul sito "la Repubblica.it",

<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2005/08/24/il-nuovo-amelio-il-mio-film.html>.

- *Amelio a Venezia. "Io e un Don Chisciotte italiano nella nuova Cina dei miracoli"*, in "la Repubblica", 24 agosto 2006. Ora sul sito "la Repubblica.it", <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2006/08/24/io-un-don-chisciotte-italiano-nella-nuova.html>.

Detassis P. (intervista a cura di), *Gianni Amelio*, in "Ciak si gira", n. 1, gennaio 1993, pp. 94, 97.

- *Storia del film*, in id. (a cura di), "L'America". *Film e storia del film*, cit., pp. 1-70. Il testo, strutturato come un diario tenuto dalla curatrice durante le riprese di *L'America*, contiene numerosissime dichiarazioni di Amelio.

De Franceschi L., *Toronto Power: le anteprime del 36° TIFF*, sul sito "Cinemafrica", 12 settembre 2011,

http://www.cinemafrica.org/spip.php?article1179&var_recherche=gianni%20amelio.

Nell'articolo si dà ampio spazio al film *Il primo uomo*.

De Vincenti G. (a cura di), *Esiste il nuovo cinema italiano? (Colloqui con Gianni Amelio, Peter Del Monte, Marco Tullio Giordana, Salvatore Piscitelli). Gianni Amelio: abbiamo agito come zombi*, in "Cinemasessanta", n. 138, marzo-aprile 1981, pp. 11-15. Lunga intervista che ha come argomento quasi tutti i film di Amelio fino a *Il piccolo Archimede*.

Di Caro M. (intervista a cura di), *Gianni Amelio. "La Sicilia è il film della mia memoria"*, in "la Repubblica", inserto di Palermo, 23 marzo 1999.

Di Giorgi S., "Il primo uomo". *Incontro con Gianni Amelio*, sul sito "punto di svista", 23 aprile 2012, <http://www.puntodisvista.net/2012/04/il-primo-uomo-incontro-gianni-amelio/>. Articolo scritto in occasione dell'anteprima milanese, di *Il primo uomo* (versione originale con sottotitoli francesi), avvenuta, presso l'Anteo Spaziocinema, il 19 aprile 2002. Alla proiezione è seguito l'evento "Lezione con Gianni Amelio intervistato da Paolo Mereghetti".

Douin J.-L. (intervista a cura di), "Le cinéma, c'est ton regard. L'éducation de l'œil", in "Le Monde", 15 settembre 2004.

Favetto G. L., *Amelio: "Per il Tff ho pensato agli spettatori della terza fila"*, in "l'Espresso", 13 novembre 2009. Ora sul sito "l'Espresso", <http://espresso.repubblica.it/dettaglio/amelio-per-il-tff-ho-pensato-agli-spettatori-della-terza-fila/2114760>. Dichiarazioni relative a Torino Film Festival.

- *Il nuovo film di Amelio: "Quel Camus sono io"*, in "la Repubblica", edizione di Torino, 22 aprile 2012. Ora sul sito "la Repubblica.it", <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/04/21/il-nuovo-film-di-amelio.html>. Dichiarazioni sul film *Il primo uomo*.

Ferzetti F. (intervista a cura di), *Amelio: "Rido bene perché rido ultimo"*, in "Il Messaggero", 12 ottobre 1998.

- *Amelio: il mio viaggio alla ricerca di Camus*, in "Il Messaggero", 1° aprile 2012. Dichiarazioni, su *Il primo uomo*, rilasciate in occasione dell'incontro con Amelio ("Albert Camus, il cinema, l'Africa: incontro con il regista di *Le premier homme*"), che si è svolto, nell'ambito del Bari International Film Festival, il 31 marzo 2012, un giorno dopo la proiezione dello stesso film (sempre all'interno della stessa manifestazione), in anteprima europea.

Finos A. (intervista a cura di), *Amelio, speranze e progetti: in America per l'Oscar e poi in Cina con Castellito*, sul sito "la Repubblica.it – TrovaCinema", 30 settembre 2004, <http://trovacinema.repubblica.it/news/dettaglio/amelio-speranze-e-progetti-in-america-per-loscar-e-poi-in-cina-con-castellito/279240>.

- (intervista a cura di), *Il nuovo film di Amelio, giallo sull'assenza a Venezia*, sul sito "la Repubblica.it – TrovaCinema", 19 agosto 2011, <http://trovacinema.repubblica.it/news/dettaglio/il-nuovo-film-di-amelio-giallo-sullassenza-a-venezias/406360>.
- (intervista a cura di), *Gianni Amelio. Ora mi metto all'opera e dimentico il cinema*, in "Il Venerdì di Repubblica", supplemento di "la Repubblica", 3 febbraio 2012. Ora su <http://periodici.repubblica.it/venerdi/?num=1246#>.
- *Il primo Uomo. "Nell'Algeria di Camus ho ritrovato me stesso"*, in "la Repubblica", 26 marzo 2012. Ora, con il titolo *Gianni Amelio e "Il primo uomo"*, sul sito "la Repubblica.it – TrovaCinema",

<http://trovacinema.repubblica.it/news/dettaglio/gianni-amelio-e-il-primo-uomo/414153>.

Fiore T, Titta T. (intervista a cura di), *“Il mio film imperfetto, ma vero”*, in “Il Mattino”, 14 settembre 1998.

- *“Con Amelio le emozioni diventano film”*, in “Il Mattino”, 10 settembre 2004.
- *“Il mio apologo sulla ribellione all’immoralità”*, in “Il Mattino”, 24 agosto 2006.

Fittante A., Vecchi B. (intervista a cura di), *Gianni Amelio: Lamerica oggi*, in “duel”, n. 13, maggio 1994, pp. 21-28.

Fofi G. (intervista a cura di), *Pane amore e... Albania*, in “Sette”, supplemento del “Corriere della Sera”, 1° settembre 1994.

Frambrosi A. (intervista a cura di), *Amelio, il ritorno a Bergamo. Il regista protagonista del Film Meeting che si apre domani*, in “L’Eco di Bergamo”, 12 marzo 1999.

Frambrosi A., *Il grande gioco di Amelio*, in “L’Eco di Bergamo”, 20 marzo 1999.

Fumagallo M. (intervista a cura di), *Il lungo terremoto*, in “il manifesto”, 18 ottobre 2000.

Fusco M.P., *Amelio: perdonatemi bambini di Sarajevo*, in “la Repubblica”, 13 dicembre 1997. È riportata un’ampia dichiarazione sul film *Non è finita la pace, cioè la guerra*.

- *“Emigranti: oggi come ieri il cammino della speranza”*, in “la Repubblica”, 29 marzo 1998.
- *Pensando a Visconti e alla storia di “Rocco”*, in “la Repubblica”, 29 marzo 1998. Ampi brani di dichiarazioni rese da Amelio sul film *Così ridevano*, durante le fasi di ripresa.
- *Gianni Amelio. Pietro, fratello da amare*, in “la Repubblica”, 1° agosto 1998.
- *Gianni Amelio: “Questa volta ho girato un film per tutti”*, in “la Repubblica”, 30 luglio 2004. Ora sul sito “la Repubblica.it”, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2004/07/30/gianni-amelio-questa-volta-ho-girato-un.html>. Dichiarazioni sul film *Le chiavi di casa*.

- *Amelio: "Ecco il mio festival senza gossip e isterismi"*, in "la Repubblica", 11 dicembre 2008. Ora sul sito "la Repubblica.it", <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2008/12/11/amelio-ecco-il-mio-festival-senza-gossip.html>.

Gaeta A. (intervista a cura di), *Amelio: "Le mie storie parlano sempre di Sud"*, in "la Repubblica", 16 settembre 2004. Ora sul sito "la Repubblica.it", <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2004/09/16/amelio-le-mie-storie-parlano-sempre-di.html>. Dichiarazioni sul film *Le chiavi di casa*.

Galli F., *Amelio: "Un film contro la tv delle lacrime"*, in "Gazzetta del Sud", 10 settembre 2004. Dichiarazioni sul film *Le chiavi di casa*.

Gallo F., *Amelio: Algeri come la mia Calabria*, in "Gazzetta del Sud", 1° aprile 2012. *Dichiarazione sul Il primo uomo*, in occasione dell'anteprima europea del film nell'ambito del Bari International Film Festival. Lo stesso articolo, con il titolo "*Camus e io senza padri*", è pubblicato, nella stessa data, su "il Quotidiano della Calabria".

Gallozzi G., *Reggio Calabria, paura di un documentario*, in "l'Unità", 21 settembre 2002. Articolo scritto nell'ambito delle polemiche nate, a Reggio Calabria, intorno al film *Uno schermo sull'acqua*.

- *Amelio: "Non volevo pietismi, ma riconoscere la diversità"*, in "l'Unità", 10 settembre 2004. Dichiarazioni sul film *Le chiavi di casa*.

Garambois S. (intervista a cura di), "*E adesso torno alla cronaca*", in "l'Unità", 18 ottobre 1983. Intervista concernente i cortometraggi realizzati per la rubrica della Rai "3 Sette".

- "*Colpisco al cuore anche la TV*", in "l'Unità", 30 aprile 1983.

Gatti S. (intervista a cura di), *La lavorazione del film: intervista a Gianni Amelio*, in id., "*Lamerica*" di Gianni Amelio, cit., pp. 39-104.

Génin, B. (intervista a cura di), "*Nous sommes tous d'anciens Albanais*", in "Télérama", 7 dicembre 1994.

Ghini E. (intervista a cura di), *A colloquio con il regista Gianni Amelio*, in “Riforma della Scuola”, n. 9, settembre 1992, pp. 67-70.

Gili J. A. (intervista a cura di), *Entretien avec Gianni Amelio*, in “L’Avant-Scène Cinéma”, n. 415, ottobre 1992, pp. 1-11.

- *Entretien avec Gianni Amelio. Un film non sur l’Albanie d’aujourd’hui, mais sur l’Italie d’après-guerre*, in “Positif”, n. 406, dicembre 1994, pp. 25-31. Intervista registrata a Roma il 25 ottobre 1994.

Gilio M. E., (intervista a cura di), *Emigra es necesario*, in “El Pais Cultural”, supplemento di “El Pais”, 23 maggio 1997, pubblicato a Montevideo.

Grieco D., *L’universo composito del cineasta*, in “l’Unità”, 22 novembre 1975. Nella parte centrale dell’articolo sono riportate dichiarazioni sul film *Bertolucci secondo il cinema*.

Iarussi O. (intervista a cura di), *Gianni Amelio: è in Albania l’Italia perduta*, in “Gazzetta del Mezzogiorno”, 30 giugno 1997.

Jattarelli L. (intervista a cura di), *Amelio, giorno da Leone per il cinema italiano*, in “Il Messaggero”, 14 settembre 1998.

- *Amelio: Andrea il mio piccolo E.T.*, in “Il Messaggero”, 10 settembre 2004, p. 26. Dichiarazioni sul film *Le chiavi di casa*.
- *Amelio: sereno come quando vinsi*, in “Il Messaggero”, 12 settembre 2004. Dichiarazioni sul film *Le chiavi di casa*.
- *Amelio: “Non credo ai lustrini ma all’Oscar della gente”*, in “Il Messaggero”, 1° ottobre 2004. Dichiarazioni sul film *Le chiavi di casa*.

Lanni D. (intervista a cura di), *Amelio: “Regalatemi un abbaino e vengo subito a vivere a Torino”*, in “La Stampa”, 19 novembre 2011. Ora sul sito “La Stampa.it”, <http://www3.lastampa.it/spettacoli/sezioni/articolo/lstp/430650/>.

Leogrande A., *La tragica solitudine di Camus*, in “Corriere del Mezzogiorno”, edizione di Bari e Puglia, 29 marzo 2012. Dichiarazioni sul film *Il primo uomo*.

Liverani C., *“Il primo uomo”*: l’incontro con Gianni Amelio, sul sito “Indie-eye.it” (sezione “Straneillusioni”), 19 aprile 2012, <http://www.indie-eye.it/cinema/strana-illusione/il-primo-uomo-lincontro-con-gianni-amelio.html>. Resoconto sintetico della conferenza stampa che ha avuto luogo il 19 aprile 2012 in occasione della proiezione per la stampa, del film *Il primo uomo*, presso il cinema “4 Fontane” di Roma. All’incontro, moderato da Davide Magrelli, hanno partecipato: G. Amelio, Maya Sansa, Marco Chimenz, Cecilia Valmarano. Sul sito “RB Casting.com”, <http://www.rbcasting.com/recensioni/2012/04/21/camus-e-amelio-due-vite-per-il-primo-uomo/>, è possibile visionare il video della conferenza della durata di un’ora circa.

Lombardo M. (intervista a cura di), *“Sicilia, mia Calabria ideale”*, in “La Sicilia”, 3 ottobre 1998. Intervista sul film *Così ridevano*.

- Gianni Amelio. *M’interessava la vita più che la coerenza*, in id. *Scelte*, Palermo, Edizioni della Battaglia, 2001, pp. 9-15.

Lupi V., *Amelio: “Bambini in un film di parole”*, in “Il Mattino”, 30 dicembre 1999. Dichiarazioni sulla trasmissione radiofonica *Quaderni e colori*.

Lusardi S. (intervista a cura di), *Nel segno del Leone*, in “Ciak”, n. 10, ottobre 1998, pp. 122, 125. L’intervista ad Amelio è riportata come una lunga dichiarazione del regista sulla genesi e la lavorazione del film *Così ridevano*.

- *La mia Odissea*, in “Ciak”, n. 4, aprile 2012, p. 76. Dichiarazioni sul film *Il primo uomo*.

Macrì A. (intervista a cura di), *Gli effetti del cinema, gli affetti della vita*, in “Calabria”, n. 197 (NS), settembre-ottobre 2003, pp. 46-49.

Magrelli E., e Bo F. (a cura di), *L’autore necessario*, in AA. VV., *Festival del Cinema Italiano. Quarta edizione*, catalogo a cura di Stefano Martina e Raffaella Pittaro Pavanello, Platea Estate, s. l. 1991, pp. 49-70. Il volume è stato realizzato in occasione dell’edizione del 1991 di Platea Estate (Festival Internazionale di Roma. Sezione Cinema. Festival del Cinema Italiano), organizzato dall’Assessorato alla Cultura del Comune di Roma., pp. 60-66. Il testo è composto da una serie di brevi dichiarazioni di Amelio ordinate tematicamente.

Malcom D., *Age before duty*, in “The Guardian”, 13 ottobre 1983.

Manfroni F.(intervista a cura di), *Amelio: "Un film dettato dal cuore"*, in "il Giornale dell'Umbria", 12 settembre 2004.

Manin G., *Rossi Stuart: Andrea vero motore sul set. Amelio: è straordinario nell'improvvisare*, in "Corriere della Sera", 10 settembre 2004. Dichiarazioni sul film *Le chiavi di casa*.

- *La sfida di Andrea, "rinato" con Amelio*, in "Corriere della Sera", 11 settembre 2004. Dichiarazioni sul film *Le chiavi di casa*.

Marchiolo I., *L'ossessione di Amelio*, in "il Quotidiano della Calabria", 18 luglio 1999. Dichiarazioni sul film *Così ridevano*.

Marmiroli A., *Camus sono io*, in "Film Tv", 25 settembre 2011. Dichiarazioni sul film *Il primo uomo*.

Martini E. (intervista a cura di), *La rivoluzione invisibile*, in "Film Tv", 4 ottobre 1998.

- *La Storia raccontata attraverso la passione*, in "cineforum", n. 378, ottobre 1998, pp. 8-16.
- *Cinema e cinemi. Intervista a Gianni Amelio*, in AA. VV., *Gianni Amelio: le regole e il gioco*, cit., pp. 105-152.
- *Terremoti del Sud*, in "Film Tv", 19 novembre 2000.
- *Missione attore*, in "Film Tv", 22 dicembre 2002. Intervista a Kim Rossi Stuart sul suo rapporto con Amelio in riferimento al film *La stella che non c'è*.
- *Il Cecil B. De Mille del primo piano*, in "Film Tv", 5 settembre 2004.
- *La tribolazione di un italiano in Cina*, in "Film Tv", 8 maggio 2005. Dichiarazioni sul film *La stella che non c'è*.
- *A, B, C Amelio*, in id., *Gianni Amelio*, cit., pp. 4-25. Dichiarazioni raccolte dall'autrice, in occasione della stesura del libro, nel giugno del 2006. Come è tipico delle pubblicazioni di "Il Castoro Cinema", dedicate ai registi, le dichiarazioni sono raggruppate in tematiche i cui titoli sono ordinati alfabeticamente; i "temi-titoli", in questo caso sono: Abbracci, Attori, Barzellette, Cibo, Cimiteri, Donne, Famiglie,

Figli, Finali, *Hatari!*, Incassi, Libri, Mestieri, Musica, Padri, Produttori, *Rosamunda*, Treni, Viaggi.

- *Amelio on the road*, in “Il Sole 24 Ore”, 27 agosto 2006.
- *Ricomincio da tre*, in “Film Tv”, 10 settembre 2006.

Masciullo P. (intervista a cura di), “*L’Algeria di Albert Camus non è diversa dalla Calabria della mia infanzia*”, sul sito “Sentieri selvaggi.it”, 16 aprile 2012, http://www.sentieriselvaggi.it/6/46221/LAlgeria_di_Albert_Camus_non_è_diversa_dalla_Calabria_della_mia_infanzia__Incontro_con_Gianni_Amelio_e_Maya_Sansa_per_Il_primo_uomo.htm.

Mastrandrea A. (intervista a cura di), *Memorie dal terremoto*, in “il manifesto”, 21 novembre 2000.

Mazzotti F., *Gianni Amelio torna con un film semi-autobiografico. “Racconto la mia Calabria”*, in “calabria ora”, 20 aprile 2012. Ora sul sito “calabria ora.it”, <http://portale.calabriaora.it/dettaglio.asp?id=3273>. Dichiarazioni sul film *Il primo uomo*.

Menniti-Ippoliti N., “*Siamo tutti albanesi*”. *Amelio spiega il suo film*, in “il manifesto”, 6 settembre 1994.

- *Amelio, gioia e flemma: “Una combine ulivista? Non c’è limite al ridicolo”*, in “il mattino di Padova”, 14 settembre 1998.

Minnella F. (a cura di), *Conversazione con Gianni Amelio sul film “Colpire al cuore”*, in id., *Non riconciliati. Politica e società nel cinema italiano dal neorealismo a oggi*, Torino, UTET, 2004, pp. 211-218. Nel pagine del libro vengono citati alcuni film di Amelio.

Monda A. (intervista a cura di), *Do fastidio perché dico che il sogno italiano è tramontato*, in “liberal”, 1° ottobre 1998.

- *Gianni Amelio: io, nella patria del miglior cinema del mondo*, in “la Repubblica”, 19 novembre 2005. Ora sul sito “la Repubblica.it”, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2005/11/19/gianni-amelio-io-nella-patria-del-miglior.html>. Dichiarazioni varie rilasciate in occasione della prima retrospettiva completa dei film di G. Amelio (dal titolo “La poesia e il

rigore”), organizzata, dal MoMa e da Cinecittà Holding, presso il Museum of Modern Art di New York, dal 18 al 30 novembre 2005.

Montemurro R., “*Gente del Sud, attori nati*”, in “il Quotidiano della Calabria”, edizione di Catanzaro e Crotone, 14 giugno 2007. Dichiarazioni sul suo cinema e sul rapporto con la Calabria e il Meridione, rilasciate in occasione della nona edizione del Festival Internazionale dei Circoli del Cinema, che ha avuto luogo a Matera.

Montini F., “*Teatri al posto delle sale chiuse*”. *E Amelio accusa: niente spazi per i film di qualità*, in “la Repubblica”, edizione di Roma, 17 ottobre 1999.

- “*Festival del cinema, a Roma dicono solo bugie*”, in “la Repubblica”, edizione di Roma, 6 maggio 2012. Intervista sulle polemiche riguardanti la sovrapposizione delle date del Festival di Torino e di quello di Roma.

Napoli, G. (intervista a cura di), *Amelio: “Ma Hollywood merita Roberto?”*, in “Giornale di Sicilia”, 23 marzo 1999.

Nusta G., *Amelio designato all’Oscar*, in “Gazzetta del Sud”, 1° ottobre 2004. Dichiarazioni sul film *Le chiavi di casa*.

Olla G. (a cura di), *Intervista a Gianni Amelio*, in “cineforum”, n. 5 (224), maggio 1983, pp. 52-54. Registrata a Venezia il 3 settembre 1982.

Pacifici F. (intervista a cura di), *Attore intervista Regista, Autunno 1995*, in “New York Italia”, autunno 1995. Ora sul sito di Federico Pacifici (“Federicopacifici.com”), <http://www.federicopacifici.com/Amelio.htm>.

Palestini L., “*La mia quarta corsa per l’Oscar*”, “la Repubblica”, 1° ottobre 2004. Ora sul sito “la Repubblica.it”, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2004/10/01/la-mia-quarta-corsa-per-oscar.html>. Dichiarazioni sul film *Le chiavi di casa*.

Palombelli B., *Gianni Amelio*, in id., *Registi d’Italia*, Milano, Rizzoli, 2006, pp.13-17. Ora sul sito “Mymovies.it”, <http://www.mymovies.it/critica/persona/critica.asp?id=37874&r=2085>.

Paparazzo F., *La risacca*, dichiarazioni inedite, raccolte da D. Scalzo, nel giugno 1998, durante la fase di preparazione del libro *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, cit.

Paternò, C. (a cura di), *Il Leone ride*, in “l’Unità due”, 14 settembre 1998. Ora sul sito “l’Unità”, http://archiviostorico.unita.it/cgi-bin/highlightPdf.cgi?t=ebook&file=/golpdf/uni_1998_09.pdf/14SPE01A.pdf&query=Bill%20Clinton.

