

Colloquium

COMPOSITE IDENTITIES

Percorsi tra cinema, teatro, letteratura,
musica, scienze sociali e politiche

A cura di Anna Maria Chierici e Fulvio Orsitto

ISSN 2281-9290
ISBN 978-88-5513-120-9

Copyright 2023

LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

Via Cervignano 4 - 20137 Milano
Catalogo: www.lededizioni.com

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

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

Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazione per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano
e-mail autorizzazioni@clearedi.org – sito web www.clearedi.org

I saggi contenuti nel presente volume sono stati sottoposti
a valutazioni accademiche esterne che ne hanno confermato la validità scientifica.
The chapters included in this volume are peer reviewed.

In copertina:

Marsha Steinberg, *Open Space* (olio su tela, cm 225 × 170), 1975.

Videoimpaginazione: Paola Mignanego

Stampa: Litogi

Desideriamo ringraziare tutti i partecipanti alla conferenza internazionale *Composite Identities* da noi organizzata nel 2020, ed esprimere la nostra gratitudine nei confronti di Vanessa Meyers e dell'Office of Global Services della Georgetown University per aver sostenuto quel progetto e la realizzazione di questa pubblicazione. Un ringraziamento speciale va inoltre alla pittrice Marsha Steinberg per averci concesso l'uso del suo dipinto *Open Space* per la copertina del presente volume.

Sommario

Introduzione dei curatori <i>Anna Maria Chierici - Fulvio Orsitto</i>	9
--	---

SEZIONE 1

Percorsi di cinema e teatro

'Riflessioni' identitarie in <i>Io, l'altro</i> di Mohsen Melliti <i>Fulvio Orsitto</i>	19
Storia, memoria e racconto: identità multiculturale in <i>Harem Suare</i> di Ferzan Ozpetek <i>Irene Lottini</i>	31
Cannibalized Identities: Marginalization in Yannick Dahan and Benjamin Rocher's <i>La borde</i> and Luna Gualano's <i>Go Home! A casa loro</i> <i>Gloria Pastorino</i>	45
Delbert Mann's <i>Marty</i> : Notes on Italian American Identity <i>Antonio Iannotta</i>	59
Challenging Identities: Teatro delle Albe's Civic Engagement <i>Anna Maria Chierici</i>	71

SEZIONE 2

Percorsi di letteratura e musica

La questione del centauro: identità composite nell'opera di Primo Levi <i>Daniele Fioretti</i>	83
Reconstructing Identity at the End of the World in Gianni Miraglia's <i>Muori Milano, muori!</i> and Francesca Genti's <i>La febbre</i> <i>Nicholas Albanese</i>	95
Anatomical Identities: A Paradigm Shift in Global Crime Fiction <i>Barbara Martelli</i>	107
Gente che va, pensieri che tornano. Gente che arriva, parole che restano. L'identità italiana nelle canzoni di emigrati e nuovi cittadini <i>Andrea Pera</i>	119

SEZIONE 3

Percorsi di scienze sociali e politiche

The Meaning of Names: Why Can't You Pronounce My Name Right? <i>Claudia Peralta</i>	135
The Path towards Violent Extremism and Terrorism: Pursuit and Recognition of 'Identity' in the Process of Radicalisation <i>Maria Abruzzo</i>	143
European Islam and the 'Identity Challenge': Exploring the Nexus between Integration Policies and Radicalization <i>Ester Sigillò</i>	153
Bibliografia, discografia, filmografia	167
Autor*	183
Indice dei nomi	187

‘Riflessioni’ identitarie in *Io, l’altro* di Mohsen Melliti

Fulvio Orsitto

Georgetown University

DOI: <https://doi.org/10.7359/1209-2023-orsf>

Con *Io, l’altro* (2007) – suo esordio dietro la macchina da presa – lo scrittore tunisino Mohsen Melliti offre una riflessione sull’identità italiana innovativa e complessa; una ‘riflessione’ che necessita di virgolette poiché si realizza attraverso riflessi e rispecchiamenti (reali e metaforici) tra i due protagonisti della pellicola; una ‘riflessione’ che è basata su (e realizzata attraverso) lo sguardo ‘interno’ del protagonista italiano della pellicola, e quello ‘esterno’ del co-protagonista, che invece è tunisino proprio come il regista. Questo film indipendente (in gran parte autofinanziato ed anomalo al punto da essere, a tratti, quasi sperimentale) ha visto la luce anche grazie all’impegno in prima persona dell’attore Raoul Bova¹ ed all’aiuto di Sky e 20th Century Fox, che ha distribuito il film in Italia in 50 copie, presentandolo poi anche a vari Festival internazionali.

