

# TRA MEMORIA E STORIA: ADATTAMENTO CINEMATOGRAFICO DELLA TRILOGIA *LIVES OF THE SAINTS* DI NINO RICCI

Anna Pia De Luca\*

## Abstract

“La terra del ritorno”, conosciuta all’estero come “Lives of the Saints”, di Nino Ricci, è il titolo di una miniserie televisiva diretta da Jerry Ciccoritti nel quale s’intrecciano tradimenti e abbandoni, superstizioni e traumi, spostamenti e ricollocazioni, tutte raccontate da Vittorio Innocente, un ragazzino di Valle del Sole nel sud d’Italia obbligato ad emigrare in Canada per causa della condotta enigmatica della madre. Costretto a far luce sul mistero del passato, Vittorio, dopo tanti anni ritorna nel villaggio, dove era nato, e dove riconosce finalmente la sua identità e apertura transculturale costruita in Canada mentre le secolari superstizioni continuano a influenzare le azioni degli abitanti ingenui di Valle del Sole.

*From Memory to History: Transformations into Film of the Lives of the Saints, a Trilogy by Nino Ricci*

“La terra del ritorno”, the film version of Nino Ricci’s “The Lives of the Saints”, set in Italy and Canada, and directed by Jerry Ciccoritti, offers a series of interesting adaptations which forego fidelity to the novel in order to engage in socio-cultural discourses on immigration and diaspora, and impose new meanings on the original text.

Da qualche decennio nell’ambito degli studi culturali si è manifestata una crescente attenzione nei confronti degli adattamenti televisivi o cinematografici da opere letterarie, generalmente considerati un’altra forma di trascrizione, nella quale lo spostamento verbale dal romanzo alla sceneggiatura si allontana dalla fonte letteraria primaria, ritenuta culturalmente inferiore. Charles Newman, per esempio, considera il passaggio dal letterario al filmico o televisivo, «una forma volutamente inferiore di cognizione» (129). Come rilevato da Linda Hutcheon in *A Theory of Adaptation*, tutta una retorica negativa di ‘deformazione’, ‘profanazione’ e ‘infedeltà’ si è sviluppata sia in recensioni giornalistiche sia in dibattiti accademici che riguardano questi adattamenti (2). Tale ipotesi è confutata dalla studiosa canadese poiché, a suo parere, raccontare una stessa

\* Università di Udine.

storia, da un punto di vista diverso, può chiaramente dare origine a diverse interpretazioni (8). In un articolo intitolato “The Persistence of Fidelity: Adaptation Theory Today”, anche John Connor invita i critici a non essere più ossessionati dalla fedeltà – definita come *fidelity reflex* – quale unico criterio per giudicare il successo di un adattamento (5). Nello stesso modo, Robert Stam, in “Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation”, sostiene che una critica più efficace dovrebbe essere basata sulla «storia contestuale e intertestuale» (75), e meno preoccupata da vaghe idee di ‘fedeltà’; ritenendo, dunque, che una fedeltà assoluta sia di fatto irrealizzabile, in presenza di una trasposizione in un *medium* diverso.

Attualmente, le teorie sull’adattamento costituiscono un interessante ambito di riferimento per la discussione e la diffusione delle ricerche teoriche di studiosi di discipline diverse che condividono un profondo interesse per gli aspetti testuali, contestuali, storici e istituzionali. A ciò si aggiunge la particolare accettazione di una pratica trans-testuale che comporta il passaggio dalla pagina allo schermo, realizzato da registi, attori, progettisti, musicisti, scrittori e produttori, la cui centralità nella produzione culturale è ormai stata avvalorata.