- *Amelio: “E adesso tocca ai giovani”*, in “l’Unità due”, 15 settembre 1998. Ora sul sito “l’Unità”, http://archiviostorico.unita.it/cgi-bin/highlightPdf.cgi?t=ebook&file=/golpdf/uni_1998_09.pdf/15SPE01A.pdf&query=Roberto%20Brunelli%20%5C%22Roberto%20Roscani%5C%22.
- *Dalla Cina con amore*, sul sito “Cinecittà News”, 5 settembre 2006, <http://news.cinecitta.com/people/intervista.asp?id=5355>.

Perillo M., *Innamorati al San Carlo con la passione di Lucia di Lammermoor. Dirige Amelio*, in “Corriere del Mezzogiorno”, edizione di Napoli, 9 febbraio 2012. Ora sul sito “Corriere del Mezzogiorno.it”, <http://corrieredelmezzogiorno.corriere.it/napoli/notizie/spettacoli/2012/9-febbraio-2012/san-valentino-san-carlo-la-passionedi-lucia-lammermoor-vista-amelio-1903209576823.shtml>.
Contiene dichiarazione sull’opera lirica *Lucia di Lammermoor*.

Pertile M. (intervista a cura di), *Rocco anni 90*, in “Film Tv”, 6 settembre 1998.

- *“Il mio omaggio a Visconti”*, in “il Quotidiano della Calabria”, 11 settembre 1998.
- *Europacinema premia Amelio*, in “il Quotidiano della Calabria”, 1° dicembre 1999. Nell’articolo sono riportati delle dichiarazioni rese da Amelio intorno ai critici cinematografici e alla censura.

Pisarra P. (intervista a cura di), *Le ragioni del cuore ma senza nostalgia*, in “cittàcalabria”, agosto 1983, pp. 69-72.

Polese, R., *“La fuga di papà in Argentina durata 15 anni”*, in “Corriere della Sera”, 29 luglio 2010. Ora sul sito “Corriere della Sera.it”, http://archiviostorico.corriere.it/2010/luglio/29/fuga_papa_Argentina_durata_anni_co_9_100729021.shtml. Contiene dichiarazioni autobiografiche e accenni sul film *Il primo uomo*.

Porro, G. (intervista a cura di), *Gianni e i suoi fratelli*, in “D, la Repubblica delle Donne”, supplemento di “la Repubblica”, 9 giugno 1998.

Porro, M. (intervista a cura di), *Il cinema? La voce della libertà*, in “Corriere della Sera”, 28 dicembre 1995.

- *Fratelli d'Italia*, in “Ciak”, n. 6, giugno 1998, pp. 110-115. Dichiarazioni rese durante le fasi di ripresa del film *Così ridevano*.
- *Amelio: no ai sottotitoli nel mio film*, in “Corriere della Sera”, 11 settembre 1998. Dichiarazioni sul film *Così ridevano*.
- *Il regista “Ingiuste le classifiche. Non sono più bravo di Rohmer”*, in “Corriere della Sera”, 14 settembre 1998.
- *“Ho imparato a essere padre con un film”*, in “Corriere della Sera”, 24 agosto 2004. Ora sul sito “Corriere della Sera.it”, http://archiviostorico.corriere.it/2004/agosto/24/imparato_essere_padre_con_film_co_9_040824120.shtml. Intervista a Kim Rossi Stuart, protagonista del film *Le chiavi di casa*.
- *Gianni Amelio si dà all'opera lirica*, in “Corriere della Sera”, 10 marzo 1995. Ora sul sito “Corriere della Sera.it”, http://archiviostorico.corriere.it/1995/marzo/10/Gianni_Amelio_all_opera_lirica_co_0_9503109987.shtml. Dichiarazioni sulle opere liriche *Pagliacci* e *Il Tabarro*.

Prono, F. (a cura di), *Conversazione con Gianni Amelio*, in G. Amelio, *Così ridevano*, cit., pp. 217-234. Conversazione registrata a Torino, ottobre 1998.

Prudenzi A. (intervista a cura di), *Ragione e sentimento*, in “S.N.C. notizie. Mensile della Fondazione Scuola Nazionale di Cinema”, n. 1, dicembre 1998-gennaio 1999, pp. 1, 8.

Rama E. e Bussoni I. (intervista a cura di), *Siamo tutti albanesi*, in “DeriveApprodi”, n. 14, estate 1997, pp. 62-63.

Ranvaud D. (intervista a cura di), [Interview with Gianni Amelio], in AA. VV., *The Films of Gianni Amelio*, cit., pp. 12-13, 21-25, 33-36.

Roberti B. (a cura di), *Chiudere le porte e lasciare aperte le finestre. Conversazione con Gianni Amelio*, in “filmcritica”, n. 404, aprile 1990, pp. 177-191.

- , Suriano F. (intervista a cura di), *Apocalypse Now. Conversazione con Gianni Amelio*, “filmcritica”. N. 449, ottobre 1994, pp. 464-471.

Robiony S.a (intervista a cura di), *Amelio, la lezione dei '50*, “La Stampa”, 1° agosto 1998.

- *Amelio: la mia famiglia ladra d'amore*, in “La Stampa”, 11 settembre 1998.
- *La gioia del vincitore. “Io, non sono il migliore il mio film è inquietante”*, in “La Stampa”, 14 settembre 1998.

Ronconi R. *La terra è fatta così*, in “Liberazione”, 23 novembre 2000.

s., m., *Rock, la magnifica ossessione anche nel mondo di Gianni Amelio*, in “la Repubblica”, 14 aprile 1999. Contiene una breve dichiarazione sui film di Douglas Sirk interpretati da Rock Hudson.

Sanzone D., “*Kadarè, torna in Albania*”, in “l'Unità”, 20 dicembre 1994.

Satta G. (intervista a cura di), *Amelio, Venezia che stress, troppo gossip sugli autori*, in “Il Messaggero”, 19 settembre 2011.

- *Amelio: dai 150 cineasti un appello anche per noi*, in “Il Messaggero”, 8 maggio 2012.

Scalzo D. (a cura di), *Il primo spettacolo. Conversazione con Gianni Amelio*, in id., *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, cit., pp. 40-42, e parti inedite. Intervista rilasciata, da Amelio, il 30 gennaio 1999.

Schelotto G. (intervista a cura di), “7” *incontra Gianni Amelio. Quel mio irrisolto complesso di Edipo*, in “7”, supplemento del “Corriere della Sera”, 20 giugno 1992.

Sebastiani M., “*L'Albania di oggi somiglia alla mia Calabria di quando ero bambino*”, in “Gazzetta del Sud”, 6 settembre 1994.

Senatore I. (intervista a cura di), *Gianni Amelio*, in id., *Psycho-cult. Psicodizionario del cinema di genere*, Torino, Centro Scientifico Editore, 2006, pp. 196-198. Intervista realizzata il 25 luglio 2004.

Serpa R. (intervista a cura di), *Nel buio della sala, una stella che non c'è. Passione e utopia nel cinema di Gianni Amelio*, sul sito "JGCCinema.com", s.d. [ma 18 maggio 2004], <http://www.jgcinema.com/single.php?sl=gianni-amelio-intervista>. Intervista rilasciata da Amelio in occasione della presentazione, avvenuta il 18 maggio 2004 a Pisa, del suo libro *Il vizio del cinema*.

Sesti M. (intervista a cura di), *Noi italiani dovremmo azzerarci per poter cominciare daccapo*, in AA. VV., *Gianni Amelio*, a cura di M. Sesti, S. Ughi, cit., pp. 55-57.

Sicoli T. (intervista a cura di), *Rinascita e sviluppo non possono essere delegati agli altri*, in "Paese sera", 21 agosto 1980.

Soci E. (intervista a cura di), *Il film che mi è più utile...*, in AA. VV., *Gianni Amelio*, a cura di Enrico Soci e Alberto Maffettone, cit., pp. 7-11.

Spagnoli M. (intervista a cura di), *Viva la creatività. Abbasso la retorica*, in "Tuttoscuola", n. 385, ottobre 1998, p. 44.

- *Memorie da un altro luogo*, in "Vivilcinema", n. 2, marzo-aprile 2012, pp. 16-17.
- "Il primo uomo". *Intervista a Gianni Amelio*, sul sito "Primissima", 16 aprile 2012, http://www.primissima.it/cinema_news/scheda/il_primo_uomo_-_intervista_a_gianni_amelio/.

Specchia F., *Un Leone non fa primavera*, in "il Giornale", 15 settembre 1998.

Spiga V. (intervista a cura di), *Amelio in concorso a Cannes col film "Il ladro di bambini"*, in "Gazzetta del Sud", 8 aprile 1992.

Spila P. (intervista a cura di), *Visto dall'interno. Incontro con Gianni Amelio*, in "Linea d'ombra", n. 72, aprile 1992, pp. 65-67.

- , Torri, Bruno (intervista a cura di), *Gianni Amelio: il cinema che sorprende e inquieta*, in “CineCritica”, n. 45, gennaio-marzo 2007, pp. 7-23.

Stefanutto R., Stefano (intervista a cura di), *Gianni Amelio: “Nell’Algeria di Camus la mia infanzia”*, sul sito “Cinecittà News”, 31 marzo 2012, <http://news.cinecitta.com/people/intervista.asp?id=5865>.

Stone, J. (a cura di), *Gianni Amelio*, in *Eye on the World. Conversations wit International Filmmakers*, Los Angeles, Silman-James Press, 1997, pp. 413-415. La conversazione con Amelio è avvenuta il 5 settembre 1996.

t. l., *Mastroianni cantante di sceneggiate in Usa incontra Sophia Loren suo vecchio amore?*, in “La Stampa”, 5 giugno 1983. Dichiarazioni concernenti la progettazione di un film, mai girato, su cui Amelio stava lavorando e che doveva essere prodotto da Carlo Ponti.

Tedesco A., Oheix B., Delmas J. (intervista a cura di), *Entretien avec Amelio*, in “jeune cinéma”, n. 84, febbraio 1975, pp. 5-9. Lo scritto raccoglie tre interviste realizzate (separatamente dai tre curatori), in ordine, nel maggio 1973, marzo 1974 e dicembre 1974.

Tola M. (intervista a cura di), *In Cina con occhi d’amico*, sul sito “Cinecittà News”, 18 novembre 2005, <http://news.cinecitta.com/people/intervista.asp?id=5246>. Oltre che al film *La stella che non c’è*, si accenna al progetto mai realizzato, con Cecchi Gori, di un film che doveva intitolarsi *La lista nera* (o *Numeri*); e al servizio *Il campione* in cui è documentato l’incontro di pugilato tra Nino Benvenuti ed Emil Griffith.

Tornabuoni L., *Amelio: “Vorrei essere albanese”*, in “La Stampa”, 24 novembre 1994.

- *Amelio, una tragedia per ridere*, in “La Stampa”, 19 febbraio 1998.
- *Amelio: salgo in cattedra con Ingrao*, in “La Stampa”, 10 marzo 1999.
- *Doppiare è un po’ tradire*, in “L’Espresso”, 25 marzo 1999.

Tramontana K., *Amelio, un figlio del Sud con il “vizio” del cinema*, in “il Domani della Calabria”, 25 settembre 2004. Contiene dichiarazioni di Amelio e si accenna alla presentazione del libro *Il vizio del cinema*.

Tranchant M.-N., *Gianni Amelio ou les sentiments déplacés*, in “Le Figaro”, 30 marzo 1999.

Tricoli A., “*Nel cinema italiano nessuno rischia. Lo Verso polemico a Giffoni*”, in “la Repubblica”, 22 luglio 1999. Sono riportate delle dichiarazioni rese da Amelio riguardanti *Uno schermo sull’acqua* e *L’onore delle armi*.

Tricoli A. (intervista a cura di), *Amelio, un set in Cina per raccontare Bagnoli*, in “la Repubblica”, edizione di Napoli, 29 aprile 2004. Ora sul sito “la Repubblica.it”, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2004/04/29/amelio-un-set-in-cina-per-raccontare.html>.

Trionfera C., *Amelio a Venezia magnifica ossessione*, in “Il Messaggero”, 1° agosto 1998.

Turrioni M. (intervista a cura di), *Se pure questo è un uomo*, in “Famiglia Cristiana”, 29 aprile 2012. Intervista sul film *Il primo uomo*.

Vallati G., *Amelio: il mio Camus contro gli odi razziali*, in “Avvenire”, 17 aprile 2012. Dichiarazioni sul film *Il primo uomo*.

Venturelli R., *Amelio, Lanterna cinese per la stella che non c’è*, in “la Repubblica”, inserto di Geneva, 20 settembre 2005. Ora sul sito “la Repubblica.it”, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2005/09/20/amelio-lanterna-cinese-per-la-stella-che.html>.

Vernaglione P. e Bo F. (a cura di), *Conversazione con Gianni Amelio*, in “filmcritica”, n. 394, aprile 1989, pp. 244-258.

Vitti A. (a cura di), *Conversazione con Gianni Amelio nella sua casa a Roma il 12 marzo 2007*, in id., *I film di Gianni Amelio. La ricerca di un cinema di coscienza sociale, fedele alle sue radici*, cit., pp. 455-479.

Volpi G. (intervista a cura di), *Filmografie e interviste*, in AA. VV., *Gianni Amelio*, a cura di Gianni Volpi, cit., pp. 88-156. Lunghissima intervista ad Amelio su quasi tutti i suoi film, fino a *Lamerica*.

Zonta D. (intervista a cura di), *Le chiavi di Amelio*, in “l’Unità”, 24 agosto 2004. Ora sul sito “l’Unità”, http://archiviostorico.unita.it/cgi-bin/highlightPdf.cgi?t=ebook&file=/golpdf/uni_2004_08.pdf/24SPE21A.PDF&query=Le%20chiavi%20di%20Amelio.

- *Amelio: cerco in Cina l’Italia operaia*, in “l’Unità”, 17 agosto 2006. Dichiarazioni sul film *La stella che non c’è*, riprese dal libro di E. Martina, *Gianni Amelio*, cit., in uscita nel settembre dello stesso anno.

SAGGI E DICHIARAZIONI SU AMELIO CONTENUTI IN VOLUMI

AA. VV., *Capire il cuore. Gianni Amelio: gli anni della Tv*, in AA. VV., *Festival del Cinema Italiano. Quarta edizione*, cit. Oltre alle già citate dichiarazioni di Amelio il testo contiene scritti di Fabio Bo, Paolo Vernaglione, Claver Salizzato, Vincenzo Cerami.

Aichmayr M., *Un mondo in cammino. Motivi nei film di Gianni Amelio*, tr. dal tedesco di Elisabetta De Martin, in Markus Vorauer e Michael Aichmayr, *Gianni Amelio. Festschrift*, cit., pp. 11-34.

Baricco A., *L’Italia, se uno la sa raccontare*, in AA. VV., *Gianni Amelio*, a cura di Gianni Volpi, cit., pp. 11-12.

Bertolucci B., *Declaration of Bernardo Bertocucci*, in AA. VV., *The Films of Gianni Amelio*, cit., p. 20.

Bettin G., *L’America improbabile, la vera Albania*, in AA. VV., *Gianni Amelio*, a cura di Gianni Volpi, cit., pp. 17-19.

Bo F., *Cinema “impegnato”: la scienza dei sentimenti*, in AA. VV., *Festival del Cinema Italiano. Quarta edizione*, cit., pp. 50, 52.

- *Adolescenza perduta come stato d’animo*, in AA. VV., *La fine del gioco. La rappresentazione dell’infanzia nel cinema di Gianni Amelio*, cit., pp. 9-12.

- *Corpo a cuore*, in AA. VV., *Gianni Amelio: le regole e il gioco*, cit., pp. 55, 57-60.

Brugiamolini F., *Un sentimento dell'infanzia*, in AA. VV., *La fine del gioco. La rappresentazione dell'infanzia nel cinema di Gianni Amelio*, cit., pp. 5-6.

Bruni D., "Colpire al cuore" di G. Amelio. *Lo sguardo discreto*, in AA. VV., *Schermi opachi. Il cinema italiano degli anni '80*, a cura di Lino Micciché, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 237-247.

Bruno M. W., *Che tenete da guardare?*, in AA. VV., *Gianni Amelio*, a cura di Roberto De Gaetano, cit., pp. 27-32.

Caldiron O., *Padri e figli*, in AA. VV., *Gianni Amelio*, a cura di Roberto De Gaetano, cit., pp. 33-36.

Capulli L., Gambelli S., *La fine del gioco*, in AA. VV., *La fine del gioco. La rappresentazione dell'infanzia nel cinema di Gianni Amelio*, cit., p. 7.

Cattini A., *Colpire il padre nel nome della legge*, in G. Amelio e V. Cerami, *Colpire al cuore. Trattamento e sceneggiature dell'omonimo film di Amelio*, cit., pp. 7-22.

- *L'ombra del figlio*, in G. Amelio e A. Sermoneta, "I ragazzi di via Panisperna". *Sceneggiatura originale dell'omonimo film di Amelio*, cit., pp. 7-24.
- *La "tetralogia" dei figli e dei padri*, in G. Amelio, "Il piccolo Archimede", *sceneggiatura originale dell'omonimo film*, cit., pp. 7-9.
- *L'esteta e il "genio" del paesaggio*, in G. Amelio, "Il piccolo Archimede", *sceneggiatura originale dell'omonimo film*, cit., pp. 7-9.

Cerami V., *Padri & figli. Le delazioni pericolose*, in AA. VV., *Festival del Cinema Italiano. Quarta edizione*, cit., p. 58.

Cheshire G., *L'immagine persistente*, in AA. VV., *Gianni Amelio: le regole e il gioco*, cit., pp. 61-64, 66-68.

Cosulich C., *Un cineasta col vizio del cinema*, in Domenico Scalzo (a cura di), *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, cit., pp. 19-32.

Crespi A., "Di chi sono queste?", in AA. VV., *Gianni Amelio: le regole e il gioco*, cit., pp. 43-44, 46-48.

De Gaetano R., *Lo sguardo e il racconto*, in AA. VV., *Gianni Amelio*, a cura di Roberto De Gaetano, cit., pp. 25-28.

De Seta V., *Su Gianni Amelio*, in Goffredo Fofi e Gianni Volpi, *Vittorio De Seta. Il mondo perduto*, Torino, Lindau, 1999, pp. 119-121. Lo scritto è del 1996.

Detassis P., *Il giaccone blu*, in AA. VV., *Gianni Amelio: le regole e il gioco*, cit., pp. 85-88.

Escobar, Roberto, *Viaggi in Italia*, in AA. VV., *Gianni Amelio: le regole e il gioco*, cit., pp. 71-76.

Escobar R., *Lamerica*, in R. Escobar e L. Painsi, *Gli anni '90 al cinema. Dizionario dei grandi film*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1999, pp. 229-230.

Faeti A., *Bambini estranei, bambini rubati. Bambini*, in AA. VV., *La fine del gioco. La rappresentazione dell'infanzia nel cinema di Gianni Amelio*, cit., pp. 13-18.

Ferlenga A., *Nelle notti e nelle nebbie di Torino*, in AA. VV., *Giancarlo Basili. Spazio e architettura nel cinema italiano*, a cura di Gianni Canova, Ancona, Alexa, 2000, pp. 126-143.

Fofi G., *Porte aperte, mai spalancate*, in AA. VV., *Gianni Amelio*, a cura di Enrico Soci e Alberto Maffettone, cit., pp. 2-4.

- *Prefazione*, a Gianni Amelio, "Il ladro di bambini". *Sceneggiatura di Gianni Amelio, Sandro Petraglia e Stefano Rulli*, cit., pp. V-XI.
- *Prefazione*, a AA. VV., *Gianni Amelio*, a cura di M. Sesti e S. Ughi, cit., pp. 3-5.
- *Gianni Amelio*, in id., *Come in uno specchio. I grandi registi della storia del cinema*, Roma, Donzelli, 1997, pp. 271-273.

Furriolo M., *Gianni Amelio. Il film come poesia*, in S. Dragone (a cura di), *Catanzaro, i luoghi, le persone, la storia*, Catanzaro, Cine Sud Due, s. d., pp. 32-33.

Gambarara D., *Calabria e cinema come linguaggi*, in AA. VV., *Gianni Amelio*, a cura di R. De Gaetano, cit., pp. 21-24.

Gili J. A., *Gianni Amelio, Primo tempo*, in AA. VV., *Gianni Amelio*, a cura di G. Volpi, cit., pp. 7-9.

Grande M., *L'innocenza dello sguardo non-innocente*, in AA. VV., *Gianni Amelio*, a cura di R. De Gaetano, cit., pp. 37-40. Ora in AA. VV., *Gianni Amelio: le regole e il gioco*, cit., pp. 27-30.

Gregoretti U., *L'inizio del gioco*, dichiarazioni raccolte da Mario Sesti nel 1994, in AA. VV., *Gianni Amelio*, a cura di M. Sesti e S. Ughi, cit., pp. 10-11.

Honegger F. G., *Un'altra infanzia*, in AA. VV., *La fine del gioco. La rappresentazione dell'infanzia nel cinema di Gianni Amelio*, cit., pp. 19-26.

Maffettone A., *Il doppio come punto di vista*, in AA. VV., *Gianni Amelio*, a cura di E. Soci e Alberto Maffettone, cit., pp. 5-7.

Magli I., *Riflessioni sui film di Amelio riguardanti i bambini*, in AA. VV., *La fine del gioco. La rappresentazione dell'infanzia nel cinema di Gianni Amelio*, cit., pp. 27-28.

Malanga P., *Il lato oscuro dell'utopia*, in AA. VV., *Gianni Amelio: le regole e il gioco*, cit., pp. 31-36.

Mancino A. G., *Nazional-impopolare*, in AA. VV., *Gianni Amelio: le regole e il gioco*, cit., pp. 77-84.

Martini E., *Danze macabre*, in AA. VV., *Gianni Amelio: le regole e il gioco*, cit., pp. 9-16.

- *Memorie degli anni dispari. Il cinema di Gianni Amelio*, in AA. VV., *Il cinema della transizione. Scenari italiani degli anni Novanta*, a cura di V. Zagarrìo, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 354-363.
- *East of Eden*, in AA. VV., *Colpire al cuore. Bergamo nel cinema*, cit., pp. 11-25.