Nato a Tunisi nel 1967, Melliti vive a Roma dal 1989, alternando l’interesse per la letteratura a quello per il cinema. Il suo romanzo d’esordio, *Pantanella. Canto lungo la strada* risale al 1991 ed è stato originariamente scritto in arabo², anche se «per le tematiche presenti, perché scritto in Italia e con l’intenzione di rivolgersi a italiani può a ragione essere inserito fra i primi testi della letteratura della migrazione italiana»³ (Taddeo 2004). Melliti è anche uno dei primi scrittori non nati in Italia che in quegli anni decide di cimentarsi con la lingua italiana nel suo secondo romanzo, *I bambini delle*

¹ Qui, nell’insolita veste di produttore oltre che di protagonista, in una parte per cui ha anche rinunciato al suo compenso.

² Per poi essere tradotto in italiano e pubblicato l’anno successivo dalla Edizioni Lavoro (con due successive riedizioni, nel 1993 e nel 1994).

³ Si veda <http://www.el-ghibli.org/incontro-con-mohsen-melliti/>.

rose⁴ – come fra l'altro anche nella sua successiva produzione letteraria⁵ e giornalistica⁶.

In ambito cinematografico, Melliti lavora sia come sceneggiatore che come regista. Nel 1994, inizia come assistente di produzione per la Film Art, realizzando poi nel 1995 il suo primo documentario, *L'altra Roma* (in collaborazione con il prof. Roberto De Angelis e prodotto dall'Università di Roma). Nel 1996 è la volta di *Verso casa* (una *docufiction* con la co-regia di Massimo Guglielmi prodotta per Rai 2), mentre nel 1997 partecipa da giurato al Festival del cinema di Locarno. Nel 1999 realizza il cortometraggio *L'uomo che voleva diventare cane* (basato su un suo racconto e presentato al Festival di Torino Cinema Giovani)⁷ e nel 2000 altri due documentari prodotti da Rai 2, *La mia testa nel pallone* e *La ragazza del faro*⁸.

Io, l'altro rappresenta il debutto di Melliti nel lungometraggio⁹, ed è alquanto singolare che, pur trattandosi di un allontanamento dalle sue esperienze con il genere documentario, costituisca un esempio ancor più efficace del 'rispecchiamento' della sua esperienza di 'altro' all'interno della società italiana. Pur vivendo stabilmente in Italia da molti anni, infatti, il regista al momento dell'uscita del film è ancora sostanzialmente un apolide¹⁰, una sorta

⁴ Questo testo è stato pubblicato nel 1995 ancora dalla Edizione Lavoro, e rieditato nel 1997 e nel 2000, venendo poi anche tradotto in tedesco nel 1997 e pubblicato dalla Anrich di Francoforte.

⁵ Che include racconti come *L'altra casa di Dio* (1992) e *L'uomo che vuole diventare cane* (1997), oltre a un sostanzioso corpus di poesie per cui, nel 1996, ha vinto il premio Dario Bellezza.

⁶ Melliti ha pubblicato vari saggi ed articoli su quotidiani come «il manifesto», «l'Unità» e «Liberazione».

⁷ Questo cortometraggio vince il secondo premio al Festival di Fano e la Targa d'argento del Festival del Mediterraneo di Genova. Fra gli altri riconoscimenti attribuiti a Melliti vanno menzionati i premi per *Io, l'altro* – tra cui quello per migliore opera prima alla IV edizione del Magna Graecia Film Festival (2007), il premio speciale della giuria al Festival Annecy Cinema Italien 2007 ed il Globo d'Oro 2007 come miglior opera prima.