In tale prospettiva possiamo includere anche lo sguardo trasversale rivolto alla traduzione, riconosciuta come un settore d’indagine strettamente collegato. La traduzione, secondo una recente teoria, comporta una transazione tra testi e tra lingue ed è quindi, come precisa Susan Bassnett in *Translation Studies*, un atto di comunicazione, sia inter-culturale che inter-temporale (10). Questa definizione si avvicina a quella di adattamento avanzata dalla Hutcheon, in quanto entrambe sono forme di traduzione da un *medium* all’altro. Per meglio dire, si tratta di transcodificazioni mascherate da trasposizioni inter-semiotiche, proprie di un sistema di segni – le parole –, ad un altro convergente sulle immagini (16). In questo modo, un adattamento filmico non è solamente la singola traslazione lineare di un unico romanzo originale, ma è parte di un più ampio ciclo di opere interconnesse e in costante crescita. Anche i problemi di finanziamento e di distribuzione dei film inevitabilmente sfidano vecchi modelli capitalistici. Secondo la Hutcheon, la necessità o il desiderio di fare appello a un mercato globale ha conseguenze per gli adattamenti della letteratura, specialmente per quanto riguarda le sue specificità regionali e storiche. Queste particolarità di solito sono adattate o ‘indigenizzate’ per un nuovo pubblico (Hutcheon. “In Defence” 13). Pertanto non vi è alcuna necessità di denigrare parole che si sentono (o che sono visualizzate) per privilegiarne altre che sono lette. In altre parole, gli adattamenti cinematografici non sono inferiori alle loro controparti letterarie e meritano un esame più approfondito. Sulla base di tali riflessioni propongo di analizzare il caso di *Lives of the Saints*, di Nino Ricci, il primo romanzo di una trilogia – scritta tra il 1990 e il 1997 –, cui

hanno fatto seguito *In a Glass House* e *Where She Has Gone*. Un'attenzione particolare sarà riservata al loro adattamento del 2004 in due miniserie televisive dal titolo indicativo, "La terra del ritorno", diretto da Jerry Ciccoritti e interpretato da Sophia Loren, Nick Mancuso, Sabrina Ferilli, Fabrizio Filippo e Kris Kristofferson, attori ben noti che hanno ricevuto il plauso della critica sia in Italia che in Canada.

## I romanzi

La trama del primo romanzo di Nino Ricci, *Lives of the Saints*, è alquanto stimolante perché viene presentata attraverso gli occhi e le memorie di Vittorio Innocente, un bambino di sette anni, che vive in un piccolo paese conosciuto come Valle del Sole, probabilmente nel Molise. Sua madre Cristina, figlia del podestà, è una donna indipendente, impetuosa e dotata di una volontà di ferro, mentre suo padre Mario – emigrato in Canada in cerca di lavoro per sostenere la famiglia – viene ricordato come uomo burbero e violento.

Con lo svolgersi degli eventi, Vittorio interrompe involontariamente un appuntamento nella stalla tra sua madre e il suo amante, un forestiero dagli occhi di un blu penetrante, "a luminous blue" (Ricci. *Lives*: 12), che scappa furtivamente dalla porta. Vittorio, spaventato dai rumori che escono da dietro la porta, entra e vede che la madre è stata morsa da un serpente molto velenoso. Per i paesani del villaggio che assegnano una grande importanza alle tradizioni tramandate da diverse generazioni, soprattutto alle superstizioni, la donna diventa incarnazione del proprio adulterio e delle conseguenze del malocchio. Ritengono che Cristina debba eseguire determinati riti come lavarsi le mani nel sangue di un pollo prima di bruciarne la carcassa, o confessarsi e pregare Dio. Rifiutandosi di eseguire tali riti, Cristina nega l'esistenza della maledizione, fatto che la emargina ulteriormente dal resto della comunità.

Quando si viene a sapere che Cristina è incinta, il villaggio le riserva un trattamento spietato, costringendola insieme a Vittorio ad emigrare in Canada. Mentre sono in alto mare, a bordo della nave, Cristina partorisce la sorellastra di Vittorio, e subito dopo muore. A Vittorio non rimane altro che ricongiungersi con un padre addolorato per la perdita di Cristina e pieno di astio nei confronti della bambina, innegabile prova dell'infedeltà della moglie.