Masoni T., Vecchi P., *Poetica del ritardo. Gianni Amelio nel cinema italiano*, in AA. VV., *Gianni Amelio: le regole e il gioco*, cit., pp. 19-26.

- Masoni T., *Il bene dell'invidia. Noterella su Gianni Amelio, critico divagante*, in Baldeschi J. (a cura di), *Colpire al cuore: il cinema di Gianni Amelio*, cit., pp. 97-99.

Mereghetti P., *Nascita di un figlio, nascita di un film*, in A. Gianni, Petraglia Sandro, Rulli, Stefano, *Le chiavi di casa*, cit., pp. 5-10.

Miccichè L., *Elogio della sobrietà*, in AA. VV., *Gianni Amelio*, a cura di R. De Gaetano, cit., pp. 41-45.

Morandini M., *Rapporti critici*, in AA. VV., *Gianni Amelio*, a cura di G. Volpi, cit., pp. 28-32.

- *Amelio secondo il Morandini*, in AA. VV., *Gianni Amelio: le regole e il gioco*, cit., pp. 171-174.

Morreale E., *Ai confini della "Storia"*, in AA. VV., *Gianni Amelio: le regole e il gioco*, cit., pp. 159-166.

Paini L., *Lamerica*, in Roberto Escobar e Luigi Paini, *Gli anni '90 al cinema. Dizionario dei grandi film*, cit., pp. 228-229.

Panella G., *Il concreto della mimesi. "Porte aperte": dal romanzo di Sciascia al film di Amelio*, in *La morte come pena in Leonardo Sciascia. Da "Porte aperte" all'abolizione della pena della morte*, Atti del Seminario di Studi tenutesi a Firenze l'8 febbraio 1997, a cura e con un'introduzione di Italo Mereu. Cura redazionale di Andrea Maori, Milano, La Vita Felice ("Quadreni Leonardo Sciascia, 2"), 1997, pp. 127-140.

Paparazzo A., [*Un liceo, una città*], in Ezio Galiano, “*Vecchio Galluppi*” *un liceo, una città*, Soveria Mannelli (CZ), Editore Rubbettino, 1991, pp. 342-344.

Pellizzari L., *Guardie, ladri e bambini*, in AA. VV., *La fine del gioco. La rappresentazione dell’infanzia nel cinema di Gianni Amelio*, cit., pp. 29-34.

Pesce A., [*Colpire al cuore di Gianni Amelio*], in *Family life. Schermi del lessico familiare*, Roma, Associazione Nazionale Circoli Cinematografici Italiani, 1991, pp. 61-64.

Pivetta O., *Una grande simpatia*, in AA. VV., *Gianni Amelio*, a cura di G. Volpi, cit., pp. 21-25.

Porporati A., Sermoneta A., *È meglio diffidare di chi ti chiede troppo poco... Dicono gli sceneggiatori*, in AA. VV., *Gianni Amelio*, a cura di M. Sesti, S. Ughi, cit., pp. 61-62.

Prono F., *Rimozioni, Ellissi, Assenze in una città metaforica*, in G. Amelio, *Così ridevano*, cit., pp. 13-14, 16-17.

Quadrino S., *A proposito di “Ladro di bambini”*, in AA. VV., *Gianni Amelio*, a cura di G. Volpi, cit., pp. 13-15.

Ranvaud D., *An italian Tale of Chickens and Eggs*, in AA. VV., *The Films of Gianni Amelio*, cit., pp. 4-5.

Salizzato C., *Dentro il film, un film*, in AA. VV., *Festival del Cinema Italiano. Quarta edizione*, cit., pp. 55-57.

Sesti M., *America, America*, in AA. VV., *Gianni Amelio*, a cura di M. Sesti, S. Ughi, cit., pp. 58-60.

Siciliani de Cumis N., *Maggio 1974: “La Città del Sole”*, in *Filologia, politica e didattica del buon senso*, Torino, Loescher, 1980, pp. 137-143. Ora nella nuova edizione del libro: *Di professione, professore*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1998, pp. 180-187.

- [Ricordi al futuro], in E. Galiano, “Vecchio Galluppi” un liceo, una città, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 1991, pp. 313-315.
- *Diario pedagogico per “Il ladro di bambini” (e dintorni)*, in AA. VV., *La fine del gioco. La rappresentazione dell’infanzia nel cinema di Gianni Amelio*, cit., pp. 41-61.

Silvestri R., *Amelio, il radioso '68 e i radiosi 68'*, in AA. VV., *La fine del gioco. La rappresentazione dell’infanzia nel cinema di Gianni Amelio*, cit., pp. 63-68.

Spila P., *Gianni Amelio: l’espressività del non detto*, in AA. VV., *Una generazione in cinema. Esordi ed esordienti italiani 1975-1988*, a cura di F. Montini, Venezia, Marsilio, 1988, pp. 45-51.

- *La bellezza del discepolo*, in AA. VV., *La fine del gioco. La rappresentazione dell’infanzia nel cinema di Gianni Amelio*, cit., pp. 69-74.
- *La tv cinematografica di Gianni Amelio*, in AA. VV., *Il cinema del riflusso. Film e cineasti italiani degli anni '70*, a cura di L. Micciché, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 238-242.

Taviani P., V., [*The films of Gianni Amelio...*], in AA. VV., *The Films of Gianni Amelio*, cit., p. 5.

Testa C., *Anime morte*, in AA. VV., *Gianni Amelio: le regole e il gioco*, cit., pp. 155-158.

Tornabuoni L., *Il ladro di bambini*, in id., *'92 al cinema*, Milano, Baldini & Castoldi, 1992, pp. 101-102.

- *Dove la storia si sta svolgendo*, in AA. VV., *Gianni Amelio: le regole e il gioco*, cit., pp. 37, 40.

-

Valmarana, P., *One or Two Things I Know About “Blow to the Heart”*, in AA. VV., *The Films of Gianni Amelio*, cit., pp. 10-11.

Vecchi, P., *Dal silenzio al musical. La colonna sonora dei film di Gianni Amelio*, in AA. VV., *Gianni Amelio: le regole e il gioco*, cit., pp. 167-170.

Vernaglione P., *Il teorema del piccolo Archimede*, in AA. VV., *Festival del Cinema Italiano. Quarta edizione*, cit., pp. 53-54.

Volpi G., *Perché Amelio?*, in AA. VV., *Gianni Amelio*, a cura di G. Volpi, cit., pp. 5-6.

Vrauer M., *Sperduti nel buio. Impressioni sui film di Gianni Amelio*, tr. dal tedesco di E. De Martin, in, Markus Vorauer e Michael Aichmayr, *Gianni Amelio. Festschrift*, cit., pp. 11-34.

Young D., *Contextualisation: The Italian Cinema in the Eighties*, in AA. VV., *The Films of Gianni Amelio*, cit., pp. 6-7. Breve panorama del cinema italiano degli anni Ottanta; solo l'ultima parte è dedicata al cinema di Amelio.

ARTICOLI, SAGGI E RECENSIONI APPARSI SU QUOTIDIANI, PERIODICI E SITI WEB

- *Quattro progetti concreti*, in "l'Unità", 24 maggio 1975. Ora sul sito "l'Unità", http://archiviostorico.unita.it/cgi-bin/highlightPdf.cgi?t=ebook&file=/archivio/uni_1975_05/19750524_0007.pdf&query=Gianni%20Amelio. Nell'articolo si parla, tra le altre cose, anche del film *Bertolucci secondo il cinema*.
- *Oggi vedremo. "In cammino"*, in "l'Unità", 20 febbraio 1979. Ora sul sito "l'Unità", http://archiviostorico.unita.it/cgi-bin/highlightPdf.cgi?t=ebook&file=/archivio/uni_1979_02/19790220_0009.pdf&query=%22Gianni%20Amelio%22%20%22in%20cammino%22. Trafiletto che annuncia la messa in onda su Rai 1 del film *In cammino*.
- *Amelio da Oscar*, in "il Giornale", 10 novembre 1994.
- *Il Premio Ceravolo al regista Amelio*, in "Gazzetta del Sud", 28 maggio 1996.
- *"Lamerica" vince il premio Goya*, in "la Repubblica", 30 gennaio 1996.
- *L'Uruguay scopre "Lamerica"*, in "l'Unità", 30 marzo 1997.
- *Il riso amaro di Gianni Amelio*, in "liberal", 27 agosto 1998, p. 67.
- *La fotografia del carabiniere*, in "la Repubblica", 7 giugno 1998. La lettera (pubblicata nella rubrica "Lettere"), scritta da un ufficiale dei carabinieri, precisa

alcune cose sulla storia, e sulla fotografia, che avrebbe ispirato Amelio nello scrivere il soggetto del film *Il ladro di bambini*.

- *Calabria in festa per Amelio, dalle autorità alla nonna (94 anni)*, in “Gazzetta del Sud”, 15 settembre 1998.
- *Scola difende il Leone d’oro italiano*, in “Gazzetta del Sud”, 15 settembre 1998.
- *“Una passione che aveva fin da bambino”*, in “il Quotidiano della Calabria”, 15 settembre 1998. Contiene dichiarazioni della nonna di Amelio e di altri suoi parenti.
- *Amelio a Mosca per una rassegna sulla sua filmografia*, in “Acting News”, n. 2, febbraio 1999, p. 43.
- *Così ridevano*, in “Ciak”, n. 2, febbraio 1999, p. 114.
- *Palermo, da oggi all’ABC le lezioni di cinema di Amelio*, in “Giornale di Sicilia”, 22 marzo 1999.
- *Amelio e Laughton per Bergamo*, in “Ciak”, n. 3, marzo 1999, p. 120.
- *Lo schermo di Amelio*, in “il Quotidiano della Calabria”, 6 febbraio 2000. Articolo scritto in occasione dell’incontro-dibattito, manifestazione cui ha partecipato Amelio, che ha preceduto la prima proiezione a Reggio Calabria, avvenuta il 5 febbraio 2000, del film *Uno schermo sull’acqua*.
- *Incontro-dibattito su Gianni Amelio*, in “il Domani della Calabria”, 26 agosto 2000.
- *Risvegli. L’onore delle armi*, in “il manifesto”, 8 settembre 2000. Lo scritto si trova nella rubrica dei programmi televisivi.
- *Gianni Amelio, in un volume l’opera omnia del grande regista*, in “il Domani”, edizione di Catanzaro, 13 maggio 2001. Recensione del libro *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, a cura di D. Scalzo.
- *Gianni Amelio secondo il cinema*, in “il Quotidiano della Calabria”, edizione di Catanzaro e Crotone, 13 maggio 2001. Recensione del libro *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, a cura di D. Scalzo.
- *In un libro il cinema di Gianni Amelio*, in “Il Giornale di Calabria”, 13/14 maggio 2001. Recensione del libro *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, a cura di D. Scalzo.
- *Amelio torna a casa*, in “Calabria Estate”, supplemento di “il Quotidiano della Calabria”, edizione di Catanzaro e Crotone, 29 luglio 2001.
- *Un libro su Gianni Amelio*, in “Gazzetta del Sud”, 29 agosto 2001. Recensione del libro *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, a cura di D. Scalzo.
- *Libro su Amelio. Debutto a Mancuso*, in “il Quotidiano della Calabria”, 4 settembre 2001. Articolo scritto in occasione della presentazione del libro *Gianni Amelio. Un*

- posto al cinema*, a cura di D. Scalzo, che ha avuto luogo, con la partecipazione di Amelio, il 9 settembre 2001 a Villaggio Mancuso (Taverna/CZ).
- *Amelio e il cinema, 40 anni di passione*, in “il Domani”, 7 settembre 2001. Articolo scritto in occasione della presentazione del libro *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, a cura di D. Scalzo, che ha avuto luogo, con la partecipazione di Amelio, il 9 settembre 2001 a Villaggio Mancuso (Taverna/CZ).
 - *Quarant’anni di passione per il cinema*, in “Il Giornale di Calabria”, 7 settembre 2001. Articolo scritto in occasione della presentazione del libro *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, a cura di D. Scalzo, che ha avuto luogo, con la partecipazione di Amelio, il 9 settembre 2001 a Villaggio Mancuso (Taverna/CZ).
 - *Un posto con Amelio*, in “Calabria Estate”, supplemento di “il Quotidiano della Calabria”, 7 settembre 2001. Articolo scritto in occasione della presentazione del libro *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, a cura di D. Scalzo, che ha avuto luogo, con la partecipazione di Amelio, il 9 settembre 2001 a Villaggio Mancuso (Taverna/CZ).
 - *Amelio, parlare con le immagini*, in “il Domani”, edizione di Catanzaro, 9 settembre 2001. Articolo scritto in occasione della presentazione del libro *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, a cura di D. Scalzo, che ha avuto luogo, con la partecipazione di Amelio, il 9 settembre 2001 a Villaggio Mancuso (Taverna/CZ).
 - *La carica dei seicento. Una ricerca a tutto campo*, in “il Quotidiano della Calabria”, edizione di Catanzaro e Crotona, 11 settembre 2001. Articolo scritto in occasione della presentazione del libro *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, a cura di D. Scalzo, che ha avuto luogo, con la partecipazione di Amelio, il 9 settembre 2001 a Villaggio Mancuso (Taverna/CZ).
 - *Amelio e la sua terra d’origine*, in “Il Giornale di Calabria”, 12 settembre 2001. Articolo scritto in occasione della presentazione del libro *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, a cura di D. Scalzo, che ha avuto luogo, con la partecipazione di Amelio, il 9 settembre 2001 a Villaggio Mancuso (Taverna/CZ).
 - *Strenna d’autore*, in “Ciak”, n. 12, dicembre 2001, p. 122. Recensione del libro *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, a cura di D. Scalzo.
 - *Quanti corti in palio*, in “Film TV”, 25 novembre 2001.
 - *Amelio, nuovo film dal libro di Pontiggia*, in “la Repubblica”, 20 febbraio 2002.
 - *“Disposti a comprare i diritti del film di Gianni Amelio”*, in “il Quotidiano della Calabria”, edizione di Catanzaro e Crotona, 25 settembre 2002. Articolo scritto

nell'ambito delle polemiche nate, a Reggio Calabria, intorno al film *Uno schermo sull'acqua*.

- *Il canale telematico. "Abbiamo contribuito a farlo uscire dall'oblio"*, in "il Domani di Catanzaro", 26 settembre 2002. Articolo scritto nell'ambito delle polemiche nate, a Reggio Calabria, intorno al film *Uno schermo sull'acqua*.
- *"I due ladri" raccontati dal maestro del cinema*, in "il Domani della Calabria", 28 febbraio 2003. Articolo scritto in occasione delle lezioni tenute da Amelio presso l'Università per stranieri "Dante Alighieri", di Reggio Calabria.
- *Amelio, retrospettiva d'autore*, in "il Quotidiano della Calabria", edizione di Catanzaro e Crotona, 3 agosto 2004.
- *Le chiavi di casa*, in "Ciak", n. 8, agosto 2004, p. 83.
- *Film di handicap e amore*, in "il Quotidiano della Calabria", edizione di Catanzaro e Crotona, 9 settembre 2004.
- *Gentile: Calabresi orgogliosi per la scelta di Amelio*, in "il Quotidiano della Calabria", edizione di Catanzaro e Crotona, 1° ottobre 2004.
- *Il perfezionista arrivato da San Pietro Magisano*, in "il Domani", edizione di Catanzaro, 1° ottobre 2004.
- *Applausi? Fa discutere il nostro ritratto alla Cina*, in "il Quotidiano della Calabria", edizione di Catanzaro e Crotona, 6 settembre 2006.
- *L'omaggio della città di Parma con una rassegna cinematografica*, in "il Quotidiano della Calabria", edizione di Catanzaro e Crotona, 6 settembre 2006. Articolo scritto per annunciare che, ad ottobre, Parma ospiterà due mostre e una rassegna cinematografica dedicate ad Amelio.
- *La stella che non c'è*, in "Ciak", n. 8, agosto 2006, p. 52.
- *Gianni Amelio – Film di carta*, sul sito "quelleche...il cinema", 23 settembre 2006, http://www.quellecheilcinema.com/news_detail.php?ptrnews=1932.
- *La stella che non c'è*, "Ciak", n. 9, settembre 2006, p. 54.
- *Gianni Amelio per il Museo del Cinema*, sul sito "Film.it", 21 ottobre 2007, <http://www.film.it/news/gianni-amelio-per-il-museo-del-cinema/>. Articolo concernente i film *Ballabile in bianco e nero* e *Ballabile a colori*.
- *Ballabile: due film di montaggio realizzati da Gianni Amelio*, sul sito "Gusto & Gusti", 1° novembre 2007, <http://www.gustoegusti.it/home/cultura/ballabile-due-film-di-montaggio-realizzati-da-gianni-amelio.html>. Articolo relativo ai film *Ballabile in bianco e nero* e *Ballabile a colori*.

- *Apri il Torino Film Festival*, in “la Repubblica.it – TrovaCinema”, 26 novembre 2010. Articolo sulla prima edizione del TFF diretto da Amelio.
- *L'emigrazione di Amelio in Casa del Cinema*, sul sito “catanzaroinforma.it”, 13 aprile 2012, <http://www.catanzaroinforma.it/pgn/news.php?id=40938>. Scritto in occasione della proiezione avvenuta, presso la Casa del Cinea di Catanzaro, avvenuta in data 12 aprile 2012, dei film *Undici immigrati* e *La fine del gioco*.
- *Amelio si ispira all'ultimo racconto di Camus*, in “Il Tempo”, edizione Roma, 20 aprile 2012.
- *“Il primo uomo” di Gianni Amelio*, sul sito “cinemonamour”, 22 aprile 2012, <http://cinemonamour.wordpress.com/2012/04/22/il-primo-uomo-di-gianni-amelio/>.

AA. VV., *Così ridevano*, in “duel”, n. 64, ottobre 1998, pp. 17-20. Lo scritto è la trascrizione di un dibattito sul film di Amelio, organizzato dalla redazione della rivista, a cui hanno partecipato P. Mereghetti, C. Carabba, M. Sesti, S. Della Casa, L. Barisone, E. Alberione e G. Canova.

Abenavoli P., *Reggio vista da Amelio*, in “il Quotidiano della Calabria” (edizione di Catanzaro e Crotona), 7 febbraio 2000. Scritto in occasione della presentazione, a Reggio Calabria, del film *Uno schermo sull'acqua*.

- *A lezione da Amelio*, in “il Quotidiano della Calabria”, 1° marzo 2003. Articolo scritto in occasione delle lezioni tenute da Amelio presso l'Università per stranieri “Dante Alighieri” di Reggio Calabria.
- *Scopelliti cede Amelio alle locali*, in “il Quotidiano della Calabria”, edizione di Catanzaro e Crotona, 26 settembre 2002. Articolo scritto nell'ambito delle polemiche nate, a Reggio Calabria, intorno al film *Uno schermo sull'acqua*.

A. F., *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, in “il Quotidiano della Calabria”, edizione di Catanzaro e Crotona, 5 settembre 2001. Articolo scritto in occasione della presentazione del libro *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, a cura di D. Scalzo, che ha avuto luogo, con la partecipazione di Amelio, il 9 settembre 2001 a Villaggio Mancuso (Taverna/CZ).

Alichino M. M., *Autori nuovi alla prova*, in “Sette Giorni in Italia e nel mondo”, 27 settembre 1970.

Als O., *Poveri noi, extracomunitari di ieri*, in “Il Sole 24 Ore”, 7 febbraio 1999.

Angeli A., *In un film il figlio ritrovato*, in “Il Tempo”, 21 giugno 2004.

Angotti C., *Magisano festeggia Amelio e non dimentica gli emigranti*, in “Gazzetta del Sud”, 29 dicembre 1998.

Angotti C., *Magisano/Amelio: un'assenza sofferta*”, 7 gennaio 1999.

- *Estate 2000, in piazza con il cinema di Gianni Amelio*, in “Gazzetta del Sud”, edizione di Catanzaro – Crotona – Vibo, 5 agosto 2000. Articolo scritto in occasione della rassegna cinematografica dedicata ad Amelio, organizzata, dalla Comunità Montana della Presila Catanzarese, dal 5 agosto al 2 settembre del 2000.
- *L'emigrazione vista con gli occhi del poeta*, in “Gazzetta del Sud”, edizione di Catanzaro – Crotona – Vibo, 28 agosto 2000. Articolo scritto in occasione della rassegna cinematografica dedicata ad Amelio, organizzata, dalla Comunità montana della Presila Catanzarese, dal 5 agosto al 2 settembre del 2000.
- *Gianni Amelio e il “suo” cinema*, in “I Calabresi nel mondo”, n. 6, agosto 2000, pp. 21-23. Articolo scritto in occasione della rassegna cinematografica dedicata ad Amelio, organizzata, dalla Comunità montana della Presila Catanzarese, dal 5 agosto al 2 settembre del 2000.
- *In piazza la magia del grande schermo*, in “Calabria”, n. 165 (NS), settembre-ottobre 2000, p. 59. Articolo scritto in occasione della rassegna cinematografica dedicata ad Amelio, organizzata, dalla Comunità montana della Presila Catanzarese, dal 5 agosto al 2 settembre del 2000.
- *Rivive l'universo cinematografico del calabrese Gianni Amelio*, in “Comunità Domani”, n. 1, marzo-aprile 2001, pp. 6-8. Recensione del libro *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, a cura di D. Scalzo.
- *“Così ridevano”, dramma familiare e spietata metafora sul meridione*, in “Comunità Domani”, n. 1, marzo-aprile 2001, p. 9.
- *“Gianni Amelio, un posto al cinema”*, in “Calabria”, n. 173 (nuova serie), giugno 2001, p. 64. Recensione del libro *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, a cura di D. Scalzo.
- *Il cinema di Gianni Amelio nel cartellone di “Presila in Festival”*, in “Gazzetta del Sud”, 4 agosto 2001.