⁸ Vanno inoltre considerate anche le sceneggiature *Barricate di rabbia* (2002, per Gianni Cardillo) e *Il montone di Abramo* (2003, per Giacomo Campiotti) scritte da Melliti in quegli anni.

⁹ Per maggiori informazioni sui lavori cinematografici di Melliti si consultino www.imdb.com e www.cinematografo.it, oltre a <https://pad.mymovies.it/filmclub/2007/03/166/MyMovies.pdf>.

¹⁰ Come riassume Bellu (2007): «Melliti è un esiliato e, in quanto tale, non ha un passaporto. Non ne ha uno del suo paese di origine perché se n'è andato per ragioni politiche e non può più tornarvi, non ne ha uno del suo paese di adozione perché non è cittadino italiano. La sua libertà di circolare – che è una libertà costituzionale – dovrebbe essere garantita da un 'Documento di viaggio' la cui durata – al massimo due anni – è legata a quella del permesso di soggiorno. Il fatto è che molti paesi per la concessione del visto d'ingresso chiedono un documento valido almeno sei mesi. Così, quando mancano meno di sei mesi alla scadenza del suo 'Documento di viaggio', Mohsen Melliti deve restare in Italia. Inoltre, benché il suo 'Documento di viaggio' sia formalmente valido per tutti i paesi riconosciuti dal governo italiano (con l'esclusione, per ovvi motivi, della Tunisia) in realtà è accettato senza problemi solo dagli Stati dell'area Schengen».

di paradosso vivente in una società globalizzata come quella odierna, visto che alla sua opera è concesso di circolare liberamente in vari paesi, mentre a lui questa opportunità viene negata per questioni ideologiche (dalla Tunisia) e per ragioni di ordine burocratico (dall'Italia). Come ricorda Giovanni Maria Bellu, Melliti «lavora in Italia, arricchisce la nostra cultura, ma l'Italia lo considera uno straniero» e questo, oltre a negargli l'accesso ai contributi pubblici per le sue opere (costringendolo ad autoprodursi), fa sì che il titolo della pellicola in questione, *Io, l'altro*, suoni anche un po' ironico visto che «l'autore è, appunto, entrambi i soggetti»¹¹ (Bellu 2007). Melliti insomma almeno fino all'uscita di questo lungometraggio è sottoposto ad una serie di privazioni della propria libertà di movimento che ricordano in maniera alquanto sinistra il concetto di *structure of exception* elaborato e discusso da Giorgio Agamben (1998 e 2004) in svariate occasioni¹².

Lo sguardo di Melliti sull'Italia è quello di chi conosce molto bene la nostra cultura ma non rinuncia affatto a 'slittare' in un'altra direzione, guardando molto spesso le stesse cose prima dall'interno e poi dall'esterno; uno sguardo familiare, insomma, ma pur sempre 'altro'. Il film racconta la storia di due amici pescatori (che condividono sostanzialmente anche lo stesso nome), i quali hanno unito le loro forze per realizzare il loro un sogno di libertà: acquistare una barca per acquisire maggiore libertà e sicurezza economica. Ciononostante, sebbene la *mise-en-scène* che caratterizza la prima parte della pellicola li mostri spesso intenti a 'rispecchiarsi' a vicenda, a compiere le stesse azioni, nonché a condividere la schermo come fossero fratelli (quasi gemelli) – dandoci l'idea che Giuseppe e Yousef siano sostanzialmente due facce della stessa medaglia¹³ – non passerà molto prima che questo idillio subisca una contaminazione fatale ad opera dei media. Una serie di annunci che passano in radio (qui, appunto, a rappresentare i media) dà il via ad un lento avvelenamento che condurrà i due personaggi a vedere il loro legame reale diventare a poco a poco irreali, a sospettarsi reciprocamente, fino alla morte (tragica e certa) del tunisino ed a quella (assai probabile) dell'italiano alla fine della narrazione.