Nel secondo romanzo della trilogia, *In a Glass House*, incentrato sull'esperienza di immigrato nel sud dell'Ontario, Vittorio è un fanciullo la cui identità è spesa tra diaspora e italianità. Nel momento in cui vede allontanarsi la sorellastra, Rita, data in adozione ad una coppia canadese, egli prende consapevol-

mente le distanze da parenti e amici. I suoi famigliari, soggetti ad emozioni intense e violente causate da prostrazioni e disorientamento, continuano a lavorare laboriosamente nella semina di ortaggi in serre. Infatti il titolo dell'opera, mette metaforicamente in evidenza sia la serra di vetro, che la visibilità dei disagi famigliari.

Nell'ultimo romanzo, *Where She Has Gone*, tradotto in Italia con il titolo *Il fratello italiano*, Vittorio, dopo il suicidio del padre, si ricongiunge con Rita a Toronto e tra i due si stabilisce un rapporto affettivo dominato da un'ambiguità che turba profondamente Vittorio. Il critico Jim Zucchero interpreta questa loro unione come metafora del loro bisogno di venire a patti con le cicatrici emotive del loro passato (218). Pieno di rimorso e di sensi di colpa Vittorio ritorna in Italia, luogo della sua nascita e dove la sua storia ha avuto il suo inizio vent'anni prima. Tuttavia, anche se cerca di affrontare i segreti e le rivelazioni del passato, il finale rimane sospeso e senza risposte soddisfacenti, perché il protagonista si accorge che niente corrisponde all'idea che per molto tempo si era portato dentro di sé. Come afferma Carlo Pagetti nella sua recensione del romanzo in traduzione, Ricci ci offre una descrizione «di sottili tensioni interiori [...] per darci un convincente ritratto di 'uomo in bilico', destinato all'esilio perpetuo e alla eterna confusione dei ruoli e dei sentimenti» (*Il Manifesto*, 4 gennaio 2000).

È interessante notare che la trilogia di Ricci, tradotta in italiano da Gabriella Iacobucci e pubblicata da Fazi Editore nel 2004 con il titolo *La terra del ritorno*, un titolo preso in prestito dalla miniserie doppiata in italiano e non dal titolo originale del libro, sottolinea la scelta deliberata di enfatizzare il viaggio di ritorno in Italia da produttori cinematografici ed editori italiani (Baldo 201).

## **Il mito del dolore nell'adattamento filmico**

Metterò qui in evidenza le trasformazioni creative dello operate dallo sceneggiatore, Malcolm MacRury, sul testo dei romanzi analizzandole da un punto di vista specificamente cinematografico, interculturale e sociologico. Intendo concentrarmi in particolare sulla gamma di paratesti, intertesti e trasformazioni scenografiche, coinvolti nella creazione dell'adattamento filmico. Naturalmente verranno considerate le strategie di recitazione degli attori, interpreti del film, guidati dal regista Jerry Ciccoritti, in relazione ai protagonisti del testo di Ricci. L'adattamento filmico della CTV canadese e dell'italiana Mediaset, più che soffermarsi sulle memorie di Vittorio, ricrea varie voci e punti di vista all'interno del paesaggio canadese, pregno di disagi a causa delle diversità linguistiche e culturali. Ciò corrisponde alla visione secondo cui gli immigrati

italiani, e i loro discendenti partecipano a discorsi e a pratiche diasporiche per la costruzione di luoghi fisici d'identificazione.

Soprattutto viene creato un mito d'autenticazione del dolore dell'immigrante, associato alla mancanza di opportunità e all'amara povertà di lunghi anni, patita nel tentativo di crearsi un posto nel nuovo mondo. Il film si concentra precisamente su tale aspetto dimostrando fino a che punto l'immigrato è disposto a sopportare questa sofferenza. Pertanto, consapevole è la rinuncia alla fedeltà poiché il regista privilegia il discorso socio-culturale contemporaneo che sottolinea come i popoli immigrati riterritorializzino la loro identità. In modo realistico, anche i dialoghi sono bilingui e talvolta i personaggi scivolano verso la propria lingua madre, quando le esigenze della sceneggiatura lo permettono. Quindi, oltre ad aggiornare la sua fonte romanzesca adattandola allo schermo e alla cultura canadese, il film impone efficacemente nuovi significati rispetto al testo originale.