- *Sila, festival di celluloidi*, in “Gazzetta del Sud”, 13 agosto 2001.
- *Gianni Amelio oggetto di studio*, in “Gazzetta del Sud”, edizione di Catanzaro – Crotona – Vibo, 21 gennaio 2003. Articolo scritto in occasione della presentazione, avvenuta a San Pietro Maggisano (CZ) dell’ipertesto, su Cd-rom, *Gianni Amelio: l’inizio del gioco*, ipertesto realizzato dagli alunni e dai docenti dell’Istituto comprensivo di Zagarise (CZ) con la guida e la supervisione di Domenico Scalzo.
- *Amelio, il ritorno a casa del figliol prodigo*, in “Gazzetta del Sud”, edizione di Catanzaro – Crotona – Vibo, 11 settembre 2001. Articolo scritto in occasione della presentazione del libro *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, a cura di D. Scalzo, che ha avuto luogo, con la partecipazione di Amelio, il 9 settembre 2001 a Villaggio Mancuso (Taverna/CZ).

Anselmi M., *Palermo '37: la parola ai giurati*, in “l’Unità”, 30 marzo 1990.

- “*Mio fratello? Sono sconvolto*”, in “l’Unità”, 3 aprile 1995.
- “*E ora girerò in Calabria*”, in “l’Unità”, 29 maggio 1996.
- *Un calabrese testardo e soave, “honoris causa”*, in “l’Unità”, 1° agosto 1998.
- *Premi azzeccati. Ma quello che manca è il capolavoro*, in “l’Unità due”, 14 settembre 1998.
- “*Giuria combattiva. Altro che pressioni*”, in “l’Unità due”, 15 settembre 1998. Contiene un’intervista ad Ettore Scola.
- *Amelio, una Reggio senza fetentoni*, in “l’Unità”, 5 febbraio 2000. Articolo scritto in occasione della prima nazionale di *Uno schermo sull’acqua*, che ha avuto luogo, il 3 febbraio 2000, presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma.
- *Un corpo a corpo per le chiavi di casa*, in “il Riformista”, 10 settembre 2004.

Ansen D., *Into Darkest Albania*, in “Newsweek”, 5 febbraio 1996. Una traduzione parziale di questo articolo è riportata in “la Repubblica”, del 29 gennaio 1996, con il titolo *Negli States lo chiamano il nuovo Ford*.

Antoccia L., *I ragazzi di via Panisperna*, in “Cinema Nuovo”, n. 3 (319), maggio-giugno 1989, pp. 44-45.

Aprà A., *La bella storia di una donna, la sua ombra e un furto per finanziare un asilo alternativo*, in “Avanti!”, 17 agosto 1978.

Arecco S., *Le urgenze della Cina*, in “cineforum”, n. 458, ottobre 2006, pp. 41-42.

Argenitieri M. e Antonio T., *Coprire al cuore*, in “Cinemasessanta”, n. 5, ottobre 1983.

Aristarco G., [*“Lamerica” non colpisce al cuore*], in “Cinema Nuovo”, n. 6 (352), novembre-dicembre 1994, p. 3. Risposta all’articolo di N. Siciliani de Cumis “*Ecce Lamerica*” alla scoperta della “*Merica*”, pubblicato nello stesso numero della rivista.

Arnold G., *Lamerica*, in “The Washington Times”, 16 febbraio 1996.

Aspesi N., *Il Leone malinconico tra due gatti in silenzio*, in “la Repubblica”, 12 settembre 1998.

- *Amelio e il regime immaginario*, in “la Repubblica”, 14 settembre 1998.
- *La sfida di Gianni Amelio. “Ecco cos’è la fatica di vivere”*, in “la Repubblica”, 10 settembre 2004.
- *Tutti vogliono l’oro per Amelio in una Mostra a senso unico*, in “la Repubblica”, 11 settembre 2004.
- *Venezia 2006, la Cina di Amelio grigia e spaventosa*, in “la Repubblica”, 6 settembre 2006. Ora sul sito “la Repubblica.it”, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2006/09/06/veneziamerica-2006-la-cina-di-amelio-grigia.html>.
- *Festival nel caos*, in “la Repubblica”, 7 maggio 2012. Articolo sulle polemiche riguardanti la sovrapposizione delle date del Festival di Torino e di quello di Roma.

Assayas O., *Coup au cœur*, in “Cahiers du cinéma”, n. 340, ottobre 1982.

Azzaro A., *Lezioni di cinema e di memoria. Al liceo “Giulio Cesare” di Roma un incontro con Pietro Ingrao e Sandro Curzi su “Così ridevano” di Amelio*, in “Liberazione”, 18 aprile 1999.

Baldo, E., *Venezia. Il Leone d’oro agli emigranti di Amelio*, in “La Stampa”, 14 settembre 1998.

Baricco A., *Viaggio in Italia. Ancora su "Il ladro di bambini"*, in "Linea d'ombra", n. 72, giugno 1992, p. 25.

Bassanin F., *Un'opera straordinaria*, in "Giornale d'Italia", 11-12 Settembre 1994. Lo scritto è nella rubrica "Lettere al Direttore".

Berlinguer L., *Se i gommoni sbarcano a scuola*, in "il manifesto", 13 febbraio 1999. Risposta del ministro della Pubblica Istruzione agli articoli di Norma Rangeri e Pietro Ingrao, comparsi, alcuni giorni prima, sullo stesso quotidiano.

Bertarelli M., *Amelio, fine biografo di Camus*, in "Il Giornale", 27 aprile 2012.

Besio A., *Emozioni d'Italia*, in "Il Venerdì di Repubblica", supplemento di "la Repubblica", 8 agosto 1997.

Bignardi I., *Quegli emigrati senza rabbia*, in "la Repubblica", 11 settembre 1998.

- *Vince il suo cinema non il suo film*, in "la Repubblica", 14 settembre 1998.
- *Cronaca familiare a Torino*, in "la Repubblica", 4 ottobre 1998.

Biraghi G., *Le promesse mantenute*, in "Il Messaggero", 13 ottobre 1979.

Bo F., *C'era una volta Lamerica*, in "filmcritica", n. 449, ottobre 1994.

- *Litalia di D'Amelio*, in "Time Out Roma", 1° ottobre 1998.

Bochicchio G. (a cura di), *Dopo Venezia*, in "filmcritica", n. 488, ottobre 1998, pp. 379-395. Il testo, in cui si parla molto del film di Amelio *Così ridevano*, è la trascrizione di un incontro che ha avuto luogo presso la redazione della rivista il 18 settembre 1998. Al dibattito hanno partecipato Silvia Arzola, Edoardo Bruno, Alessandro Cappabianca, Daniele Dottorini, Lorenzo Esposito, Giuseppe Gariazzo, Enrico Ghezzi, Grazia Paganelli, Andrea Pastor, Bruno Roberti, Francesco Solina, Daniela Turco.

Bolzoni F., *Fino alla fine del film*, in "Rivista del Cinematografo e delle comunicazioni sociali", n. 6, giugno 1992, p. 11.

Bolzoni F., *L'utopia come traguardo*, in "Rivista del Cinematografo e delle comunicazioni sociali", n. 9 (NS), settembre 1998, pp. 28-29.

- *Valigie di cartone, il mito*, in "Avvenire", 11 settembre, 1998.
- *Amelio e i suoi fratelli*, in "Rivista del Cinematografo e delle comunicazioni sociali", n. 11 (NS), novembre 1998, pp. 18-21.
- *Un posto al cinema per Gianni Amelio*, in "Rivista del Cinematografo e della comunicazione sociale", n. 11 (nuova serie), novembre 2001, p. 80. Recensione del libro *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, a cura di D. Scalzo.
- *Due film da maestri di cinema*, in "Avvenire", 10 settembre 2004.

Bonasaver G., *The Keys to the House*, in "Sight & Sound", n. 4, aprile 2005.

Boni S., *Omaggio all'autore*, in "L'Indice dei libri del mese", n. 12, dicembre 2001, p. 37. Recensione del libro *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, a cura di D. Scalzo.

Bonsaver G., *The Key to the House*, in "Sight&Soud", n. 4, aprile 2005.

Borelli S., *I figli del sospetto*, in "l'Unità", 1° aprile 1983.

- *Via Panisperna che fisico!*, in "l'Unità", 5 febbraio 1989.

Boyero C., *Triunfó lo previsible e intelectualmente acreditado. No lo mejor*, in "El Mundo", 14 settembre 1998.

Bruno E., *Le reticenze del tempo*, in "filmcritica", n. 404, aprile 1990, pp. 172-173.

- *L'epica e la riflessione*, in "filmcritica", n. 424, aprile 1992. Recensione del film *Il ladro di bambini*.
- *Tra il concreto e l'astratto*, in "filmcritica", n. 449, ottobre 1994. Recensione del film *Lamerica*.
- *Il riordino*, in "filmcritica", n. 568, settembre-ottobre 2006, p. 396.

Bruno M. W., *Gianni Amelio: gli esordi*, in "Ora Locale. Lettere dal Sud", n. 4, settembre-novembre 1998, p. 15.

- *La Cina è un'immensa Calabria*, in "Segnocinema", n. 142, novembre-dicembre 2006, p. 44.

- Brusati V., [*I ragazzi di via Panisperna*], in “cineforum”, n. 282, marzo 1989.
- Buttafava G., *Mio padre terrorista*, in “L’Espresso”, 20 marzo 1983.
- Buttafava G., *Colpire al cuore*, in “Il Patalogo. Annuario 1983 dello spettacolo”, n. 5-6, 1983, vol. “Cinema & Televisione + Video”, pp. 158-159.
- Buzzolan U., *Un prigioniero che colpisce al cuore*, in “La Stampa”, 30 aprile 1983.
- Cabona M., *Quasi un obbligo l’Italia sul podio*, in “il Giornale”, 14 settembre 1998.
- Calderale M., [recensione], in “Segnocinema”, n. 112, novembre-dicembre 2001, p. 79. Recensione del libro *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, a cura di D. Scalzo.
- Caliò P., *Il regista Amelio si nega alla città*, in “Gazzetta del Sud”, edizione di Catanzaro – Crotona – Vibo, 10 maggio 1999.
- Cambria A., *Io, Reggio e lo schermo sull’acqua*, in “il Quotidiano della Calabria”, edizione di Catanzaro e Crotona, 25 settembre 2002. Articolo scritto nell’ambito delle polemiche nate, a Reggio Calabria, intorno al film *Uno schermo sull’acqua*.
- Camus C., *Grazie Gianni, il suo film è bello e pieno di pudore*, sul sito “la Repubblica.it – TrovaCinema”, 17 aprile 2012. <http://trovacinema.repubblica.it/news/dettaglio/grazie-gianni-il-suo-film-e-bello-e-pieno-di-pudore/414936>. Lettera di “ringraziamenti” scritta dalla figlia di Camus ad Amelio, dopo aver visto il film *Il primo uomo*.
- *La lettera della figlia*, in “La Stampa”, 17 aprile 2012. Breve lettera di “ringraziamenti”, scritta dalla figlia di Camus ad Amelio, con riferimento al film *Il primo uomo*.
- Canova, G., *Porte aperte*, in “Segnocinema”, n. 44, luglio 1990, p. 43.
- “*Così ridevano*”. *Perché no*, in “Segnocinema”, n. 94, novembre-dicembre 1998, p. 51.

Canzi, G., *Il cinema di Gianni Amelio tradotto in pagine*, in “Il Sole 24 Ore”, 5 ottobre 2006. Ora sul sito “Il Sole 24 Ore.com”, http://www.ilsole24ore.com/art/SoleOnLine4/Tempo%20libero%20e%20Cultura/2006/10/gc101006_monografia_amelio.shtml?uuid=e20b8ff4-5858-11db-8fee-00000e25108c&DocRulesView=Libero&fromSearch. Recensione del libro, di Emanuela Martini, *Gianni Amelio*.

Cappabianca A., *Il viaggio verso l'isola*, in “filmcritica”, n. 424, aprile 1992. Recensione del film *Il ladro di bambini*.

- *Il luogo e l'essere*, in “filmcritica”, n. 449, ottobre 1994. Recensione del film *Lamerica*.

Cappellini S., *Finalmente Amelio*, in “Liberazione”, 11 settembre 1998.

- “Così ridevano”, *Leone imperfetto, ma senza scandali*, in “Liberazione”, 15 settembre 1998.

Caprara V., *Il sogno del riscatto sul filo della cultura*, in “Il Mattino”, 11 settembre 1998.

- *Venezia, il Leone d'oro a Gianni Amelio/La vendetta del mercato*, in “Il Mattino”, 14 settembre 1998.
- *Un'anima fragile e il viaggio della redenzione*, in “Il Mattino”, 10 settembre 2004.
- *Amelio sulle tracce di Camus, memorie dall'adolescenza*, in “Il Mattino”, 20 aprile 2012.

Capuani M., *Maya Sansa. La mia doppia vita tra Camus ed Eluana*, in “Il Venerdì di Repubblica”, supplemento di “la Repubblica”, 13 aprile 2012.

Carabba C., *Col cuore di ghiaccio*, in “Europeo”, 7 maggio 1983.

- *Fofi, il Leone Amelio e il nemico americano*, in “Sette”, supplemento del “Corriere della Sera”, 24 settembre 1998.
- *Le chiavi di Amelio*, in “Carnet cinema”, settembre 2004, pp. 12-15.
- *La passione dell'incompiuto Camus*, in “Corriere della Sera”, 3 maggio 2012.

Carbone G., “*Il primo uomo*”, un bel film perseguitato dalla sfiga. Ma perché?, in “Libero”, 27 aprile 2012.

Carr J., *Spiritual journey through chaotic Albania*, in “The Boston Globe”, 17 dicembre 1995.

Carretta R., *Italia, ti porto a Cannes*, in “Epoca”, 13 maggio 1992.

- *Vi raccontiamo la nostra favola*, in “Epoca”, 3 giugno 1992.

Casella P., *L'amarcord di Amelio*, in “Europa”, 21 aprile 2012. Ora sul sito “Europaquotidiano.it”, http://www.europaquotidiano.it/dettaglio/134210/lamarcord_di_amelio.

Casiraghi U., *Avere non avere: questo è il problema*, in “l'Unità”, 23 maggio 1973. Ora sul sito “l'Unità”, http://archiviostorico.unita.it/cgi-bin/highlightPdf.cgi?t=ebook&file=/archivio/uni_1973_05/19730523_0007.pdf&query=Gianni%20Amelio. L'articolo, tra le altre cose, si sofferma sulla partecipazione al Festival di Cannes del film di Amelio *La Città del Sole*.

- *Il ladro di bambini*, in “Capolavori italiani”, n. 8, supplemento di “l'Unità”, 18 marzo 1995. Pieghievole allegato, come inserto redazionale, alla videocassetta del film di G. Amelio *Il ladro di bambini*. Ora in AA. VV., *Il cinema in edicola – Un anno di film con l'Unità*, “l'Unità” Iniziative Editoriali, Roma 1995.

Castiglia L., *Ogni immagine al suo posto*, in M. P. Musso, A. Sanzo (a cura di), *Laboratorio Amelio*, cit., pp. 45-48.

Causo M., *Così ridevano*, in “Sentieri selvaggi”, n. 6, ottobre 1998, p. 43.

- *Le chiavi di casa*, in “duellanti”, n. 10, ottobre-novembre 2004, p. 14.

Cavalla D., *Torino festeggia il Leone d'Oro. Grazie Amelio*, in “Torino Sette”, dal 25 settembre all'1 ottobre 1998, supplemento di “La Stampa”, edizione di Torino.

Cecconi L., *I casi esemplari nelle rappresentazioni dell'infanzia*, in “Cadmo”, n. 1, aprile 1999, pp. 85-87.

Celi R., *Amelio in Irpinia 20 anni dopo*, in “la Repubblica”, 22 novembre 2000.

Cercone G., *La stella che non c'è*, in "Cinemasessanta", n. 3 (289), luglio-settembre 2006, pp. 112-113.

Ceretto L., *La stella che non c'è*, in "Film: tutti i film della stagione", n. 83, settembre-ottobre 2006, pp. 50-51.

Chatrian C., *Le chiavi di casa*, in "Panoramiche-Panoramiques", a. 14, n. 39, inverno 2004-2005, p. 8.

Chirico F., *Buferà in Comune per il film di Amelio*, in "il Domani di Catanzaro", 25 settembre 2002. Articolo scritto nell'ambito delle polemiche nate, a Reggio Calabria, intorno al film *Uno schermo sull'acqua*.

Chirico F., *"Nessuna censura per il film di Amelio"*, in "il Domani di Catanzaro", 26 settembre 2002. Articolo scritto nell'ambito delle polemiche nate, a Reggio Calabria, intorno al film *Uno schermo sull'acqua*.

- *La grande lezione di Gianni Amelio*, in "il Domani della Calabria", 2 marzo 2003. Articolo scritto in occasione delle lezioni tenute da Amelio presso l'Università per stranieri "Dante Alighieri", di Reggio Calabria.
- *Il buongiorno a Reggio si vede dal mattino...*, in "il Domani della Calabria", 2 marzo 2003. Articolo scritto in occasione della prima trasmissione, sulla Rai, del film *Uno schermo sull'acqua*.

Ciotta M., *L'esercito ideale degli eccentrici*, in "il manifesto", 11 settembre 1998.

- *Il debole ruggito del Leone (d'oro)*, in "il manifesto", 15 settembre 1998.
- *Padre e figlio in viaggio fuori dal mondo*, in "il manifesto", 10 settembre 2004.

Cipriani I., *"Le utopie"*, in "Paese Sera", 14 gennaio 1979.

- *Un grande gioco a scacchi*, in "Paese Sera", 1° maggio 1983.

Cirio R., *È colpevole? Salviamolo*, in "L'Espresso", 18 giugno 1989.

Colace B., *Premio Rossellini*, sul sito "Il Denaro", 23 ottobre 2004, <http://archivio.denaro.it/VisArticolo.aspx/VisArticolo.aspx?IdArt=379510&KeyW=MAIORI>.

Notizia concernente l'assegnazione, nell'ambito della quinta edizione del Maiori Film Festival, del "Premio Rossellini" ad Amelio, per il film *Le chiavi di casa*.

Colombo F., *L'eros nero di Puccini. Amelio debutta come regista d'opera*, in "Corriere della Sera", 29 giugno 1995. Ora sul sito "Corriere della Sera.it", http://archiviostorico.corriere.it/1995/giugno/29/eros_nero_Puccini_co_0_95062912384.shtml.

Colombo F., *Hanno scoperto "L'America"*, in "L'Espresso", 9 febbraio 1996.

Conway M. R., *Così ridevano*, in "Herald Tribune", 18 settembre 1998.

Cosulich C., *Otto giornate con Bertolucci sul set di "Novecento"*, in "Paese Sera", 26 febbraio 1976.

- *Muore ma uccide ancora*, in "Paese Sera", 14 agosto 1978.
- *Dopo Venezia Amelio e Stone: chi si rimette in discussione e chi no*, in "Avvenimenti", 5 ottobre 1994.
- *Giovanni e suo fratello*, in "Ultime notizie. Avvenimenti", 11 settembre 1998.
- *"Così ridevano". Venezia delle isterie e dei veleni*, in "Avvenimenti", 20 settembre 1998.
- [Politicamente scorretto...], *Ultime notizie*. in "Avvenimenti", 3 ottobre 1998. Rubrica "Cinema e teatri Roma. Callisto Cosulich consiglia".

Cosulich, O., *Oscar: Amelio vince la sfida con Castellitto*, in "Il Mattino", 1° ottobre 2004.

Crespi A., *Nord-Sud amore egoismo*, in "l'Unità due", 11 settembre 1998.

- *Amelio e Kusturica in "pole position"*, in "l'Unità due", 13 settembre 1998.
- *Amelio, il Leone d'oro riderà?*, in "l'Unità", 2 ottobre 1998.
- *Racconto e sperimentazione nel cinema*, in "l'Unità", 3 ottobre 1998.
- *Cuori ad alta velocità*, in "l'Unità", 10 settembre 2004.

Crispino F., *Il padre ritrovato*, in "eidos. cinema psyche e arte visive", n. 1, novembre 2004, pp. 20-21.

Dafano F., *Il vizio del cinema*, sul sito “RaiLibro”, <http://www.railibro.rai.it/articoli.asp?id=449>.

D’Agostini P., *Jean, piccolo uomo libero*, in “la Repubblica”, 30 aprile 1983.

D’Agostini, P., *Ciak anni 50*, in “la Repubblica”, 19 settembre 1998.

- *Arriva il listino Cecchi Gori ma i set rischiano la paralisi*, in “la Repubblica”, 14 luglio 2001. Ora sul sito “la Repubblica.it”, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2001/07/14/arriva-il-listino-cecchi-gori-ma-set.html>. Si accenna al nuovo film che dovrebbe realizzare Amelio, dal titolo *La lista nera*, che, però non sarà mai realizzato.
- *Kim Rossi Stuart “Felice con Benigni e Amelio”*, in “la Repubblica”, 28 agosto 2004.
- *Gianni Amelio mangiatore di film*, in “la Repubblica”, 14 aprile 2004. Ora sul sito “la Repubblica.it”, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2004/04/14/gianni-ameli-mangiatore-di-film.251gianni.html>.
- *Amelio racconta Camus*, in “la Repubblica”, 17 aprile 2012. Ora sul sito “la Repubblica.it – TrovaCinema”, <http://trovacinema.repubblica.it/news/dettaglio/amelio-racconta-camus/414934>.
- *Amelio appassionato e l’autoritratto di Albert Camus*, in “la Repubblica”, 20 aprile 2012. Breve recensione del film *Il primo uomo*. Ora sul sito “la Repubblica.it”, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/04/20/amelio-appassionato-autoritratto-di-albert-camus.html>.

Danese S., “*Così ridevano*”. *E così delude anche Gianni Amelio*, in “il Resto del Carlino”, 11 settembre 1998. Tutto intero l’articolo, con qualche piccola variante, è pubblicato nello stesso giorno, con il titolo *Ma gli italiani continuano a non ruggire*, sulla “Gazzetta del Sud”.