¹¹ È ancora Bellu (2007) a sottolineare che l'autore non abbia «mai potuto assistere alle proiezioni del suo lavoro all'estero», una circostanza che lo ha costretto a perdere «opportunità importanti per incontrare colleghi di ogni parte del mondo, e anche denaro», come segnalato «dal Movimento dei Centoautori in una lettera al capo dello Stato».

¹² Agamben, infatti, sottolinea la sostanziale distinzione tra *bios* (intesa come la vita vissuta nel pieno possesso dei propri diritti) e *zoe* (intesa invece come la fase più basilica e fisiologica del vivere), sostenendo che nello Stato la distinzione tra *zoe* e *bios* viene fatta da chi detiene il potere, e che spesso ciò finisce con il sospendere o alienare a molti individui anche i più elementari dei diritti umani.

¹³ Il fatto stesso che i nomi dei due personaggi principali non siano altro che una variazione dello stesso nome non solo contribuisce a porli sullo stesso livello, a stabilire un innato senso di fratellanza, ma ce li fa in qualche modo percepire anche come complementari. I due, peraltro, hanno la stessa età e sono letteralmente – ma anche metaforicamente – sulla stessa barca, dato che sono costretti a collaborare per sopravvivere in mare (e spesso li vediamo addirittura l'uno completare le azioni dell'altro).

A detta di Angelo Restivo, vi sono tre grandi tendenze che emergono nel cinema italiano a partire dagli anni novanta: «questions of uneven development in the context of the centre/periphery divide; questions of the disintegrating urban centres of the great southern cities of Naples and Palermo; questions of the character of Italy as a nation in a period that has seen increasing numbers of immigrants from North Africa, Asia and postcommunist Europe» (Restivo 2002, p. 164). Il film di Melliti, ovviamente, si inserisce in quest'ultima categoria, mescolando il discorso sull'identità italiana ad uno sguardo 'altro' sul Mediterraneo che richiama tutta una serie di riflessioni che si possono incontrare nella confluenza tra gli epigoni del pensiero neo-meridionalista (in particolare gli scritti di Franco Cassano¹⁴) ed i cosiddetti *Mediterranean Studies*. Non è un caso, infatti, che il mar Mediterraneo si stagli prepotentemente sull'orizzonte della narrazione non solo in qualità di sfondo della stessa, ma piuttosto come un vero e proprio 'personaggio metaforico' che si inserisce tra i due protagonisti, alimentando il dramma metafisico che anima il film. Nella pellicola di Melliti, il Mediterraneo emerge come uno spazio privilegiato di incontro (ma anche di scontro)¹⁵ con l'altro, asserendo ancora un volta «il suo statuto di confine, di interfaccia, di mediazione tra i popoli» (Cassano 2005, p. XXIII). Il tutto seguendo un principio di 'riforma dello sguardo' che evoca appieno il pensiero di Cassano quando afferma che «riformare lo sguardo significa mettere al centro il Mediterraneo, pensarlo come una connessione, che, pur non negando le sue forme antiche, se ne vuole differenziare in modo essenziale, una connessione capace di varcare l'epoca degli stati nazionali» (Cassano 2005, p. XIII).

Il Mediterraneo diventa quindi il palcoscenico ideale per mettere in scena anche la paura inconscia dell'altro, una paura che ha le sue radici proprio nella percezione dell'alterità di chi ci sta di fronte. A questo proposito è poi sempre Cassano a ricordarci che «è proprio sulle frontiere che si misura tutta la terribile inquietudine che attraversa la storia degli uomini» (Cassano 2005, p. 51), ribadendo che:

La parola *frontiera* viene dal latino *frons, frontis*, 'fronte'. Le frontiere sono i luoghi in cui i paesi e gli uomini che li abitano si incontrano e *stanno di fronte*. Questo *essere di fronte* può significare molte cose: in primo luogo guardare l'altro, acquisirne conoscenza, confrontarsi, capire che cosa ci si può attendere da lui. Ma l'esistenza dell'altro può essere un'insidia. Come nella dialettica delle 'autocoscienze opposte' di Hegel (1967), in questo star di fronte è in palio il *riconoscimento*. Le frontiere più inquiete sono quelle che non vengono riconosciute.¹⁶ (Cassano 2005, p. 51)

¹⁴ A sua volta padre del fecondo sottogenere del 'pensiero meridiano'.