Progettato per soddisfare i co-produttori italiani e canadesi e un pubblico disparato – sia italiano che italo-canadese, affezionato alle *fiction* melodrammatiche prodotte da Canale 5, ma anche un pubblico internazionale che ha familiarità con il romanzo –, il film “La terra del ritorno” intraprende un percorso che, passando dalla trasposizione al commento – come forma di traduzione –, esplora il rapporto tra uomini e donne e il loro nesso con la storia e il passato. Intreccia, pertanto, un insieme di influenze intertestuali, come sopra accennato: da precedenti documentari che dimostrano la salita a bordo di emigrati sulle navi in partenza da Napoli – incluso il filmato storico della motonave passeggeri *Saturnia*, con la quale Vittorio approda negli anni Sessanta ad Halifax –, a libri di storia dell'immigrazione, autobiografie e memorie. Si sentono gli echi delle numerose pubblicazioni canadesi di storici e letterati, quali Franc Sturino, Pasquale Verdicchio, Franca Iacovetta, Roberto Perin, o Joseph Pivato. A tutto ciò si aggiungono anche cronache, autobiografie di confronti/scontri multiculturali, nonché messe in scena di rievocazioni in loco.

All'apertura del film, dopo un'attenta ricreazione della casa di Cristina Innocente, e del paese di Valle del Sole negli anni Cinquanta, abitata da bambini, pastori, casalinghe, contadini, lavandaie, tessitrici, e signorotti seduti al bar nella piazza principale – che nel complesso diventano spettatori e commentatori del dramma messo in scena dinanzi a loro – il regista immediatamente schematizza una serie di opposizioni binarie. Esse ruotano simbolicamente intorno ad un mondo contadino antico, scandito da riti che si dividono tra il dominio maschile e la sfera subordinata femminile, tra il sacro e il profano, tra la superstizione e la razionalità, tra il culto cristiano e l'empietà pagana, tra il mito e la realtà storica. Questo passato, vissuto in Italia, viene adattato alle esigenze di *flashback* con *location* a Macerino in Umbria e poi alternate e giu-

stapposte ad episodi canadesi, ambientati a Pickering in Ontario e a Toronto. Il montaggio è spesso spezzato (*cross-cutting*), non solo per condensare il tempo, ma principalmente per aumentare la tensione e la drammaticità della sceneggiatura, riscritta e potenziata da Malcolm MacRury.

Per esempio, nella prima parte del film, ci viene offerta una rappresentazione dello scandalo peccaminoso di Cristina (Sabrina Ferilli) attraverso la zia Teresa (Sofia Loren), un personaggio composito. Oltre ad essere la sorella di Mario, quest'ultima assume i ruoli e la voce di alcuni dei personaggi minori, in particolare quello della maestra che, a differenza dei vicini di casa, simpatizza con Vittorio, lo protegge dai coetanei bulli e lo consola. Nasconde Cristina quando diventa visibilmente incinta, nonostante il marito sia lontano, e aiuta Vittorio a capire la vita attraverso storie tratte dal libro *Vite dei Santi*. Fondamentale è la scena di Vittorio bambino che, rientrando presto da scuola a causa delle frequenti emorragie nasali, diventa testimone oculare della presenza del serpente nero che striscia da sotto la porta della stalla, e della visione lampo di un uomo, dagli occhi di un blu magnetico, in fuga dalla stessa porta. Il bambino ha paura e, condizionato dalle superstizioni del paese, si rifiuta di raccontare quello che ha visto, ma la Zia Teresa ha compreso perfettamente – forse perché, come avremo modo di capire verso la fine del film, lei stessa è stata vittima, durante la guerra, di stupro. Quando lo spettatore entra nell'essenza di Zia Teresa, scopriamo un tema nascosto del film – non pienamente adottato –, astutamente introdotto attraverso un'offuscata sequenza di flash back in bianco e nero. L'uso della luce e delle immagini scure evoca la politica ed i processi della memoria, collegando il film ad un'altra classica pellicola interpretata da Sophia Loren, "La Ciociara" (1960), diretta da Vittorio De Sica e tratta dall'omonimo romanzo di Alberto Moravia. Infatti, "La terra del ritorno" fa riferimento ad alcune delle eroine femminili interpretate dalla Loren nei suoi film più esigenti al fine di commentare la difficile situazione della donna italiana in un mondo patriarcale e violento. In questa luce anche lo sguardo di Cristina, messo a fuoco dalla telecamera quando subisce le prevaricazioni dei compaesani, sembra fissare lo spettatore invitandolo ad osare in complicità, come sa fare poi lo sguardo ambiguo e intenso di Sabrina Ferilli. Per molti critici, infatti, Cristina personifica il divario tra l'apparenza e la realtà che permea il romanzo, dove le norme sessuali si sovrappongono all'ipocrisia e alla superstizione.