- *Amelio d’oro, ruggisce il cinema italiano*, in “il Resto del Carlino”, 14 settembre 1998. Tutto intero lo scritto, con qualche piccola aggiunta, costituisce la prima parte dell’articolo “Un Leone d’oro che fa bene al cinema italiano”, pubblicato, nello stesso giorno, sulla “Gazzetta del Sud”.

D'Angelo S., *"Lamerica" di Amelio, proiezioni albanesi*, in "L'informazione", 20 settembre 1994.

De Bernardinis, F., *Il ladro di bambini*, in "Segnocinema", n. 55, maggio-giugno 1992, pp. 41-42.

- *Cinema italiano: la faticosa ossessione*, in "Segnocinema", n. 95, gennaio-febbraio 1999, pp. 15-16.

Della Casa S., *Capelli ispidi, accento chiuso, volto tirato. "Così ridevano" di Gianni Amelio*, in "L'Indice dei libri del mese", n. 10, novembre 1998, p. 43.

Delle Foglie D., *Un presente senza speranza era l'incontro dei cafoni con la mitica Torino del boom*, in "Avvenire", 4 ottobre 1998.

Delmas J., *Gianni Amelio, l'adolescenza, l'histoire, le cinéma*, in "Jeune Cinéma", n. 84, febbraio 1975, pp. 1-5.

De Luca A., *La lezione d'amore di un figlio disabile*, in "Avvenire", 10 settembre 2004.

De Paolo F., *Amelio si sdoppia e "racconta" Camus: indietro nei ricordi, ma avanti nel pensiero*, in "il Futurista Quotidiano", 19 aprile 2012.

Demartis A., *Amelio a Civitavecchia*, in M. P. Musso, A. Sanzo (a cura di), *Laboratorio Amelio*, cit., pp. 49-50.

Detassis P., *Enrico Lo Verso*, in "Ciak si gira", n. 7, luglio 1993, pp. 94, 97.

- *Lamerica*, in "Ciak si gira", n. 5, maggio 1994, pp. 72-77.
- *La terribile ossessione*, in "Panorama", 8 ottobre 1998.
- *Il germe della tolleranza*, in "Panorama", 18 aprile 2012.

De Vincenti, G., *"Così ridevano" di Gianni Amelio*, in "Cinemasessanta", n. 6 (238), novembre/dicembre 1997 [ma stampato nel dicembre 1998], pp. 11-12. Il numero della rivista, benché porti la data del '97, per motivi editoriali, è uscito nel 1998.

- D'Isa D. S., *“Io, madre fiera e algerina di Albert Camus”*, in “Il Tempo”, 17 aprile 2012.
- Di Giammatteo F., *Tutti se ne ridono*, in “Segnocinema”, n. 95, gennaio-febbraio 1999, pp. 17-18.
- Doletti M., *Non si sa perché, non si sa come*, in “Il Tempo”, 15 gennaio 1979.
- Douin J.-L., *La résurrection d'un lien familial par l'apprentissage de la différence*, in “Le Monde”, 15 settembre 2004.
- Drewe R., *The Stolen Children*, in “Who Weekly”, 14 dicembre 1992.
- Emiliani S., *Le chiavi di casa*, in “Film: tutti i film della stagione”, a. 12, n. 71, settembre-ottobre 2004, pp. 2-3.
- Ercolani A., *Un film che guarda al passato per farsi attuale e necessario*, sul sito “Mymovies.it”, <http://www.mymovies.it/film/2011/lepremierhomme/>.
- Escobar R., *Amelio e gli orfani del sogno*, in “Il Sole 24 Ore”, 18 ottobre 1998.
- *L'esitazione di essere padre*, in “Il Sole 24 Ore”, 12 settembre 2004.
 - *Bimbi segreti*, in “L'Espresso”, 26 aprile 2012.
- Fabbri M., *Cinema in mostra. Buio in sala e parole in luce*, in “Filmmaker's magazine”, n. 3, marzo 1999, p. 45.
- Fallai P., *Roma-Torino, contesa sui Festival. “Date troppo vicine, un suicidio”*, 5 maggio 20012.
- Fantuzzi V., *“La Città del Sole” di Gianni Amelio*, in “Rivista del cinematografo e delle comunicazioni sociali”, n. 10, ottobre 1975, pp. 413-415.
- *“Il ladro di bambini” di Gianni Amelio*, in “La Civiltà Cattolica”, vol. II, quaderno n. 3407, 6 giugno 1992, pp. 489-492.
 - *“L'America” di Gianni Amelio*, in “La Civiltà Cattolica”, vol. IV, quaderno n. 3468, 17 dicembre 1994, pp. 489-492.

- “*Così ridevano*” di Gianni Amelio, in “La Civiltà Cattolica”, vol. I, quaderno n. 3566, 16 gennaio 1999, pp. 166-168.

Farassino, A., *Il genere è finito ma l'orrore continua*, in “la Repubblica”, 9 febbraio 1979.

- *Nel nome del cinema Jean-Louis, uomo onesto*, in “la Repubblica”, 22 marzo 1983. Intervista a J.-L. Trintignant sul *Colpire al cuore*.
- *Con fermi e Majorana*, in “la Repubblica”, 9 febbraio 1989.

Faricciotti C., *Gli italiani a Venezia: Amelio e Crialese scoprono nuovi mondi*, in “il Giornale”, 27 agosto 2006.

Fazzo L., *L'appuntato che diventò un personaggio da film*, in “la Repubblica”, 4 giugno 1998. L'articolo racconta la storia che avrebbe ispirato Amelio nello scrivere il soggetto del film *Il ladro di bambini*.

Fegatelli R., *Vienna, trionfa Amelio*, in “la Repubblica”, 30 ottobre 1994.

Ferrari A., *La Cité du Soleil*, in “Telecine”, n. 195, gennaio 1975, pp. 22-23.

Ferzetti F., *Che brivido giocare con la scienza*, in “Il Messaggero”, 17 febbraio 1989.

- *Per gli emigranti di Amelio sogni e identità si consumano a Torino*, in “Il Messaggero”, 11 settembre 1998.
- *Un poetico tuffo nel dolore*, in “Il Messaggero”, 19 settembre 2004.

Finn, P., *In Jugoslavia: l'immagine e la guerra così com'è*, in “Slavia”, n. 2, 1997, pp. 152-156.

Fiore T., *Leone italiano dopo dieci anni*, in “Il Mattino”, 14 settembre 1998.

Fiorentino F., *Gianni Amelio: “Il primo uomo”, Albert Camus ed io*, 16 aprile 2012, sul sito “moviplayer.it”, http://www.movieplayer.it/film/articoli/gianni-amelio-il-primo-uomo-albert-camus-ed-io_9315/. Resoconto sintetico della conferenza stampa che ha avuto luogo il 19 aprile 2012 in occasione della proiezione per la stampa, del film *Il primo uomo*, presso il cinema “4 Fontane” di Roma. All'incontro, moderato da Davide Magrelli, hanno partecipato:

G. Amelio, Maya Sansa, Marco Chimenz, Cecilia Valmarano. Sul sito "RB Casting.com", <http://www.rbcasting.com/recensioni/2012/04/21/camus-e-amelio-due-vite-per-il-primo-uomo/>, è possibile visionare il video della conferenza della durata di un'ora circa

Fittante A. (a cura di), *Il cinema secondo Amelio*, in "Film Tv", 27 agosto 2000. Lo scritto si trova nella rubrica "Cine news. Verso la mostra". Articolo scritto in occasione della rassegna cinematografica dedicata ad Amelio, organizzata, dalla Comunità Montana della Presila Catanzarese, dal 5 agosto al 2 settembre del 2000.

- *"Il primo uomo" ["Le premier homme"]*, in "Film Tv", 22 aprile 2012.

Fofi G., *Ricordare Palermo: la lunga marcia di Gianni Amelio*, in "Linea d'ombra", n. 50, giugno 1990.

- *Cinema e utopia. La famiglia di Allen e i bambini di Amelio*, in "Linea d'ombra", n. 71, maggio 1992. Recensione del film *Il ladro di bambini*.
- *Mettiamoci a fare i bambini*, in "King", n. 52, giugno 1992, pp. 26, 28. Lo scritto è pubblicato nella rubrica in "Il meglio del peggio".
- *L'America siamo noi*, in "Panorama", 23 settembre 1994.
- *Sul set di "Così ridevano", prossimo film del regista di "L'America" interpretato da Francesco Giuffrida ed Enrico Lo Verso*, in "Ciak", n. 4, aprile 1998, p. 32. Lo scritto è nella rubrica "Riservata personale. Lettere d'amore e disamore al cinema".
- *Come eravamo, racconto alla russa*, in "Panorama", 15 ottobre 1998. Lo scritto è nella rubrica "Criticando...".
- *"Così ridevano" di Gianni Amelio*, in "Bianco & Nero", n. 4 ottobre-dicembre 1998, pp. 80-82.
- *Un Camus raffreddato*, in "Il Sole 24 Ore", 22 aprile 2004.

Fortuna S., *Amelio discute il suo film con gli studenti*, in "la Repubblica", 30 marzo 1990.

Frambrosi A., *Gianni Amelio al Festival*, in "L'Eco di Bergamo", 19 marzo 1999.

- *Amelio rilegge Camus, tra storia e memoria*, in "L'Eco di Bergamo", 26 aprile 2012.

Frosali S., *Un mostro e il suo giudice*, in "La Nazione", 29 marzo 1990.

Fusco, M. P., *L'Italia (ri)abbatte il Muro*, in "la Repubblica", 28 novembre 1994.

- *Castellitto: Questo film è stato un privilegio*, in “la Repubblica”, 6 settembre 2006. Ora sul sito “la Repubblica.it”, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2006/09/06/castellitto-questo-film-stato-un-privilegio.html>.
- *Amelio in Usa, l'irresistibile ascesa*, in “la Repubblica”, 5 febbraio 1996.
- “*Un Leone non di regime*”, in “la Repubblica”, 15 settembre 1998.

Gadda G., Conti C., Giuso G., *Il pensiero di Campanella*, in “Corriere della Sera”, 4 gennaio 1976.

Gagliarducci P., *Il cinema in un libro*, in M. P. Musso, A. Sanzo, Alessandro (a cura di), *Laboratorio Amelio*, cit., pp. 51-52.

Gandola G., *Il vero Leone è Rohmer o Kusturica*, in “il Giornale”, 12 settembre 1998.

Garritano M., “*Il ladro di bambini*”. *Miglior film dell'anno*, in “Cinemasessanta”, n. 2, marzo-aprile 1992, pp. 25-27.

Garro A., *Oggi la laurea “honoris causa” al regista Gianni Amelio*, in “Gazzetta del Sud”, 28 maggio 1996.

Garro, A., *Laurea “honoris causa” a Gianni Amelio “calabrese che onora il cinema italiano”*, in “Gazzetta del Sud”, 29 maggio 1996.

Gasparini M., *I bambini ci guardano*, in “cinemazero”, n. 6, giugno 1992, pp. 6-7.

Génin B., *Lamerica*, in “Télérama”, 7 dicembre 1994.

Ghini E., *Il ladro di bambini*, in “Riforma della scuola”, n. 9, settembre 1992, p. 70.

Gilodi R., “*Le chiavi di casa*” di Gianni Amelio. *Un concerto da camera a tre strumenti*, in “Cinemasessanta”, n. 6-280, novembre-dicembre 2004, pp. 12-13.

Fiammetta A., *“La Città del Sole” e l’utopia di Campanella*, in “il Quotidiano della Calabria”, edizione di Catanzaro e Crotona, 14 giugno 2007.

Gervasini, D. M., *Colpiti al cuore*, in “Film Tv”, 22 aprile 2012.

Gilli, J. A., *“Les clefs de la maison”. Trop tôt ou trop tard*, in “Positif”, n. 523, settembre 2004.

Giorgetti, M. M., *Il coraggio di Gianni Amelio*, in “Sipario”, n.663, settembre 2004, p. 3.

Ginzburg N., *Cos’è uno “special?”*, in “Corriere della Sera”, 29 febbraio 1976.

Grassi G., *Il verdetto spacca la giuria. Scola: mancava il capolavoro*, in “Corriere della Sera”, 14 settembre 1998.

Grasso A., *Irpinia, 20 anni dopo Amelio cerca la vita sotto le macerie*, in “Corriere della Sera”, 25 novembre 2000. L’articolo si trova nella rubrica “A fil di rete”.

Grasso O. (a cura di), *Francesco torna a Catania fra striscioni di benvenuto*, in “La Sicilia”, 15 settembre 1998. Contiene ampie dichiarazioni di F. Giuffrida e di sua madre.

Grazzini G., *Padre e figlio fra le rovine di una civiltà “terrorizzata”*, in “Corriere della Sera”, 1° aprile 1983.

- *Nella storia, l’attualità*, in “Il Messaggero”, 31 marzo 1990.

Grespi B., *La stella che non c’è*, in “Segnocinema”, n. 142, novembre-dicembre 2006, pp. 43-44.

Grieco D., *Film d’autore su un cineasta*, in “l’Unità”, 24 maggio 1976. Ora sul sito “l’Unità”, [http://archivistorico.unita.it/cgi-bin/highlightPdf.cgi?t=ebook&file=/archivio/uni_1976_02/19760228_0007.pdf&query=Gianni %20Amelio](http://archivistorico.unita.it/cgi-bin/highlightPdf.cgi?t=ebook&file=/archivio/uni_1976_02/19760228_0007.pdf&query=Gianni%20Amelio). Articolo sul film *Bertolucci secondo il cinema*.

- *Si spia la morte*, in “l’Unità”, 12 gennaio 1979. Ora sul sito “l’Unità”, <http://archivistorico.unita.it/cgi->

bin/highlightPdf.cgi?t=ebook&file=/archivio/uni_1979_01/19790112_0010.pdf&query=%22Gianni%20Amelio%22. Articolo sul film *La morte al lavoro*.

- *Effetto terrore*, in “l’Unità”, 9 febbraio 1979.
- *Se il piccolo Archimede capisce al volo la vita*, in “l’Unità”, 20 settembre 1979.

Grosoli, F., *I ragazzi di via Panisperna*, in “Ciak si gira”, n. 3, marzo 1989, p. 14.

Guido C., *Amelio colpisce al cuore*, in “il Quotidiano della Calabria”, 28 maggio 1996.

- Guido, Concetta, *Voleva girare a Sud*, in “il Domani della Calabria”, 15 settembre 1998.

Guslandi V., “*Il ladro di bambini*”. *Gianni Amelio colpisce al cuore*, in “Ciak si gira”, n. 1, gennaio 1993, pp. 126-127.

Harrington R., *The epic Vision of “Lamerica”*, in “The Washington Post”, 16 febbraio 1996.

Herrero C. F., *Lamerica*, in “Guia de Madrid”, 26 maggio 1995.

Howe D., “*Lamerica*” *The Beautiful*, in “The Washington Post”, 16 febbraio 1996.

Ingrao P., *Cinema a scuola*, in “il manifesto”, 10 febbraio 1999.

I., Fe., *Due “Ballabili” di Amelio per il Museo del Cinema*, sul sito “Cinecittà News”, 29 ottobre 2012, <http://news.cinecitta.com/news.asp?id=23442>. Articolo concernente i film *Ballabile in bianco e nero* e *Ballabile a colori*.

Jenkins S., [*Colpire al cuore*], in “Monthly Film Bulletin”, n. 9, settembre 1993.

Klawans, S., *Lamerica*, in “The Nation”, 1° gennaio 1996.

- Klawans, Stuart, *Totally Tenderly Tragic*, in “The Nation”, 19 ottobre 1998.

Kezich T., *Chi ha paura di questo piccolo grande Archimede?*, in “la Repubblica”, 7 marzo 1980.

- *Cupe minacce nucleari*, in “la Repubblica”, 27 settembre 1988. Recensione del film *I ragazzi di via Panisperna*.
- *Anatomia di tre omicidi*, in “Corriere della Sera”, 21 aprile 1990.
- *In viaggio col buon carabiniere*, in “Il Corriere della Sera”, 15 aprile 1992. Ora sul sito “Corriere della Sera.it”, http://archiviostorico.corriere.it/1992/aprile/15/viaggio_col_buon_carabiniere_co_0_9204154062.shtml.
- *Leone ad Amelio, l'Italia è d'oro dopo 10 anni*, in “Corriere della Sera”, 14 settembre 1998.
- *Com'è triste la Torino di Amelio*, in “Corriere della Sera”, 3 ottobre 1998.
- *In una sola battuta una lezione per tutti*, in “Corriere della Sera”, 10 settembre 2004. Ora sul sito in “Corriere della Sera.it”, http://archiviostorico.corriere.it/2004/settembre/10/una_sola_battuta_una_lezione_co_9_040910079.shtml.

Lanzara P., *Padri e figli, il film su Camus*, in “Corriere della Sera”, inserto di Roma, 24 marzo 2012. Ora sul sito “Corriere della Sera.it”, http://archiviostorico.corriere.it/2012/marzo/24/Padri_figli_film_Camus_co_10_120324040.shtml. Dopo un breve riferimento al nuovo film di G. Amelio, *Il primo uomo*, si sofferma sulla retrospettiva, “Gianni Amelio e l'innocenza del cinema”, organizzata dalla Centro Sperimentale di Cinematografia, dal 24 al 27 marzo 2012, presso il cinema Trevi di Roma.

Lastrucci M., *Così ridevano*, in “Ciak”, n. 11, novembre 1998, p. 50. Breve recensione del film.

Leporace P., *Uno sbarco in laguna e il Lido parla calabrese*, in “Calabria”, n. 208 (NS), settembre-ottobre 2004, pp. 49-52.

Levantesi K., Alessandra, *Con Camus Gianni Amelio realizza la sua opera più matura*, in “La Stampa”, 20 aprile 2012.

Lizzio R., *Se un povero ride, l'altro piange*, in “La Sicilia”, 3 ottobre 1998.

Llopart S., *Amelio obtiene un Leon de Oro discutido en un festival que cierra con polémica*, in “La Vanguardia”, 14 settembre 1998.

Lodoli M., *Fratelli di sangue*, in “Diario della settimana”, 21-27 ottobre 1998.

Lombardo M., *Un piccolo grande attore*, in “La Sicilia”, 14 settembre 1998.

Lombardi M., *Così ridevano*, in “Film. Tutti i film della stagione”, n. 36 (NS), novembre-dicembre 1998, pp. 35-36.

Lusardi S., *La stella che non c'è*, in “Ciak”, n. 10, ottobre 2006, p. 66.

- *Il primo uomo*, in “Ciak”, n. 4, aprile 2012, p. 100.

-

Lussana M., *Una commissione d'inchiesta per Amelio*, in “il Giornale”, 20 settembre 1998.

Macheda G., *Uno schermo d'autore che riflette Reggio*, in “Calabria”, n. 160 (NS), aprile 2000, pp. 32-35. Contiene anche dichiarazioni di Amelio sul film *Uno schermo sull'acqua*.

Magliaro A., *Amelio riporta il Leone all'Italia*, in “La Sicilia”, 14 settembre 1998.

Magny J., [*Il ladro di bambini*], in “Cahiers du cinéma”, n. 3407, giugno 1992.

Magrelli E., *Gli effetti speciali d'una scatola cinese*, in “il manifesto”, 10 febbraio 1979.

- *L'Italia non è Lamerica*, in “La Nuova Venezia”, 6 settembre 1994.

- *Libri*, in “Film Tv”, n. 52, 23 dicembre 2001, pp. 96-97. Recensione del libro *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, a cura di D. Scalzo.

Malanga P., *Lamerica*, in “duel”, n. 18, ottobre 1994, pp. 26-27.

Maltese C., *Fratello crudele*, in “D, la Repubblica delle Donne”, supplemento di “la Repubblica”, 29 settembre 1998.

Mancuso M., *Il primo uomo*, in “Il Foglio”, 21 aprile 2012.

Marcucci B., *Allora viva Ken Loach*, in “liberal”, 1° ottobre 1998.

Martini E., *Così ridevano*, in “Film Tv”, 11 ottobre 1998.

- *La storia sotto le storie*, in “cineforum”, n. 5 (395), giugno 2000, pp. 56-57. Lo scritto si trova nella rubrica “117 per il 2000”.
- *Le chiavi di casa*, in “FilmTv”, 14 settembre 2004. Ora sul sito “FilmTv.it”, <http://www.film.tv.it/film/27028/le-chiavi-di-casa/recensione/>.

Masciullo P., *“Il primo uomo” di Gianni Amelio*, sul sito “Sentieri selvaggi.it”, 21 aprile 2012. http://www.sentieriselvaggi.it/307/46289/Il_primo_uomo,_di_Gianni_Amelio.htm.

Maslin J., *Scheming Italians In Troubled Albania*, in “The New York Times”, 4 ottobre 1995. Ora, con il titolo *Lamerica*, in AA.VV., *Guide to the Best 1.000 Movies Ever Made*, a cura di P. M. Nichols, ed. “The New York Times”, New York 1999, pp. 464-465.

Masoni T., *Colpire al cuore*, in “cineforum”, n. 5 (224), maggio 1983, pp. 49-54.

- *Passatopresente ellissi tragica: “Così ridevano”*, in “cineforum”, n. 378, ottobre 1998, pp. 3-7.
- Vecchi, Paolo, *Il dolore condiviso. Varianti del realismo*, in “cineforum”, n. 439, novembre 2004, pp. 2-5.

Mastroianni G., *Si cresce sempre “da sé”*, in M. P. Musso, A. Sanzo (a cura di), *Laboratorio Amelio*, cit., p. 68.

Matthieu, O., *Mon frère*, in “Cahiers du cinéma”, n. 534, aprile 1999, p. 97. La breve recensione su *Così ridevano* si trova nella rubrica “Critiques. Notes sur d’autres films”.

Méndez-Leite, F., *Lamerica*, in “Guía del Ocio”, maggio 1995, p. 62.

Menniti-Ippolito, N., *Le opere in odore di Leone*, in “il manifesto”, 12 settembre 1998.

Mereghetti, Paolo, *Lamerica*, in “Sette”, supplemento del “Corriere della Sera”, 13 ottobre 1994.