¹⁵ Si veda, in questo caso, il concetto di *polemos* (inteso come lotta, ma anche relazione) associato da Cacciari (2003) al Mediterraneo.

¹⁶ Cassano prosegue affermando che «non a caso la parola *fronte* viene usata anche per rappresentare il massimo dell'ostilità, il *fronte*, la prima linea della guerra; è anche all'origine di *fronteggiare* (che è un verbo che si usa per le battaglie), di *affrontare*, *affronto* e di *frontale*, un aggettivo che si usa quasi soltanto per parlare degli scontri automobilistici», concludendo

Il Mediterraneo, pertanto, diventa nella pellicola di Melliti la 'personificazione' ultima di questa frontiera, e lo stesso alternarsi delle onde marine non può non ricordarci come anche i due protagonisti non facciano altro che cambiare costantemente posizione ondeggiando, appunto, tra la fiducia e la paura, tra la fratellanza e l'alterità, tra le risate, i giochi, i dialoghi quasi infantili ed una rabbia ancestrale e vendicativa. Il Mediterraneo evocato da Melliti non è un mare geografico e letterale, ma si carica di una valenza simbolica che lo trasforma in uno spazio metaforico di transizione, di trasformazione personale, dove le identità sono ri-definite e le alleanze si alternano con forte drammaticità ai conflitti. Luogo di incontro, conflitto e scoperta di se stessi e dell'altro che ci sta di fronte, il Mediterraneo è più che mai uno spazio metaforico nel quale i due protagonisti 'galleggiano' ri-definendo in continuazione l'identità propria e quella dell'altro che sta di fronte. Questa idea del 'galleggiamento' poi, con tutta la provvisorietà che evoca, è simboleggiata nel film dal fatto che (con l'eccezione di alcune scene iniziali girate sulla terraferma) gran parte della narrazione abbia luogo mentre Giuseppe e Yousef sono a bordo di un peschereccio, conferendo a quest'ultimo lo *status*, almeno parziale, di non-luogo¹⁷. L'imbarcazione in questione è, infatti, un mezzo per andare verso l'altrove (e, letteralmente, per 'sconfinare', dato che i due si dirigono in acque territoriali tunisine per pescare), ma rappresenta, nel contempo, anche una 'chiusura', una trappola per i due protagonisti che sono soffocati dalle rate da pagare per il suo acquisto e devono sottostare ai ricatti del grossista locale, che cerca di comprare il pesce da loro pescato ad un prezzo sempre più basso. L'enorme potere eversivo e centrifugo della barca (che si staglia costantemente sulla 'apertura' verso l'orizzonte mediterraneo) è volutamente bilanciato dalla struttura e dallo stile *Kammerspiel* del racconto. Nel caso di *Io, l'altro* pertanto è possibile affermare come sia proprio lo spazio 'chiuso' dell'imbarcazione (per via del suo stagliarsi lungo un orizzonte forzatamente 'aperto' come quello del Mediterraneo) a facilitare, se non addirittura a costringere al confronto con l'altro. È peraltro anche degno di nota il fatto che la barca in questione si chiami Medea. A questo proposito Pastorino, infatti, ci ricorda come questo nome sia indubbiamente «a polysemic symbol and interpretative key. She is mother

che «le *frontiere* sono state e sono in primo luogo questo: luoghi della divisione e della contrapposizione, luoghi di uomini che stanno di fronte, ognuno dei quali vigila l'altro» (Cassano 2005, pp. 51-52).