La scena conclusiva della prima parte, in cui Cristina partorisce in malo modo durante una tempesta in alto mare e con l'aiuto di un medico ubriaco, colpisce per la sua drammaticità, lasciando lo spettatore sconcertato per la tragica fine di una donna così coraggiosa e anticonformista.

### **Canada: da terra di latte e miele a spazio di bile e aceto**

Nelle sequenze canadesi, il regista esplora l'esperienza dei pionieri in un paese mitizzato per le sue dimensioni e per la distanza dall'Europa – la mitica terra di latte e miele, trasformata in bile e aceto –, un vasto luogo freddo dalle ampie distese di neve, con traballanti case di legno e con una natura selvaggia. L'Italia, pertanto, diventa sfondo vitale dove gli italo-canadesi ritornano con la memoria, con la nostalgia, ma qualcuno anche con del rancore. «Vorrei che io non fossi mai venuto in questo paese» proclama Mario Innocenti, padre di Vittorio, interpretato da Nick Mancuso. Nel film, egli non abbandona mai il senso di rabbia, vergogna, odio e frustrazione per una vita di stenti, caratterizzata dai rimorsi provocati dall'incapacità di comunicare con il figlio irrispettoso nei suoi confronti. Zia Teresa, arrivata in Canada per aiutare il fratello ad allevare i figli, diventa il punto focale per il sostegno di tutti i personaggi, in particolare di Vittorio, che risentito per l'adozione e per l'allontanamento di Rita, si isola dalla famiglia chiudendosi in sé.

A differenza del romanzo, dove Vittorio, dopo la laurea ottenuta in Canada, trova lavoro in Africa come insegnante, il film presenta un elemento innovativo incentrato sulle immagini canadesi di gelo e apparente aridità. Il trasferimento in un villaggio Inuit nel nord del Canada di Vittorio – che efficacemente incoraggia i suoi studenti a imparare e capire la loro cultura nativa e il loro patrimonio artistico, piuttosto che imporre un'educazione coloniale britannica –, è il pretesto per rivelare una realtà che, tuttavia, è irritante. Lo testimonia il nervosismo del supervisore anglo-canadese, fondamentalmente razzista, convinto che i bambini Inuit gestirebbero meglio la loro vita adulta usando la matematica e la grammatica inglese, piuttosto che approfondendo la mitologia e intrattenendosi con i giochi della tradizione.

In seguito, l'analogia che traspare tra ragazzi autoctoni e ragazzi immigrati emarginati nelle scuole pubbliche a causa della loro diversità e della difficoltà d'apprendimento, è pertinente ed appropriata specialmente se pensiamo che è solo dal 1970 che le scuole canadesi hanno inserito nei curricula la mediazione culturale tra le diverse etnie. Questo inserimento è molto efficace da un punto di vista culturale, specialmente se confrontiamo la scena dell'aula d'insegnamento della maestra Teresa, che interroga i suoi studenti sui misteri della Santa Trinità, e le sue letture dei santi, con la scuola nell'Artico. Qui, in un'aula tappezzata di disegni Inuit, Vittorio interroga i ragazzi sui miti della creazione, in particolare sul mito di Aninga. Da bambino, il racconto di Santa Caterina, salvatasi dai serpenti, era diventato fondamentale per lui, specialmente per il modo in cui è avvenuto il riscatto della santa. Rilevante è anche il racconto di Santa Margherita, patrona delle partorienti, che aveva catturato la fantasia di