- *Così ridevano*, in “io donna”, supplemento del “Corriere della Sera”, 3 ottobre 1998. Recensione del film, nella rubrica “Cinema.”
- Mereghetti, Paolo, *Le chiavi di casa*, in “io donna”, supplemento del “Corriere della Sera”, 11 settembre 2004.
- *In viaggio per diventare adulti, Amelio svela il Camus privato*, in “Corriere della Sera”, 17 aprile 2012.

Micciché, L., *Un Amleto in meno un buon film in più*, in “Avanti!”, 23 maggio 1973.

- *Lieta sorpresa degli esordienti a Sorrento*, in “Avanti!”, 13 ottobre 1979.
- *“Colpire al cuore” è opera di un cineasta di talento*, in “Avanti!”, 4 settembre 1982.

Milano S., *Amelio vincitore mancato, Rai delusa*, in “l’Unità”, 12 settembre 2004.

Monda A., *Il sogno italiano è tramontato*, in “liberal”, 1° ottobre 1998.

- *New York celebra il talento di Amelio*, in “la Repubblica”, 21 febbraio 2000.

Montanari R., *Così ridevano*, in “L’Acchiappa film”, 9-15 ottobre 1998. Articolo pubblicato nella rubrica “Recensioni”.

Monteuzzi F., [*Porte aperte*], in “cineforum”, n. 294, maggio 1990.

Montini F., *I set della Capitale, un viaggio nei luoghi del cinema d’autore*, in “la Repubblica” (edizione di Roma), 27 luglio 2011. Ora sul sito “la Repubblica Roma.it”, http://roma.repubblica.it/cronaca/2011/07/27/news/i_set_della_capitale_un_viaggio_nei_luoghi_del_cinema_d_autore-19664740/. Articolo sul film *Voi siete qui*, di Francesco Matera, in cui viene intervistato, fra gli altri, Amelio.

Morace, D., *La vera Calabria*, in “il Domani della Calabria”, 15 settembre 1998.

Morandini M., *Giallo botanico un po’ appassito*, “Il Giorno”, 5 gennaio 1976.

- *vedi infra*: Alchimino (pseud. di Morando Morandini).

Moravia, A., *Un Archimede alto così*, in “L’Espresso”, 13 aprile 1980.

- *Papà, sei agli arresti*, in “L’Espresso”, 3 aprile 1983.

- *Imputato è il regime*, in “L’Espresso”, 29 aprile 1990.

Morisco N., *Amelio, le chiavi del cuore*, in “La Gazzetta del Mezzogiorno”, 16 settembre 2004.

Morreale E., *Sud e Nord nel film di Gianni Amelio*, in “Lo straniero”, n. 5, inverno 1998/99, pp. 91-94.

- *Via da qui*, in “cineforum”, n. 439, novembre 2004, pp. 8-9.

Morsiani A., *I ragazzi di via Panisperna*, in “Segnocinema”, n. 38, maggio 1989, p. 25.

Mosso L., *Gianni Amelio investito dal passato leggendo Camus*, in “la Repubblica”, edizione di Milano, 19 aprile 2012. Breve recensione, nell’imminenza dell’uscita in Italia, del film *Il primo uomo*.

Mozzati, T., *Le chiavi di casa*, in “Segnocinema”, n. 130, novembre-dicembre 2004, pp. 41-42.

Muraca G., *“Così ridevano”. L’ultimo film di Gianni Amelio*, in “Incontri”, n. 1, aprile 1999, pp. 12-13.

Musso M. P., *Tra storiografia ed “educazione”*, in M. P. Musso, A. Sanzo, Alessandro (a cura di), *Laboratorio Amelio*, cit., pp. 35-39.

- , S.Alessandro (a cura di), *Punto e accapo. Un traguardo... per continuare*, in id., *Laboratorio Amelio*, cit., pp. 14-24. Trascrizione della presentazione del libro, curato da Domenico Scalzo, *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, che ha avuto luogo a Villaggio Mancuso (Taverna/CZ, il 9 settembre 2001); manifestazione alla quale sono intervenuti, tra gli altri: Gianni Amelio, Callisto Cosulich, Giorgio De Vincenti, Serafino Lupia, Domenico Scalzo e Nicola Siciliani de Cumis.

-

Munari T., *Amelio ha colto solo in parte la volontà di una città che cerca il riscatto*, in “Gazzetta del Sud”, 5 febbraio 2000. Articolo scritto in occasione della prima nazionale di *Uno schermo sull’acqua*, che ha avuto luogo, il 3 febbraio 2000, presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma.

Napoli G., *Quel messaggio che arriva da lontano, dai tempi di Rocco*, in “Giornale di Sicilia”, 14 settembre 1998.

Natta E., *La giustizia è fatta di ragione e coraggio*, in “Famiglia Cristiana”, 25 aprile 1990.

- Natta, Enzo, *Amelio fa salire l'Italia sul treno che viene dal Sud*, “Famiglia Cristiana”, 25 ottobre 1998.

Nave B., Tournès A., *La mort a l'utopie: Toucher ou cœur d'Amelio*, in “Jeune Cinéma”, n. 146, novembre 1982. Recensione del film *Colpire al cuore*.

Nepoti R., *Amelio, La vita ritorna nell'abbraccio di un figlio*, in “la Repubblica”, 17 settembre 2004. Ora sul sito “la Repubblica.it”, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2004/09/17/amelio-la-vita-ritorna-nell-abbraccio-di.html>.

Novelli M., *E Torino abbracciò Amelio. Calore e applausi all'anteprima del film d'oro “Così ridevano”*, in “la Repubblica”, edizione di Torino, 2 ottobre 1998.

O., Cic., *Palaexpo sudista con Amelio*, in “Il Messaggero”, 4 febbraio 2000. Trafiletto scritto in occasione della prima nazionale di *Uno schermo sull'acqua*, che ha avuto luogo, il 3 febbraio 2000, presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma.

Olearo F., *Il primo uomo*, sul sito “Family Cinema Tv”, 22 aprile 2012, <http://www.familycinematv.it/node/1353>.

Paggi, L., *Padre e figlio negli anni di piombo*, in “Rinascita”, 22 aprile 1983,

Pangrazi, T., *L'arpa eolia di Gianni Amelio*, in M. P. Musso, A. Sanzo (a cura di), *Laboratorio Amelio*, cit., pp. 56-60.

Paoletti P. M., *Il sogno la morte e un bel racconto*, in “Il Giorno”, 13 gennaio 1978.

Papuzzi, A., *Il Sud a Torino*, in “La Stampa”, 1° ottobre 1998.

Paravati F., *Da San Pietro Magisano a Hollywood: l'orgoglio dei familiari e del paese*, in "il Domani della Calabria", 15 settembre 1998.

Pasquarelli L., *Amelio batte Moretti*, in "Il Messaggero", 10 novembre 1994.

Pastor A., *Ettore, Enrico e gli altri*, in "filmcritica", n. 394, aprile 1989, pp. 238-241.

Paternò C., *Emir e Gianni, un abbraccio sulle note gitane*, in "l'Unità due", 15 settembre 1998.

Pasetti A. M., *Amelio: ecco il film che Venezia ha voluto e poi ha rifiutato*, in "il Fatto Quotidiano", 17 aprile 2012. Cronistoria delle vicissitudini riguardanti le partecipazioni (avvenute e mancate) ai festival del film *Il primo uomo*.

- *Il primo uomo*, "il Fatto Quotidiano", 19 aprile 2012. Breve recensione, nell'imminenza dell'uscita in Italia, del film *Il primo uomo*.

Paternò C., *Inno alla diversità*, in "Rivista del Cinematografo", n. 9, settembre 2004, pp. 20-21.

Patruno F., *Un poetico faccia a faccia tra il padre e il figlio disabile*, in "L'Osservatore romano", 18 settembre 2004.

Peirce G., *La suite del dolore dei bimbi di Sarajevo*, in "la Repubblica", 16 luglio 1997.

Pelinq M., *Portes ouverts*, in "Jeune Cinéma", n. 202, giugno-luglio 1990.

Perez M., "*La Cité du Soleil*" de Gianni Amelio. *Le grand rêve de l'âge d'or*, in "Le Quotidien de Paris", 9 dicembre 1974.

Peron D., "*Mon frère*", *le cadet de ses soucis*, in "Libération", 31 marzo 1999.

Pezzotta A., *Questioni di stile. Il cinema che non ci meritiamo: Amelio e Gaudino*, in "Segnocinema", n. 95, gennaio-febbraio 1999, pp. 28-30.

- *Gianni Amelio al cinema e il tuffo immaginario di Gilda*, in “Corriere della Sera”, edizione di Milano, 19 settembre 2001. Recensione del libro *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, a cura di D. Scalzo.

Pinchera A., *Sant’Amelio?*, in “liberal”, 1° ottobre 1998.

Polese R., *Il Leone di Amelio finisce sotto accusa*, in “Corriere della Sera”, 15 settembre 1998.

- *Olmi: anch’io fui vittima di etichette politiche*, in “Corriere della Sera”, 15 settembre 1998. Contiene alcune dichiarazioni di Ermanno Olmi sulle polemiche scoppiate a Venezia intorno all’assegnazione del Leone d’oro.

Pontiggia F., *A cuore aperto*, in “Rivista del Cinematografo”, n. 10, ottobre 2004, pp. 34-35.

Ponzi M., *Il ragazzo dai capelli neri*, in “Cinema & Film”, n. 11-12, estate-autunno 1970, pp. 254-255. Ora in Comune di Roma - Assessorato alla Cultura, *Viaggio in Italia. Gli anni ’60 al cinema*, catalogo a cura di A. Aprà, C. Biarese, S. Parigi, Carte Segrete, Roma 1991, p. 14.

Porro M., *Quelle giornate romane all’istituto di Fisica*, in “Corriere della Sera”, 5 febbraio 1989.

- *C’era una volta Lamerica*, in “Corriere della Sera”, 23 novembre 1994. Ora sul sito “Corriere della Sera.it”, http://archiviostorico.corriere.it/1994/novembre/23/era_una_volta_Lamerica_co_0_94112311014.shtml. Recensioni ai libri: “*Lamerica*”. *Film e storia del film*, a cura di P. Detassis, e *Amelio secondo il cinema. Conversazione con Goffredo Fofi*.

Preziosi A., de Bernardinis F., *Splitsegno-Lamerica*, in “Segnocinema”, n. 70, novembre-dicembre 1994.

Preziosi A., “*Così ridevano. Perché sì*”, in “Segnocinema”, n. 94, novembre-dicembre 1998, pp. 50-51.

Prisco F., “*Lo schermo di carta*”, *quando il cinema si sfogliava*, in “Sole 24 Ore”, 8 marzo 2007. Ora sul sito “Sole 24 Ore.com”,

<http://www.ilsole24ore.com/art/SoleOnLine4/Tempo%20libero%20e%20Cultura/2007/03/schermo-di-carta.shtml?uuid=03fc32ea-cd65-11db-8ed8-00000e251029&DocRulesView=Libero>.
Scritto in occasione dell'uscita del libro AA. VV., *Gianni Amelio presenta: Lo schermo di carta. Storia e storie dei cineromanzi*, cit.

Procopio F., *Gianni Amelio: un alunno di poche parole*, in M. P. Musso, A. Sanzo (a cura di), *Laboratorio Amelio*, cit., p. 69.

Prono F., *Crisi della paternità e svolta nel cinema di Gianni Amelio*, in "Cinema Nuovo", n. 4-5 (338-339), luglio-ottobre 1992, pp. 38-41. Ora, con qualche variante e con il titolo *Il rapporto Padre/Figlio nella poetica di Gianni Amelio*, in AA. VV., *La fine del gioco. La rappresentazione dell'infanzia nel cinema di Gianni Amelio* cit., pp. 35-39.

Pucci A., *Così ridevano*, in "Set", n. 22, ottobre 1998, p. 89.

Pugno L., *Vittorio Cecchi Gori. Autunno in casa Cecchi Gori*, sul sito "Cinecittà News", 31 luglio 2000, <http://news.cinecitta.com/people/intervista.asp?id=29>. Intervista a Vittorio Cecchi Gori in cui, tra le altre cose, si accenna a due nuovi film che dovrebbe realizzare Amelio, dal titolo *La lista nera* e *Il banchiere dei poveri*, che però non sono mai stati realizzati.

Rainer P., *Open Doors*, in "American Film", gennaio-febbraio 1992, p. 53.

Rangeri N., *Caro ministro l'Alfabeto a scuola*, in "il manifesto", 9 febbraio 1999.

- Rangeri, Norma, "Alfabetoitaliano". *La televisione a scuola*, in "il manifesto", 11 marzo 1999.

Ranieri G., "Colpire al cuore": *padre e figlio nei nostri anni di piombo*, in "Grazia", 15 maggio 1983.

Ravera L., *Gianni Amelio*, in "marie claire", n. 7, luglio 1992, pp. 55-57.

Reale G., *Il maestro e i suoi allievi catanesi*, in "La Sicilia", 3 ottobre 1998.

Rebichon, M., "Mon frère". *Lion d'or à Venise 98*, in "Studio", n. 144, aprile 1999, p. 13.

Remotti R., *Gianni Amelio, i bambini, la guerra*, in M. P. Musso, A. Sanzo (a cura di), *Laboratorio Amelio*, cit., pp. 61-62.

Robiony S., *“La mia Cina confina con Bagnoli”*, in “La Stampa”, 3 maggio 2004. Articolo scritto in occasione della consegna, ad Amelio, del premio “Visionaria 2004”, nell’ambito del festival “Linea d’Ombra. Salerno Film Festival”, che ha avuto luogo a Salerno, dal 27 aprile al 2 maggio 2004. Il 28 aprile si è svolto, presso il Teatro Verdi, la manifestazione “La passione del cinema – Incontro *stage* con Gianni Amelio” in cui è avvenuta la presentazione del libro del regista *Il vizio del cinema*.

Robinson D., *Richness of moral speculation*, in “The Times”, 14 ottobre 1983.

- *Overkill of death in Venice*, in “The Times”, 13 settembre 1994.

Rodrigue, H. J., *El dolor ajeno*, in “Dirigido por”, n. 349, ottobre 2005.

Rombi R., *Quarant’anni di video-storie*, in “la Repubblica”, 30 maggio 1998.

Ronconi R., *La rivoluzione di Amelio*, in “Liberazione”, 10 settembre 2004.

Rondi G. L., *Ecco Majorana e Fermi tra gli scherzi e la scienza*, in “Il Tempo”, 18 febbraio 1989.

- *Il ladro di bambini*, in “Rivista del Cinematografo e delle comunicazioni sociali”, n. 6, giugno 1992, p. 10.
- *Il Leone di Amelio piace solo a Veltroni*, in “Il Tempo”, 14 settembre 1998.
- *Le incongruenze guastano il film di Gianni Amelio*, in “Il Tempo”, 3 ottobre 1998.
- *La cognizione del figlio handicappato*, in “Il Tempo”, 10 settembre 2004.

Rondolino G., *Lamerica*, in “La Stampa”, 17 settembre 2000.

- Rondolino, Gianni, *“Il primo uomo”, troppo fedele*, “La Stampa”, 7 maggio 2016.

Rooney D., *The Way we Laughe* (“*Così ridevano*”), in “Variety”, 14 settembre 1998.

Rossi G. M., *Premio Fiesole Maestri del Cinema 2010 – Convegno su Gianni Amelio*, sul sito “CineCriticaWeb”, s.d [ma 23 luglio 2010], <http://www.cinecriticaweb.it/attivita/premio-fiesole-maestri-del-cinema-2010-convegno-su-gianni-amelio>.

Rota M., “*Il primo uomo*”: *Gianni Amelio rilegge Camus*, sul sito “Leiweb”, 20 aprile 2012, <http://www.leiweb.it/celebrity/cinema-e-tv/2012/primo-uomo-camus-gianni-amelio-30619067831.shtml>.

Russo G., *Com'è finta Torino, com'è finto quel Sud*, in “liberal”, 1° ottobre 1998.

s., r., *Amelio torna al documentario per raccontare la sua Calabria*, in “Corriere della Sera”, 5 febbraio 2000. Articolo scritto in occasione della prima nazionale di Uno schermo sull'acqua, che ha avuto luogo, il 3 febbraio 2000, presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma.

Samà V., *Un pezzo di Calabria a Venezia*, in “il Domani della Calabria”, 10 settembre 2004.

Sammarco V., “*Chiavi*” *che aprono il cuore*, in “la Discussione”, 10 settembre 2004.

- Sammarco, Valerio, *Al Lido “con la valigia”*, sul sito “cinematografo.it”, 8 settembre 2011, http://www.cinematografo.it/cinemedia/al_lido_con_ila_valigia/i/00019926_Al_Lido_con_la_valigia.html. Articolo sul film *Voi siete qui*, di Francesco Matera, in cui viene intervistato, fra gli altri, Amelio.

Sandrucci R., “*Spegnere la macchina da presa e tornare indietro*”, in M. P. Musso, A. Sanzo (a cura di), *Laboratorio Amelio*, cit., pp. 63-64.

Santalucia E., *Dalla finestra della realtà. Gianni Amelio al laboratorio “Sources II” di Siena*, in “Carte di Cinema”, n. 5 (NS), estate 2000, pp. 86-88.

Sanzo A., *Le scarpe di Gianni Amelio*, in M. P. Musso, A. Sanzo (a cura di), *Laboratorio Amelio*, cit., pp. 39-45.

Sarris A., “*Lamerica*”? *Welcome to Albania*, in “The New York Observer”, 25 dicembre 1995 - 1° gennaio 1996.

Satta G., *Arriva un'altra storia di padre e figlio per Rossi Stuart, stavolta da regista*, in "Il Messaggero", 10 settembre 2004.

- Satta, Gloria, *Nelle mani di Sofia un Leone all'italiana*, in "Il Messaggero", 11 settembre 2004.
- Satta, Gloria, *Scoppia la guerra dei festival. Torino contro Roma*, in "Il Messaggero", 5 maggio 2012.

Saviane S., *Che succede a Catanzaro*, in "L'Espresso", 30 aprile 1967. Articolo riguardante il film *Undici immigrati*.

Scalzo D., *La carica dei seicento*, in id. (a cura di), *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, cit., p. 17.

Scarrone C., [*Colpire al cuore*], in "filmcritica", n. 328, ottobre 1982.

Schelotto G., *Il rischio di scoprirsi reazionari*, in "l'Unità", 30 marzo 1990. Articolo sul film *Porte aperte*.

Schiavazzi V., *Piccole star. AAA bambino cercasi per un film con Amelio*, in "la Repubblica", edizione di Torino, 14 marzo 2002. Ora sul sito "la Repubblica.it", <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2002/03/14/piccole-star-aaa-bambino-cercasi-per-un.html>.

Schisa B., *Questo film non è mio, lo ha girato il mio cuore*, in "Il Venerdì di Repubblica", 27 agosto 2004.

Sciascia L., *Ho ritrovato il mio Majorana*, in "Corriere della Sera", 4 febbraio 1989.

Scura G., *Amelio, da Sud a Sud*, in "il Quotidiano della Calabria", 4 ottobre 1998.

- *Calabria fredda pochi nei cinema*, in "il Quotidiano della Calabria", 4 ottobre 1998.
- "*La Calabria che ho dentro*", in "il Quotidiano della Calabria", edizione di Catanzaro e Crotone, 11 settembre 2001. Articolo scritto in occasione della presentazione del libro *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, a cura di D. Scalzo, che

ha avuto luogo, con la partecipazione di Amelio, il 9 settembre 2001 a Villaggio Mancuso (Taverna/CZ).

- *“Il film che non farò”*, in “il Quotidiano della Calabria”, edizione di Catanzaro e Crotona, 11 settembre 2001. Articolo scritto in occasione della presentazione del libro *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, a cura di D. Scalzo, che ha avuto luogo, con la partecipazione di Amelio, il 9 settembre 2001 a Villaggio Mancuso (Taverna/CZ).

Sebastiani M., *“Lamerica” sul lenzuolo*, in “la Voce”, 20 settembre 1994.

Séguin L., [*La Città del Sole*], in “Positif”, n. 164, dicembre 1974.

Sesti M., *Il mestiere di padre*, in “Ciak”, n. 9, settembre 2004, pp. 32-33.

Siciliani de Cumis N., [*“Colpire al cuore”, una storia “paradossale”*], in “Scuola e Città”, n. 8, 31 agosto 1983, pp. 356-358. Recensione situata nella rubrica “Cronache bibliografiche”.

- *Il ladro di bambini*, in “Cinema Nuovo”, n. 6 (340), novembre-dicembre 1992, pp. 41-47.
- *“Ecce Lamelio” alla scoperta della “Merica”*, in “Cinema Nuovo”, n. 6 (352), novembre-dicembre 1994, pp. 2-3.
- *A come Bambini, B come Adulti*, in “Adultità”, n. 3, aprile 1996, pp. 199-200.
- *Amelio, Labriola e la laurea in filosofia*, in “Cinema Nuovo”, n. 2 (360), maggio-agosto 1996, pp. 2-6.
- *Le rose di Amelio. A proposito di una mostra sul regista calabrese*, in “Ora Locale. Lettere dal Sud”, n. 1, marzo-aprile 1998, p. 16.
- *Con la Calabria nell’animo*, in “il Quotidiano della Calabria”, 8 settembre 1998.
- *Gianni Amelio, quattro elefanti e una Seicento*, in “Ora Locale. Lettere dal Sud”, n. 5, dicembre 1998-gennaio 1999, p. 15.
- *Cartoline da San Pietro Magisano. Una lettera di Nicola Siciliani de Cumis a Pietro Ingrao*, in “Ora Locale. Lettere dal Sud”, n. 1, maggio-giugno 1999.
- *Gianni Amelio e “La terra e fatta così”*, in M. P. Musso, A. Sanzo (a cura di), *Laboratorio Amelio*, cit., pp. 70-78.
- *“Il misto d’avanguardia”*, in M. P. Musso, A. Sanzo (a cura di), *Laboratorio Amelio*, cit., pp. 5-7.