¹⁷ Si tratta di uno *status* parziale perché, da un lato, le imbarcazioni in generale si presentano come spazio di incontro tra ciò che è 'interno' (e 'chiuso') e ciò che è 'esterno' (ed evoca una 'apertura'), qualificandosi come spazi in cui si verifica una circolazione accelerata dei beni e delle persone (caratteristica tipica dei non-luoghi), mentre dall'altro non si può certo dire che, sul peschereccio di Melliti, Giuseppe e Yousef si incrocino senza entrare in relazione. Al contrario, è possibile affermare che proprio l'alternanza tra spazio 'chiuso' dell'imbarcazione ed orizzonte 'aperto' del mare faciliti l'incontro/scontro con l'altro. Per una discussione più approfondita del concetto di non-luogo si veda Marc Augé 2009 (originariamente pubblicato in Francia nel 1992 con il titolo *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*).

of both men (her name is both in Italian and Arabic on the boat, since they are equal partners). She is munificent provider, moody companion, reliable vessel, prison, and eventually coffin» (Pastorino 2010, p. 330).

Il Mediterraneo, infine, si presta alla perfezione anche ad un altro tipo di lettura metaforica poiché, in quanto ‘specchio’ d’acqua che può riflettere delle immagini, non solo evoca e sublima il continuo processo di ‘rispecchiamento’ di un personaggio nell’altro (ed i confronti dei reciproci sistemi culturali di riferimento), ma richiama alla mente con grande forza anche il mito di Narciso¹⁸ (con i vari risvolti omoerotici ad esso connessi¹⁹ che, peraltro, a tratti emergono nell’interazione anche tra Giuseppe e Yousef). A questo proposito, è opportuno ricordare che il film di Melliti si apre con un prologo (che funge da cornice extradiegetica) nel quale vediamo un bambino che rovista tra i sassolini di una spiaggia per poi trovare uno specchio e pronunciare le parole «Chi sei? Io sono te». Si tratta di una frase che preannuncia il tema del ‘rispecchiamento’ in maniera visiva, oltre che verbale, dato che poi il bambino prova a riflettere il proprio volto nello specchio in questione, senza però riuscire a riceverne un’immagine completa, ma solo un dettaglio sfuocato ed incompleto²⁰. Il ‘rispecchiamento’ prosegue poi anche nei titoli di testa, in cui vediamo due segni rossastri che emergono da uno sfondo nero e che oltre ad essere l’uno di fronte all’altro paiono evocare quasi una sorta di complementarità – un po’ come lo Yin e lo Yang – per poi rivelarci la loro natura di semplici segni di punteggiatura: una virgola ed un apostrofo, l’uno vicino alla parola «Io» del titolo e l’altro vicino alla parola «Altro».

La prima parte della pellicola continua su questa falsariga, attraverso una serie di scene in cui i due amici sono anche visivamente presentati come complementari, sia perché compiono azioni congiuntamente (*Fig. 1*), sia perché spesso ‘riempiono’ lo spazio dell’inquadratura assieme: o uno di fronte all’altro (*Fig. 2*) o comunque in modo da risultare da un punto di vista prossemico assai vicini (*Fig. 3*), esaltando la fisicità di entrambi gli attori ed evocando un omoerotismo neanche troppo velato (*Fig. 4*, ma anche *Fig. 2*). Come detto in precedenza, però, questa relazione viene inquinata dall’irrompere di annunci radiofonici che parlano di un sospetto terrorista che Giuseppe inizia a pensare possa essere Yousef – specie quando un suo conoscente (con cui è in contatto

¹⁸ Riguardo all’utilità dell’uso del mito di Narciso in questo contesto di costante ‘rispecchiamento’ nei confronti dell’altro e di continua ri-negoziazione dell’identità vale la pena ricordare quanto affermato da Steven Bruhm, il quale sostiene che «If there is a ‘use’ in Narcissus, it is in his dangers. Narcissus, who is said to aspire to that which is the same, is continually destroying the political safety promised by sameness» (Bruhm 2001, p. 178).

¹⁹ In questo caso si consideri Freud, che definisce il narcisismo come «the attitude of a person who treats his own body in the same way in which the body of a sexual object is normally treated» (Freud 1914, p. 23).