Siciliano E., [*Così ridevano*], in “Nuovi Argomenti”, n. 4, ottobre-dicembre 1998, pp. 16-19.

Silvestri R., *Litalia frustrata in gita a Tirana*, in “il manifesto”, 6 settembre 1994.

Siniscalchi C., “*Così ridevano*” di Gianni Amelio, in “l’Arcipelago”, supplemento di “Il Popolo”, 31 ottobre 1998. Lo stesso articolo, con alcune minime varianti e con il titolo “*Così ridevano*”, è stato precedentemente pubblicato nella “Rivista del Cinematografo e della comunicazione sociale”, n. 10 (NS), ottobre 1998, pp. 75-76.

Solinas S., *Con Amelio sbarca al Lido il dolore senza consolazione*, in “il Giornale”, 10 settembre 2004.

Sorgi C., *Show promozionali e lezioni di qualità*, in “Avvenire”, 4 febbraio 1999.

Spagnoli M., *L’Italia scomoda di Gianni Amelio*, in “Time Out”, ed. di Roma, n. 11, novembre 2001, p. 51. Recensione del libro *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, a cura di D. Scalzo.

- *La storia (non) siamo noi*, sul sito “Primissima.it”, 31 marzo 2012, http://www.primissima.it/cinema_news/scheda/la_storia_non_siamo_noi/.

Specchia F., *Ad Amelio un Leone che miagola*, in “il Giornale”, 14 settembre 1998.

Spila P., *Le buone cause*, in “CineCritica”, n. 45, gennaio-marzo 2007, pp. 24-29.

Spiga V., *Amelio senza simbolismi mostra un’Italia repellente, avida e cinica*, in “Gazzetta del Sud”, 6 settembre 1994.

Strippoli S., *Gianni Amelio a Torino nel festival “dopo Moretti”*, in “la Repubblica”, 10 dicembre 2008. Ora sul sito “la Repubblica.it”, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2008/12/10/gianni-amelio-torino-nel-festival-dopo-moretti.html>.

Szpunar G., *Gianni Amelio tra biografia e autobiografia*, in M. P. Musso, A. Sanzo (a cura di) *Laboratorio Amelio*, cit., pp. 64-65.

Talarico B., *Il viaggio nella memoria di Amelio*, in “il Domani”, edizione di Catanzaro, 11 settembre 2001. Articolo scritto in occasione della presentazione del libro *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, a cura di D. Scalzo, che ha avuto luogo, con la partecipazione di Amelio, il 9 settembre 2001 a Villaggio Mancuso (Taverna/CZ).

Tatsos M., *Il primo uomo*, in “Panorama Travel”, n. 4, aprile 2012, p. 51.

Thevenet H.A., *La verdad es importsntr*, in “El Pais Cultural”, supplemento di *El Pais*, 23 maggio 1997.

Thirard, P. L., “*Mon frère*”. *L’immigration, déjà*, in “Positif”, n. 459, aprile 1999, pp. 49-50.

Tagliolini B., *Una guida al cinema di Gianni Amelio*, in “L’Osservatore Romano”, 16 gennaio 2002. Recensione del libro *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, a cura di D. Scalzo.

Tornabuoni, L., *Omicidio in nome del popolo italiano*, in “La Nazione”, 13 aprile 1990.

- *E arrivò quella nave carica di albanesi*, in “L’Espresso”, 23 settembre 1994.
- *Leone d’oro a Amelio, l’antibuonista*, in “La Stampa”, 14 settembre 1998.
- *Un verdetto giusto senza gialli politici*, in “La Stampa”, 14 settembre 1998.
- *Amelio ladro di cinema*, in “La Stampa”, 15 febbraio 2004. Recensione del libro di G. Amelio *Il vizio del cinema*.
- *In viaggio con il dolore*, in “L’Espresso”, 16 settembre 2004.
- *Gianni Amelio*, in “Lo Specchio”, supplemento di “La Stampa”, 2 settembre 2006. Ora sul sito “Mymovies.it”, <http://www.mymovies.it/critica/persona/critica.asp?id=37759&r=2085>.

Tournès A., *Les enfants volés*, in “Jeune Cinéma”, n. 218, novembre 1992.

Tranchant M.-N., *Gianni Amelio, droit au cœur*, in “Le Figaro”, 10 settembre 2004.

Tricomi A., *Il mondo di Amelio in un libro*, in “la Repubblica”, inserto di Napoli, 23 maggio 2004. Ora sul sito “la Repubblica.it”, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2004/05/23/il-mondo-di-amelio-in-un-libro.html>. Articolo scritto in occasione della presentazione, avvenuta presso, la Fnac di Napoli il 25 maggio 2004, del libro, di G. Amelio, *Il vizio del cinema*.

Troiano F., *Porte aperte*, in “Cinemasessanta”, n. 2, marzo-aprile 1990, p. 63.

Turan K., *Unforgettable Journey of “Lamerica”*, in “Los Angeles Times”, 13 giugno 1996.

Turrioni M., *Com'è viva Venezia*, in “Famiglia Cristiana”, 20 settembre 1998.

- *Sbocco di un percorso morale*, in “Filmcronache”, n. 69, settembre-ottobre 1998, pp. 27-28.

Ungari E., *Enzo Ungari su Gianni Amelio*, in “Movie”, n. 2, maggio-giugno 1990, p. 7. Supplemento allegato a “Video Parade”, n. 45/46, maggio-giugno 1990. Già pubblicato con il titolo *Enzo Ungari on Gianni Amelio/Two Cinemas of Gianni Amelio*, in AA. VV., *The films of Gianni Amelio*, cit., pp. 8-9.

Valli W., *Sono io il ladro di Puccini*, in “la Repubblica”, 30 giugno 1995.

Vanelli M., *Così ridevano*, in “Ciemme. Ricerca e informazione sulla comunicazione di massa”, n. 125, ottobre 1998, pp. 108-110.

Vassé C., *“Lamerica”. Mon pays est ailleurs*, in “Positif”, n. 406, dicembre 1994, pp. 23-24.

Vecchi, Bruno, *Cecchi Gori: “Italiani a me”. Amelio, Panariello, Mammucari nel nuovo listino*, “l'Unità”, 12 luglio 2000. Si annuncia che Amelio realizzerà tre film: *La lista nera*, *Il paradiso all'ombra delle spade*, *Il banchiere dei poveri*; film mai realizzati.

Vecchi P., *“Lamerica” di Gianni Amelio*, in “cineforum”, n. 337, settembre 1994.

- *Poetiche del rigore. Il sodalizio Gianni Amelio-Franco Piersanti*, in “cineforum”, n. 378, ottobre 1998, pp. 16-17.
- *Vincenzo che spostò le montagne*, in “cineforum”, n. 458, ottobre 2006, pp. 37-40.

Vernaglione P., *I misteri di uno scienziato fantasma. (Introduzione a una conversazione)*, in “filmcritica”, n. 394, aprile 1989, pp. 241-243.

Vinci M., *Camus e Amelio: due vite per “Il primo uomo”*, sul sito “RB Casting.com”, 21 aprile 2012, <http://www.rbcasting.com/recensioni/2012/04/21/camus-e-amelio-due-vite-per-il-primo-uomo/>. Nella stessa pagina sono presenti due video, realizzati il 19 aprile 2012 in occasione della proiezione per la stampa, del film *Il primo uomo*, avvenuta al cinema “4 Fontane” di Roma. Il primo è un’intervista al regista, il secondo la registrazione della conferenza stampa seguita alla proiezione.

Wilmington M., *Promised land*, in “Chicago Tribune”, 24 dicembre 1995.

Zanetti A., *L’altro viaggio*, in “cineforum”, a. 44, n. 439, novembre 2004, pp. 9-10.

Zeffirelli F., *“No alla tirannide veltroniana”*, in “Il Tempo”, 16 settembre 1998.

Zonta D., *Gianni Amelio: il paesaggio dolente*, in “duel”, n. 63, settembre 1998, p. 32.

- *L’handicap visto con gli occhi di Amelio*, in “l’Unità”, 29 agosto 2004. Ora sul sito “l’Unità”, http://archiviostorico.unita.it/cgi-bin/highlightPdf.cgi?t=ebook&file=/golpdf/uni_2004_08.pdf/29SPC15A.PDF&query=Le%20chiavi%20di%20Amelio.
- *La stella che non c’è*, in “duellanti”, n. 29, ottobre 2006, p. 27. Ora sul sito “duellanti.com”, <http://www.duellanti.com/2009/06/la-stella-che-non-ce/>
- *Gianni Amelio nel mondo di Camus*, in “l’Unità”, 1° aprile 2012. Ora sul sito “l’Unità”, <http://cerca.unita.it/ARCHIVE/xml/2400000/2395789.xml?key=gianni+amelio&first=1&orderby=1>.

BIBLIOGRAFIA SU VIAGGIO IN ITALIA⁷³¹

AA.VV., *Lo splendore del vero. Quarant'anni di cinema di Roberto Rossellini*, a cura di G. Callegari, N. Lodato, Amministrazione provinciale, Pavia 1977.

AA.VV., *Mesa redonda Rossellini. De Roma 45 a Europa 51*, in "Cinefilo", 11, 1973, pp. 8-18.

AA.VV., *Roberto Rossellini*, in "Kinemathek", 39, Berlin 1968.

AA.VV., *Roberto Rossellini*, a cura di D. Ranvaud, British Film Institute, Dossier n. 8, London 1981.

AA.VV., *Roberto Rossellini*, in "Kinemathek", 68, Berlin 1968.

AA.VV., *Roberto Rossellini*, Carl Hasner, München-Wien 1987.

AA.VV., *Roberto Rossellini*, Progetto multimediale dell'Ente Autonomo Gestione Cinema, Ministero del Turismo e Spettacolo, Roma 1987.

AA.VV., *Roberto Rossellini. Il cinema, la televisione, la storia, la critica*, a cura di E. Bruno, Città di Sanremo 1980.

AA.VV., *Rossellini Bergman*, Casertacinema '87, Amministrazione Provinciale, Caserta 1987.

Agel H., *Les grandes cinéastes que je propose*, Ed. du Cerf, Paris 1967, pp. 202-212.

- *Poétique du cinéma. Manifeste essentialiste*, Ed. du Signe, Paris 1973, pp. 75-84.

Albano G., Del Bosco P., Faccini L., *Materiali per un'analisi in svolgimento su Rossellini*, in "Cinema & Film", 2, 1967, pp. 188-197.

⁷³¹ Per *Viaggio in Italia* e *L'avventura* non si sono riportati in bibliografia unicamente i testi citati, ma si è costruita una bibliografia più ampia sui rispettivi film.

Alcaro M., *Sull'identità meridionale. Forme di una cultura mediterranea*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.

- *Filosofie della natura. Naturalismo mediterraneo e pensiero moderno*, Manifesto Libri, Roma 2006.

Anonimo, *L'Hérmite en Italie, ou observations sur les moeurs et usages des Italiens au commencement du XIX siècle*, Paris 1824.

Anonimo, *Era il Socrate dei registi*, sul sito "Cineteca Bologna", 27 giugno 2012, http://www.cinetecadibologna.it/areastampa/c_865.

Aprà A., *Roberto Rossellini*, in "Film Ideal", 77-78, 1961, pp. 48-52.

- *Rossellini oltre il neorealismo*, in "Il neorealismo cinematografico italiano", a cura di L. Micciché, Marsilio, Venezia 1975, pp. 288-299.
- *Su Rossellini*, intervista a cura di D. Lucchini, in "Cenobio", n.s., 1, 1981, pp. 39-46.

Aprà A., G. P. Berengo Gardin, *Documentazione su Rossellini*, in "Bianco e Nero", XXV, 1, 1964, pp. 25-49.

Aprà A., Martelli L., *Premesse sintagmatiche ad un'analisi di "Viaggio in Italia"*, in "Cinema & Film", 2, 1967, pp. 198-207.

Argentero M., *Storia e spiritualismo nel Rossellini degli anni Quaranta*, in "Cinema 60", 95, 1974, pp. 28-37.

- *Il film biografico*, Bulzoni, Roma 1984, pp. 119-129.

Aristarco G., *L'intelligenza nel presente per Roberto Rossellini*, in "Cinema Nuovo", 219, 1972, pp. 352-355.

- *Sulla lettera di Bazin a proposito del neorealismo*, in "Cinema Nuovo", 237-238, 1975, pp. 362-368.

Armes R., *Patterns in Realism: A Study of Italian Neo-Realist Cinema*, Tantivy Press, London 1972.

Ayfre A., *Conversion aux images*, Ed. du Cerf, Paris 1964, pp. 59-73, tr. it., *Contributi a una teologia dell'immagine*, Edizioni Paoline, Roma 1966, pp. 99-116.

Baldelli P., *Il "mito degli inizi" e la parabola di Roberto Rossellini*, in "Il Contemporaneo", 68, 1964, pp. 42-72.

- *La condanna dell'ultimo Rossellini*, in "Giovane Critica", 8, 1965, pp. 3-8.
- *Cinema dell'ambiguità. Rossellini, De Sica e Zavattini, Fellini, Samonà e Savelli*, Roma, 1969, pp. 33-200.
- *Les débuts de Rossellini et le cinéma de Salò (1943-1944)*, in "Études Cinématographiques", 82-83, 1970, pp. 37-47.
- *Roberto Rossellini*, La nuova Sinistra-Samonà e Savelli, Roma 1972 .

Bazin A., *Qu'est-ce que le cinéma?*, Ed. du Cerf, Paris 1958-62, tr. it., *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano 1973.

- *Difesa di Rossellini*, in "Cinema Nuovo", 65, 1995, pp. 147-149.

Bergaman I., Burgess A., *Ingrid Bergman: My Story*, Delacorte, New York 1981, tr. it., *Ingrid Bergman, la mia storia*, Mondadori, Milano 1981.

Bertolina G. C., *Roberto Rossellini (1906-1977)*, in "Lecture", XLIII, q. 446, 1988, pp. 291-304.

Blessington M. (Lady), *The Idler in Italy*, Galignani, Paris 1839.

Bohne L., *Rosellini's "Viaggio in Italia": A Variation on a Theme by Joyce*, in "Film Criticism", III, 2, 1979, pp. 43-52.

Bondanella P., *Italian Cinema from Neorealism to the Present*, Frederick Ungar, New York 1983.

- *The films of Roberto Rossellini*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.

Bonicelli V., *Rossellini, o dell'improbabile*, in *Panorama dell'arte italiana 1951*, a cura di M. Valsecchi, U. Apollonio, Lattes, Torino 1951, pp. 218-224.

Bonnet J.-C., *Roberto Rossellini ou le parti pris des choses*, in "Cinématographe", 43, 1979, pp. 21-23.

Borde R., Bouissy A., *Le néorealism italien. Une expérience de cinéma social*, Claire-Fontaine, Lausanne 1960.

Brancati V., Rossellini R., *Viaggio in Italia*, in "Filmcritica", a. 1965, v. XV, n. 156-157, aprile-maggio 1965, pp. 294-313.

Brunetta G. P., *Storia del cinema italiano*, Editori Riuniti, 2 voll., Roma 1979-1982.

Brunetta G. P., Bruno E., *Roberto Rossellini*, Ministero degli affari Esteri-Direzione Generale per la Cooperazione Culturale, Scientifica e Tecnica, Roma 1980.

Brunette P., *Just How Brechtian is Rossellini?*, in "Film Criticism", 2, 1979, pp. 30-42.

- *Rossellini and Cinematic Realism*, in "Cinema Journal", 1, 1985, pp. 34-49.
- *Roberto Rossellini*, Oxford university Press, New York 1987.

Bruno E., *Viaggio in Italia*, in "Filmcritica", a. 1954, v. V, n. 42-43, novembre-dicembre 1954, pp. 225-226.

- *L'uomo e la realtà nella rappresentazione poetica di Rossellini*, in "Film" 4-5, Venezia 1955, pp. 16-22.
- *Tendenza del cinema contemporaneo*, Samonà e Savelli, Roma 1965, pp. 48-58.
- *Il cinema e l'oggetto*, Bulzoni, Roma 1984, pp. 17-32.

Bruno G., *Atlante delle emozioni. Il viaggio tra arte, architettura e cinema*, Paravia Bruno Mondadori Editori, Milano 2006.

Camus A., *L'envers et l'endroit*, Éditions Gallimard, Paris 1937, tr. it. di S. Morando, *Il rovescio e il diritto*, Bompiani, Milano 1988.

- *L'Homme révolté*, Éditions Gallimard, Paris 1951, tr. it. di L. Magrini, *L'uomo in rivolta*, Bompiani, Milano 2002.

Cappabianca A., *Viaggio in Italia*, in "Filmcritica", a. 2006, v. IX, n. 36, dicembre 2006, pp. 2-4.

Cappabianca A., Magrelli E., Mancini M., *Appunti su Rossellini*, in "Film-critica", 264-65, 1976, pp. 150-157.

Casty A., *The Achievement of Roberto Rossellini*, in "Film Comment", 4, autunno 1964, pp. 17-21.

Cavigliolo C., Carlini F., *Rossellini 41-53*, Cineforum-Lab 80, Bergamo s.d. [ma 1975].

Chiaretti T., *Rossellini*, in AA. VV., *Venti anni di cinema italiano 1945-1965*, Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani, Roma 1965, pp. 229-234.

Chiarini L., *Cinema e film*, Bulzoni, Roma 1972, pp. 280-288.

- *Il film nella battaglia delle idee*, Bocca, Milano 1954, pp. 55-69.

Colpet M., *Sag mir, wo die Jahre sind. Erinnerungen eines unverbesserlichen Optimisten*, n. ed., Ullstein, Frankfurt/M.-Berlin 1988, pp. 200-218.

D'Amico V., *Gianni Amelio presenta "Viaggio in Italia"*, sul sito "movieplayer.it", 25 giugno 2012, http://www.movieplayer.it/film/news/gianni-amelio-presenta-viaggio-in-italia_21228.

De Gaetano R., *L'Italia non indifferente. Saggi sul cinema italiano dal dopoguerra al boom*, Centro Editoriale e Librario Università degli Studi della Calabria, Rende 1996.

- *Tra-due*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2008.

De Masi D., *Ozio creativo. Conversazione con Maria Serena Palieri*, Bur, Milano 2002.

Deleuze G., *L'image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, Paris 1983, tr. it. di J. P. Manganaro, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Ubulibri, Milano 2010.

- *L'image-temps*, Les Éditions de Minuit, Paris 1985, tr. it di L. Rampello, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Ubulibri, Milano 2010.

- Demeure J., *Un débutant méconnu: Roberto Rossellini*, in "Positif", 198, 1977, pp. 32-40.
- Di Giammatteo F., *La saggezza si fa strada anche tra i critici avventurosi*, in "Bianco e Nero", XXIII, 4, 1962, pp. 34-51.
- *Un ritratto di Rossellini*, in "Rivista del Cinema Italiano", I, 1, 1952, pp. 17-41.
- Dorr J. H., *Roberto Rossellini 1974*, in "Take One", 3, 1974, pp. 13-19.
- Faldini F., Fofi G., *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti*, I (1935-1959), II (1960-1969), Feltrinelli, Milano 1979-1981; III: *Il cinema italiano d'oggi 1970-1984 raccontato dai suoi protagonisti*, Mondadori Milano 1984.
- Fantouzzi V., *Cinema sacro e profano*, Ed. La Civiltà Cattolica, Roma 1983, pp. 11-103.
- Ferrara G., *Il nuovo cinema italiano*, Le Monnier, Firenze 1957.
- *L'opera di Roberto Rossellini*, in *Rossellini, Antonioni, Buñuel*, a cura di P. Mechini, R. Salvatori, Marsilio, Venezia 1973, pp. 19-45.
- Fieschi J.-A., *Dov'è Rossellini?*, in "Cahiers du Cinéma", 131, 1962, pp. 15-25.
- "Filmcritica", Speciale Rossellini, 374-375, 1987, pp. 225-376.
- Frosali S., *Rossellini oltre la cronaca*, in "Bianco e Nero", XXVIII, 7-9, 1967, pp. 208-211.
- Gallagher T., *The "essential" Roberto Rossellini*, in "Changes", 87, 1974.
- *Roberto Rossellini and Historical Neorealism*, in "Artforum" 10, 1975, pp. 40-49.
- Gansera R., *Gespräche über Rossellini*, in "Filmkritik", 262, 1978, pp. 514-548.
- *Zu einigen Filmen Rossellinis*, in "Filmkritik", 303, 1982, pp. 129-142.
- Gottardi M., *Viaggio in Italia*, in "Segnocinema", a. 2000, v. XX, n. 105, settembre-ottobre 2000, p. 62.

- Gray T., *The correspondence of Thomas Gray*, 3 voll., P. Tonybee, L. Whibley, Oxford.
- Guarner J. L., *Roberto Rossellini*, Editorial Fundamentos, Madrid 1973.
- Hovald P. G., *Roberto Rossellini*, Club du Livre de Cinéma, Bruxelles 1958.
- *Le néo-réalisme italien et ses créateurs*, Ed. du Cerf, Paris 1959.
 - *Les fleurs jaunes de Roberto Rossellini*, in "Séquences", dicembre 1966. Pp. 58-63.
- Hugues J., *Recent Rossellini*, in "Film Comment", luglio-agosto 1974, pp. 16-21.
- *Rossellini and His Contradictions*, in "Changes", 87, 1974.
- Jameson A., *Diary of an Ennuyée*, H. Colburn, London 1826.
- Lardinois J.-M., *Hommage à Roberto Rossellini*, in "La Revue Belge du Cinéma", 7-8, 1977, pp. 29-34.
- Latil Le Dantec M., *Une libération de la parole*, in "Cinématographe", 43, 1979, pp. 24-29.
- Lawton H., *Rossellini's Didactic Cinema*, in "Sight & Sound", autunno 1978, pp. 250-253.
- Leamer L., *As Time Goes By. The Life of Ingrid Bergman*, Harper & Row, New York 1986, tr. it., *La vita di Ingrid Bergman*, Sperling & Kupfer, Milano 1987.
- Leprohon P., *Le cinéma italien*, Seghers, Paris 1966.
- Liehm M., *Passion and Defiance. Film in Italy from 1942 to the Present*, University of California Press, Berkeley 1984.
- Lizzani C., *Il cinema italiano dalle origini agli anni ottanta*, 2. ed., Editori Riuniti, Roma 1982.
- Lodato N., *Rossellini: cinepalinodia o telepalingenesi?*, in "Cinema e Cinema", 15, 1978, pp. 46-57.