²⁰ Come ribadito da Gloria Pastorino, «the whole film, from the very first image of the child looking at himself in the mirror, plays on the idea of doubles, mirror images, narcissistic desires, and identification realities» (Pastorino 2010, p. 320).

radio) lo esorta a chiedersi quanto a fondo, in realtà, possa dire di conoscere l'amico. Da qui in avanti, i due sono mostrati attraverso la classica dinamica del campo/contro-campo, ma non più in modo da risultare complementari (come accadeva in precedenza), ma piuttosto al centro di in una situazione di tesa ed aperta opposizione (accentuata dalla sopraggiunta mancanza di dialogo). Anche quando i due condividono lo spazio dell'inquadratura, Melliti pone degli ostacoli tra loro, o comunque li dispone su linee prospettiche dissonanti (Fig. 5).



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5

Il *gap* incolmabile – di distanza, e quindi anche di fiducia – che si viene presto a stabilire fa sì che il primo a reagire sia Giuseppe, attraverso un pilatesco tentativo di lavarsi le mani (che si realizza attraverso l'imprigionamento dell'amico nella sala motori e l'immediato cambio di rotta per consegnarlo alle autorità). Yousef però riesce a liberarsi, ed a sua volta reagisce legando Giuseppe alla prua dell'imbarcazione in una posa che è evidentemente cristologica (Fig. 6). Il motivo per cui questa *mise-en-scène* risulta particolarmente interessante risiede però nelle inquadrature successive. Se, infatti, subito dopo Yousef è mostrato dal basso verso l'alto (Fig. 7) – con un *low-angle shot* che sembra suggerirci il suo essere in controllo della situazione (dato che ora è lui ad aver assunto la guida della barca e ad aver deciso di dirigersi verso acque territoriali tunisine) – l'inquadratura sorprendente è quella fa seguito, subito dopo, ad un'altra ripresa di Giuseppe (questa volta in primo piano) e che ci mostra invece entrambi i personaggi in campo lungo attraverso un *bird's eye view shot* che, in quanto tale, ci rivela come in realtà il tunisino non sia affatto in controllo (Fig. 8). Questo tipo di inquadratura, per via della prospettiva che offre, non fa che appiattire i due personaggi, invitandoci a riflettere su come in realtà siano entrambi delle vittime: sia Giuseppe (letteralmente e metaforicamente messo in croce), che Yousef, proprio perché ora viene inquadrato non dal basso ma dall'alto, e tramite una prospettiva a volo d'uccello che lo schiaccia (rammentandoci come anche lui sia un *collateral damage* causato dagli eventi in questione).



Figura 6



Figura 7



Figura 8

Come preannunciato (e come profetizzato anche dall'ultima inquadratura discussa in precedenza), la storia si concluderà in tragedia²¹, con Giuseppe in preda alla stanchezza e con la mente annebbiata che finirà con l'uccidere Yousef. Sarà solo il rimorso che proverà in seguito a schiarirgli le idee, facendogli capire di aver ucciso non solo quello che era, a tutti gli effetti, un suo

²¹ A questo proposito Pastorino afferma: «the film reads like a modern-day Greek tragedy that follows the Aristotelian rules of unity of time, space, and action (it takes place over two days, always on the boat except for the first scene)» (Pastorino 2010, p. 329).

‘fratello’, ma una vera e propria parte di sé. Pur avendo provato ad elaborare il lutto attraverso un dialogo immaginario con l’amico ormai morto (parlando di quelli che erano i loro progetti e cercando, vanamente, un barlume di vita in quest’ultimo mentre gli sfiora il viso), alla fine della pellicola il protagonista rimane da solo, sulla prua del peschereccio, cullato dal mare, a meditare sul fatto che la parte di sé che era rappresentata da Yousef (e che se n’è andata definitivamente) era forse anche la migliore. Disperatamente solo, su un peschereccio con il motore in avaria che galleggia nel bel mezzo del Mediterraneo, Giuseppe è rimasto l’unico ‘abitante’ di questa barca/(parziale)non-luogo, e come tale si candida a rappresentare metaforicamente una società che si sente minacciata sia dall’esterno che dall’interno; una società che nel momento in cui deve passare dalla fase del ‘rispecchiamento’ a quella dell’accettazione della diversità non si sente pronta e, nell’arroccarsi in difesa, porta delle pur promettenti relazioni personali a sfociare in tragedia. Per usare le parole di Myriam El Menyar, non tutti sono pronti (e Giuseppe è senza dubbio tra questi) all’auspicabile passaggio dall’improbabile giustapposizione di culture del multiculturalismo di facciata «verso società interculturali che riescano ad attuare un dialogo fra le diversità che le compongono e a farle convivere in modo sereno» (El Menyar 2014).

L’aspetto relazionale tra le varie culture e le varie identità di provenienza, infatti, è fondamentale per superare l’approccio difensivista (il voler tornare in acque territoriali italiane di Giuseppe, ma anche il voler andare verso la Tunisia di Yousef). Pertanto, anziché continuare a proporre analisi di varie culture prese singolarmente, per poi vedere come si pongono in relazione tra di loro, è utile considerare come possa essere più proficuo cercare di comprendere come le varie culture siano «originally constructed in and through their relations to each other» (Morley, Robins 2006, p. 294). La differenza, infatti, è un elemento costitutivo dell’identità dato che, come sostiene Schlesinger, quest’ultima si fonda su un processo di esclusione tanto quanto su uno di inclusione dell’altro²², e che «a critical factor for defining the ethnic group therefore becomes the social *boundary* which defines the group with respect to other groups [...] not the cultural reality within those ‘borders’» (Schlesinger 1987, p. 235). L’identità pertanto non può che essere dinamica ed in continua evoluzione, *ever-changing*, basata com’è sulla costante ri-negoziazione da parte dei vari gruppi sociali dei *boundaries* che li separano. Sempre Schlesinger conclude il suo ragionamento affermando che:

²² La stessa Commission of the European Communities, peraltro, arriva a sostenere questa ipotesi, affermando che «European culture is marked by its diversity of climate, countryside, architecture, language, beliefs, taste and artistic style. Such diversity must be protected, not diluted. It represents one of the chief sources of wealth of our continent. But underlying this variety there is an affinity, a family likeness, a common European identity. Down the ages, the tension between the continent’s cultural diversity and unity has helped to fuse ancient and modern, traditional and progressive. It is undoubtedly a source of the greatness of the best elements of our civilization» (Commission of the European Communities 1983, p. 1).

All identities are constituted within a system of social relations and require the reciprocal recognition of others. Identity is not to be considered a 'thing' but rather a 'system of relations and representations'. The maintenance of an agent's identity is a continual process of recomposition rather than a given one, in which the two constitutive dimensions of self-identification and affirmation of difference are continually locked. Identity is seen as a dynamic *emergent* aspect of collective action. (Schlesinger 1987, pp. 236-237)

Smascherando i limiti del multiculturalismo di facciata, Melliti evoca poi anche quello che Mikhail Bakhtin chiama *creative understanding* nei confronti dell'alterità, e più specificamente il momento della cosiddetta *in-betweenness* tra due sistemi culturali che non può che portare ad una nuova identità di tipo composito (attraverso un processo di scambio di quelle che, nell'«Introduzione» al presente volume, vengono metaforicamente associate a delle tessere di un mosaico). Per usare le parole del filosofo e critico letterario chiamato in causa:

We raise new questions for a foreign culture, ones it did not raise for itself; we seek answers to our questions in it; and the foreign culture responds to us by revealing to us its new aspects and semantic depths. Without one's own questions, one cannot creatively understand anything other or foreign. Such a dialogic encounter of two cultures does not result in merging or mixing. Each retains its own unity and open totality, but they are both enriched. (Bakhtin 1986, p. 7)

In conclusione, la pellicola presa in esame – pur nei limiti dell'apologo morale (che talvolta emergono) e di un tono a tratti didascalico – dimostra con grande forza quanto auspicabile sia il passaggio dalla mera giustapposizione di culture del multiculturalismo di facciata verso un approccio di tipo interculturale, in grado di mettere in atto una interazione dialogica (e non solo un contatto) fra le diversità che le compongono (El Menyar 2014). Seguendo questo ragionamento, pertanto, non si può non concordare con Pastorino nel ritenere che «*Io, l'altro*, is a perfect example of how enriching and thought provoking such interaction is, and how the work of authors like Melliti rightfully belongs to Italian culture» (Pastorino 2010, p. 334).