Magny J., *Rossellini oeuvre ouverte. L'impossible contre-champ*, in "Cinéma", 231, 1978, pp. 22-28.

Mantelli L., *Leggendo Rossellini e pensando al cinema underground*, in "Filmcritica", 193, 1968, pp. 553-560.

Masi S., *I film di Roberto Rossellini*, Gremese, Roma 1987.

Menon G. (a cura di), *Dibattito su Rossellini*, Diabasis, Reggio Emilia 2009.

Miccichè L., *Il neorealismo cinematografico italiano. Atti del convegno della X mostra internazionale del nuovo cinema*, Marsilio, Venezia 1975.

Mida M., *Roberto Rossellini*, 2. ed., Guanda, Parma 1961.

- *Compagni di viaggio. Colloqui con i maestri del cinema italiano*, Nuova ERI, Torino 1988, pp. 39-53.

Millicent M., *Italian Film in the Light of Neorealism*, Princeton University Press, Princeton 1986, pp. 33-53.

Monterde J. E., *Roberto Rossellini, Entre el rechazo y la veneración*, in "Dirigido por...", 124 e 125, 1985, pp. 12-23 e 8-27.

Morgan Lady S., *Italy*, H. Colburn, London 1821, vol. III.

Moscato A., *Rossellini il didatta televisivo*, in "CM", 27, 1977, pp. 23-30.

Norman L., *Rossellini's Case Histories for Moral Education*, in "Film Quarterly", 4, estate 1974, pp. 11-16.

Occhipinti L., *Viaggio in Italia*, sul sito "mediacritica", 28 giugno 2012, <http://mediacritica.it/2012/06/28/viaggio-in-italia/>.

Oms M., *Rossellini du fascisme à la démocratie chrétienne*, in "Positif", 28, 1958, pp. 9-18.

- Pineda V. A., *Homenaje a Roberto Rossellini*, Istituto Italiano de Cultura, Madrid 1969.
- Pintus P., *Quando la critica si divide*, in "Bianco e Nero", XLVIII, 3, 1987, pp. 7-25.
- Pirro U., *Celluloide*, Rizzoli, Milano 1983.
- Ponzi M., *Due o tre cose su Roberto Rossellini*, in "Cinema & Film", 2, 1967, pp. 209-212.
- Prédal R., *Roberto Rossellini (1906-1977)*, Anthologie du Cinéma, 101, in "L'Avant-Scène Cinéma", 222, Paris 1979.
- Rivette J., *Lettre su Rossellini*, in "Cahiers du Cinéma", 46, 1955, pp. 14-24, tr. it. in *La pelle e l'anima. Intorno alla Nouvelle Vague*, a cura di G. Grignaffini, La Casa Usher, Firenze 1984, pp. 109-119.
- "Rivista del Cinematografo", Numero speciale dedicato a Roberto Rossellini, L, 7-8, 1977, pp. 262-372.
- Rocha G., *O século do cinema*, Alhambra-Embrafilme, Rio de Janeiro 1983, pp. 150-157, tr. it. in *Scritti sul cinema*, a cura di L. Micciché, XLIII Mostra Internazionale del Cinema, Venezia 1986, pp. 162-164.
- Rohmer E., *Le goût de la beauté*, Cahiers du Cinéma-Editions de l'Etoile, Paris 1984.
- Rondi B., *Il neorealismo italiano*, Guanda, Parma 1956.
- *Cinema e realtà*, Ed. Cinque Lune, Roma s.d. [ma 1957], pp. 139-149 e 239-243.
 - *Lavoro con Rossellini*, in "Cronache del Cinema e della Televisione", 25, 1958, pp. 137-149.
- Rondi G. L., *Rossellini*, in *Il neorealismo cinematografico italiano*, Quaderni della Mostra d'Arte Cinematografica, Venezia 1951, pp. 9-26.
- *7 domande a 49 registi*, Società Editrice internazionale, Torino 1975, pp. 202-207.
 - *Il cinema dei maestri*, Rusconi, Milano 1980, pp. 13-33.

Rondolino G., *Roberto Rossellini*, 2. ed., La Nuova Italia, Firenze 1977.

- *Rossellini: dal viaggio in Italia al viaggio in India*, in *Storia del cinema italiano*, vol. IX, a cura di S. Bernardi, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2001.
- *Rossellini*, Utet Libreria, Torino 2006.

Rossellini R., *Dix ans de cinéma*, in "Cahiers du Cinéma", 50, 52, 55, 1955-1956, pp. 3-9, 3-9, 9-15, tr. it. in "Cinema Nuovo", 70, 72, 77, 1955-1956, pp. 345, 425-426, 117-118.

- *Un esprit libre ne doit rien apprendre en esclave*, Fayard, Paris 1977.
- *L'abecedario delle idee. Scritti di Roberto Rossellini*, a cura di S. D'Amico, Centro Culturale Mondoperaio, Roma 1979.
- *R. R. Roberto Rossellini*, a cura di E. Bruno, Bulzoni, Roma 1979.
- *Le cinéma révélé*, a cura di A. Bergala, Cahiers du Cinéma-Editions de L'Etoile, Paris 1984.
- *Fragments d'une autobiographie*, Postface de S. Roncoroni, Ramsay, Paris 1987, tr. it., *Quasi un'autobiografia*, a cura di S. Roncoroni, Prefazione di I. Rossellini, Mondadori, Milano 1987.
- *Voyage en Italie*, in "L'avant-Scène Cinéma", 361, 1987.
- *Il mio metodo. Scritti e interviste*, a cura di A. Aprà, Biblioteca Marsilio, Venezia 2006.

Russell L., *Roberto Rossellini*, in "New Left Review", 42, 1967, pp. 69-71.

Sala G., *Desolazione e speranza nel cinema italiano d'oggi*, Sciascia, Caltanissetta 1963.

Sarris A., *Rossellini Rediscovered*, in "Film Culture", 32, 1964, pp. 60-63.

Shober S., *Rossellini und die wiedergewonnenen*, in "Filmkritik", 145, 1969, pp. 25-27.

Seaton M., *Viaggio in Italia*, in "Cinema nuovo", a. 1955, v. IV, n. 61, 25 giugno 1955, pp. 452-453.

Serceanu, *Rossellini, le prisme des idéologies ou "Un esprit libre ne doit rien apprendre en esclave"*, in "Image et Son", 371, 1982, pp. 71-78.

- *Roberto Rossellini*, Ed. du Cerf, Paris 1986.

Spila P., *Una metodologia della realtà*, in "Cinema & Film", 2, 1967, pp. 218-223.

Steele J. H., *Ingrid Bergman. An Intimate Portrait*, McKay, New York 1959.

Strick P., *Rossellini in '76*, in "Sight & Sound", primavera 1976, pp. 88-91.

Tonti A., *Odore di cinema*, Vallecchi, Firenze 1964.

Trosa S., *Rossellini dans le texte*, in "Cinématographe", 42, 1978, pp. 124-125.

Venturi L., *Roberto Rossellini*, in "Hollywood Quarterly", 1, autunno 1949, pp. 1-13.

Verdone M., *Roberto Rossellini*, Seghers, Paris 1963.

Verdone M., Tinazzi G., *Roberto Rossellini*, Centro Cinematografico degli Studenti dell'università di Padova, Padova s.d. [ma 1960].

Wood R., *Rossellini*, in "Film Comment", luglio-agosto 1974, pp. 6-11.

- *Roberto Rossellini*, in *Cinema. A Critical Dictionary. The Major Film-makers*, a cura di R. Roud, Secker & Warburg, London 1980, vol. II, pp. 887-900.

BIBLIOGRAFIA SU *L'AVVENTURA*

- AA. VV., *L'avventura*, in "Il Nuovo Spettatore", vol. II, n.15, settembre 1960, pp. 32-35.
- AA. VV., *L'avventura in Francia*, in "Cinema Sessanta", vol. I, n. 4, ottobre 1960, pp. 27-31.
- AA. VV., *Quattro domande sul cinema italiano*, in "Cinema Nuovo", n. 149, gennaio-febbraio 1961, pp. 225-229.
- AA. VV., *Quattro domande sul cinema italiano*, in "Cinema Nuovo", n. 149, marzo-aprile 1961, pp. 124-135.
- AA.VV., *Quattro domande sul cinema italiano*, in "Cinema Nuovo", n. 149, maggio-giugno 1961, pp. 32-41.
- AA.VV., *Quattro domande sul cinema italiano*, in "Cinema Nuovo", n. 149, luglio-agosto 1961, pp. 320-324.
- Alcaro M., *Sull'identità meridionale. Forme di una cultura mediterranea*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.
- *Filosofie della natura. Naturalismo mediterraneo e pensiero moderno*, Manifesto Libri, Roma 2006.
- Amberg G. (a cura di), *L'avventura: a Film by Michelangelo Antonioni*, Groves Press, New York 1969.
- Amelio G., *L'ultima scena in Gianni Amelio. Un posto al cinema*, a cura di D. Scalzo, Lindau, Torino 2000.
- Antonioni M., *Per un film sul fiume Po*, in "Cinema", n. 68, 25 aprile 1939.
- *L'istinto e l'intelligenza*, in "Mondo Nuovo", 27 dicembre 1959.

- *Sei film: Le amiche, Il grido, L'avventura, La notte, L'eclisse, Deserto rosso*, Einaudi, Torino 1964.
- *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, a cura di C. Di Carlo, G. Tinazzi, Marsilio, Venezia 1994.
- *Volti e paesaggi*, in "Bianco & Nero", n. 4, luglio-agosto 2001, pp. 104-121.

Aristarco G., *Cronache di una crisi e forme strutturali dell'anima*, in "Cinema Nuovo", n. 149, gennaio-febbraio 1961, pp. 42-52.

Arrowsmith W., *Antonioni. The Poet of Images*, Oxford University Press, Oxford-New York 1995.

Baldelli P., *Antonioni tra romanzo e cinema*, Samonà e Savelli, Roma 1969.

Bassotto C., *Michelangelo Antonioni. L'avventura*, in "Cineforum", n.6, agosto 1961, pp. 324-327.

Benayoun R., *Cannes '60. Le Festival de L'aventure*, in "Positif" n. 35, luglio-agosto 1960, pp. 29-36.

Bernardi S., *Antonioni: immagini di pensiero*, in *Storia del cinema italiano*, vol. X, a cura di G. De Vincenti, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2001.

- *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2002.
- *Antonioni. Personnage paysage*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis 2006.

Bianchi A., *Tre giorni d'amore alla ricerca di Anna*, in "Stampa Sera", 1 ottobre 1960.

Bianchi P., *L'avventura sbagliata del regista Antonioni*, in "Il Giorno", 16 maggio 1960.

- *L'avventura*, in "Il Giorno", 19 ottobre 1960.

Bernardini A., *Michelangelo Antonioni, I Sette*, Milano 1967.

Boatto A., *Le strutture narrative in Antonioni*, in *Michelangelo Antonioni*, a cura di C. Di Carlo, in "Bianco & Nero", Roma 1964.

Bonicelli V., *Michelangelo Antonioni*, in "Tempo", 23 marzo 1960.

Brunette P., *The Films of Michelangelo Antonioni*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.

Bruno E., *L'avventura*, in "Filmcritica", n. 102, ottobre 1960, pp. 724-725.

Bruno G., *Atlante delle emozioni. Il viaggio tra arte, architettura e cinema*, Paravia Bruno Mondadori Editori, Milano 2006.

Burgess J., *L'avventura*, in "Film Journal", n. 20, agosto 1962, pp. 76-77.

Callari F., *L'avventura di Michelangelo Antonioni*, in "Momento Sera", 3 novembre 1960.

Cameron I., Wood R., *Antonioni*, Studio Vista, London 1968.

Campanella T., *De sensu rerum et magia*, G. Tampach, Frankfurt 1620, tr. it., *Del senso delle cose e della magia*, a cura di F. W. Lupi, Rubbettino, Soveria Mannelli 2003.

Casiraghi U., *L'avventura di Antonioni*, in "L'Unità" di Milano, 20 ottobre 1960.

Cattivelli G., *L'avventura di Michelangelo Antonioni*, in "La Libertà", 10 novembre 1960.

Celati G., *La veduta frontale. Antonioni, L'avventura e l'attore*, in "Cinema e Cinema", n. 49, giugno 1987, pp. 5-6.

Chatman S., *Antonioni or the Surface of the World*, University of California Press, Berkeley 1985.

- *The Complete Films*, Taschen 2004, tr. it. di C. Novelli, *Michelangelo Antonioni. Tutti i film*, Taschen, Köln 2008.

Chatman S., Fink G. (a cura di), *L'avventura*, Rutgers University Press, New Brunswick 1989.

Chiaretti Tommaso (a cura di), *L'avventura di Michelangelo Antonioni*, Cappelli, Bologna 1960.

- *Nuovo grande successo italiano a Cannes con "L'avventura" di Michelangelo Antonioni*, in "Il Paese", 16 maggio 1960.
- *L'avventura di Michelangelo Antonioni*, in "Il Paese", 3 novembre 1960.

Covi A., *Crisi e promesse del cinema italiano*, in "Cineforum", nn. 3-4, maggio-giugno 1961, pp. 102-105.

Cuccu L., *La visione come problema. Forme e svolgimento del cinema di Antonioni*, Bulzoni, Roma 1973.

- *Antonioni. Il discorso dello sguardo e altri saggi*, ETS, Pisa 1997.

De Bonis M. G., *Cosa devo guardare. Riflessioni critiche e fotografiche sui paesaggi di Michelangelo Antonioni*, Postcart, Roma 2012.

De Santis G., *Per un paesaggio italiano*, in "Cinema", n. 116, 25 aprile 1941.

De Vincenti G., *Michelangelo Antonioni: "Le amiche" e "Il grido"*, in *Storia del cinema italiano*, vol. IX, a cura di S. Bernardi, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2001.

Di Carlo C. (a cura di), *Michelangelo Antonioni*, Bianco e Nero, Roma 1964.

Doniol-Valcroze J., *Le facteur rhésus et le nouveau cinéma*, in "Cahiers du Cinéma", n 113, novembre 1960, p. 49.

Faldini F., Fofi G. (a cura di), *L'avventura storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1935-1959*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 380.

- *L'avventura storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1960-1969*, Feltrinelli, Milano 1979, pp. 17-24.

Fink G., *Antonioni e il giallo alla rovescia*, in “Cinema Nuovo”, n.162, marzo-aprile 1963, pp. 100-106.

Fitzpatrick E., *L'avventura*, in “Film in Review”, n.5, maggio 1961, pp. 295-296.

Gadda Conti P., *Antonioni e il “cinema letterario”*, in “La Tribuna”, 30 ottobre 1960.

Gallo M., *L'avventura di Michelangelo Antonioni*, in “Avanti!” di Roma, 3 novembre 1960.

Genovese N. (a cura di), *Omaggio a Michelangelo Antonioni. Messina nella sua Avventura*, DAF, Messina 2007.

Ghezzi E., *Voglio sapere perché (L'avventura non è l'avventura)*, in Tinazzi G. (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Identificazione di un autore*, vol. II, Pratiche, Parma 1985, pp. 151-159.

Giacci V. (a cura di), *L'avventura, ovvero l'isola che c'è*, Edizioni del Centro Studi, Lipari 2000.

- *Michelangelo Antonioni: lo sguardo estatico*, CSC-Associazione B.A. Film Factory, Roma-Busto Arsizio 2008.

Giaccio G., *L'avventura*, in “Rivista del Cinematografo”, n.1, gennaio 1961, pp. 32-33.

Guglielmino G. M., *L'avventura di Antonioni*, in “Gazzetta del Popolo”, 30 settembre 1960.

Jameson A., *Diary of an Ennuyée*, H. Colburn, London 1826.

Jameson F., *Signatures of the Visible*, Routledge, London 1992, tr. it. di D. Turco, *Firme del visibile. Hitchcock, Kubrick, Antonioni*, Donzelli Editore, Roma 2003.

Lanocita A., *L'avventura*, in “Corriere della Sera”, 19 ottobre 1960.

Laura Ernesto G., *Cannes '60: crisi dei valori umani*, in "Bianco e Nero", nn. 5-6, maggio-giugno 1960, pp. 22-40.

Leprohon P., *Michelangelo Antonioni*, Seghers, Paris 1963.

Liverani M., "L'avventura" di Antonioni una vacanza angosciosa, in "Paese Sera", 16 maggio 1960.

Lyons J., *Michelangelo Antonioni's Neo-Realism*, Arno Press, New York 1974.

Madeo A., *L'avventura sequestrata a Milano*, in "Il Giorno", 29 ottobre 1960.

Mayet G. J., *Antonioni. Le fil intérieur*, Editions Yellow Now, Los Angeles 1985.

Mazzotta W., *Lo spazio del silenzio*, in "Filmcritica", n.533, marzo 2003, pp. 87-92.

Metternich R. (a cura di), *Mémoires, documents et écrits divers laissés par le prince de Metternich*, Plon, Paris 1881-1908, vol. III.

Montanaro Carlo (a cura di), *Potevano essere film. Il cinema di Elio Bartolini*, Concordia Sette, Pordenone 1998, pp. 241-274.

Morandini M., *Rischiosa avventura di Antonioni*, in "La Notte", 16 maggio 1960.

- *L'avventura di Antonioni*, in "La Notte", 19 ottobre 1960.
- *La malattia dei sentimenti*, in "Le Ore", 8 novembre 1960.

Moravia A. *Gli amori impossibili*, in "L'Espresso", 6 novembre 1960.

Morreale E., *Cinema d'autore degli anni Sessanta*, Il Castoro, Milano 2011.

Moure J., *Michelangelo Antonioni, cinéaste de l'évidement*, L'Harmattan, Paris 2001.

Muzii E., *Un amore impossibile descritto da Antonioni*, in "L'Unità" di Roma, 16 maggio 1960.

- *Concluso il XIII Festival di Cannes: premio speciale a L'avventura*, in "L'Unità" di Roma, 21 maggio 1960.

- Nowell-Smith G., *L'avventura*, British Film Institute, London 1997.

- Orsini M. (a cura di), *Michelangelo Antonioni, I film e la critica 1943-1995: un'antologia*, Bulzoni, Roma 2002.

- Orvieto A., *La brutta avventura del cinema italiano*, in "Epoca", 6 novembre 1960.

- Pestelli L., *L'avventura: erotismo senza amore*, in "La Stampa", 30 settembre 1960.

- Predal R., *Michelangelo Antonioni ou la vigilance du désir*, Éditions du Cerf, Paris 1991.

- Renzi Renzo, *Album Antonioni. Una biografia impossibile*, CSC, Roma 1990, pp. 57-64.

- Ricchiuti V., *L'avventura*, in "Il Mattino", 25 ottobre 1960.

- Rifkin N., *Antonioni's visual Language*, UMI, Ann Arbor 1982.

- Rohdie S., *Michelangelo Antonioni*, BFI, London 1990.

- Rondi G. L., *Una vicenda sentimentale dei nostri giorni con "L'avventura" di Michelangelo Antonioni*, in "Il Tempo", 15 maggio 1960.

- Sallustro E., *Interno/esterno: il set tra realtà e finzione*, Silvana Editoriale, Milano 2006.

- Sandal R., *L'avventura*, in "Film Quarterly", n.4, estate 1961, pp. 51-54.

- Santi P., *L'avventura*, in "Il Giornale del Mattino", 2 ottobre 1960.

- Shemama-Heard C., *Antonioni. Le désert figuré*, L'Harmattan, Paris 2001.

Sorlin P., *Paesaggi d'autore*, in "Cinema e cinema", a. 1986, v. XIII, n. 47, dicembre 1986, pp. 47-50.

Tassone A., *Il film di Michelangelo Antonioni. Un poeta della visione*, Gremese, Roma 1990.

Tempesti F., *Il linguaggio dell'Avventura*, in "Cinema Nuovo", n. 148, novembre-dicembre 1960, pp. 490-491.

Tinazzi G., *Michelangelo Antonioni*, Il Castoro Cinema, Milano 2002.

- *L'avventura di Michelangelo Antonioni*, in *L'interpretazione dei film. Dieci capolavori della storia del cinema*, a cura di P. Bertetto, Marsilio, Venezia 2003.
- *Antonioni ritrattista*, in "Bianco & Nero", n. 4, luglio-agosto 2001, pp. 101-103.
- *L'avventura*, in *L'interpretazione dei film. Dieci capolavori della storia del cinema*, a cura di P. Bertetto, Marsilio, Venezia 2003, pp. 213-226.

Torre F., *Antonioni e Liscia Bianca. Il più grande mistero del cinema italiano*, in "Ciemme. Ricerca e informazione sulla comunicazione di massa", n. 50, agosto 2005, pp. 6-24.

Valmarana P., *Sperimentalismo di Antonioni*, in "Il Popolo", 4 novembre 1960.

Venturi F., *L'Italia fuori d'Italia*, in *Storia d'Italia*, vol. III, *Dal primo Settecento all'Unità*, Einaudi, Torino 1978.

Vitella F., *Michelangelo Antonioni. L'avventura*, Lindau, Torino 2010.

Vitti Monica, *Sette sottane*, Sperling & Kupfer, Milano 1993, pp. 176-189.

Zanelli D., *Cannes: il film di Antonioni*, in "Il Resto del Carlino", 18 maggio 1960.

- *"L'avventura" di Michelangelo Antonioni*, in "Il Resto del Carlino", 24 settembre 1960.

Zumbo S., *Antonioni. Lo spazio dell'immagine*, Ripotes, Salerno-Roma 1995.