Vittorio, e in onore della santa ha dato il nome Rita alla sua sorellastra. Nell'Artico, invece, secondo la mitologia Inuit, Aninga e sua sorella Malina – molto legati tra loro durante l'infanzia – separati ben presto, si rivedono dopo diversi anni. Aninga, attratto dalla bellezza della sorella, la stessa notte dell'incontro si insinua nella sua camera e la possiede. Senza dubbio questo mito dell'incesto ha due funzioni: da una parte preannuncia il rapporto che avverrà tra Vittorio e Rita, dall'altra sottolinea l'importanza antropologica del mito sia nella vita degli Inuit, sia in quella italiana.

## Conclusione

Come abbiamo avuto modo di notare, molte sono le innovazioni apportate nella trasposizione filmica, tra cui figura la creazione del personaggio di Matthew Bok, pittore ed artista diventato famoso per i suoi dipinti di scene di guerra, nonché padre biologico di Rita, interpretato da Kris Kristofferson. La sua identità e esistenza, conosciute alla Zia Teresa, erano nascoste a tutti, assieme alle lettere scritte da lui a Cristina prima della nascita della figlia. Rita, che nel film dimostra talenti pittorici, vuole conoscere il padre ed è proprio la Zia Teresa a farsi da tramite, avviando il film verso la crisi e l'epilogo finale. Vittorio, amareggiato per il fatto che Rita preferisca seguire il padre premuroso e socialmente inserito come artista di fama nella realtà canadese, li segue in Europa e poi in Italia dove, a differenza del film, non solo cerca di rivedere e capire quei luoghi dell'infanzia, ma in particolare vuole vendetta, ritenendo Bok responsabile della sua infelicità e del suo straniamento, dell'adulterio vergognoso di sua madre e del suicidio del padre.

Va osservato, inoltre, che quando un adattamento filmico deve sfociare in un lieto fine, ma si basa sulla manipolazione di elementi non risolti nella trama, o di temi altrimenti ostici per un pubblico non specializzato, si ricorre, almeno in alcune produzioni, ad una *Gecko Ending* – ovvero ad una conclusione capace di saldare tutti i fili pendenti. Il linguaggio figurativo che definisce questo tipo di finale deriva dal comportamento del gecko al quale, se la coda viene tagliata, ne cresce una nuova. A questo proposito, la miniserie TV fa cadere il tema spinoso dell'incesto tra Rita e Vittorio, così importante nel romanzo di Ricci dove, secondo Zuccherò, i due fratelli reinterpretano la relazione adulterina della madre Cristina come una *liaison* incestuosa che rinnega l'autorità oppressiva della Chiesa e le superstizioni popolari del villaggio italiano (219-220). D'altro canto, la rivelazione finale del film – Vittorio, cresciuto da Mario e Cristina come figlio proprio, è in realtà frutto dello stupro di Teresa –, è indicativa di una sessualità repressa che può essere sostenuta solamente dalla

spinta verso un finale lieto. Nell'ultima scena assistiamo, infatti, ad una riunione di famiglia alla maniera di Francis Ford Coppola: i parenti sono tutti felicemente seduti a tavola e Vittorio, ora sposato, guarda il figlio in grembo di Mamma Teresa, mentre lei apre le pagine del libro *Vita degli Santi*, scarabocchiate dal bambino.

Come riflessione finale, sembra evidente che i produttori italiani si siano soffermati sull'illusione di un ritorno nostalgico dell'immigrato verso un'Italia, vista come un luogo da cui non era mai partito. Ma la realtà dei testi italo-canadesi dimostra l'impossibilità di un tale ritorno perché, nell'inconscio collettivo del migrante, l'Italia rimane sempre uno spazio della memoria, e la casa ancestrale un luogo immaginato, mutevole e diverso. Nello stesso modo anche l'identità dell'immigrato, a contatto con diverse realtà culturali e linguistiche, si rinnova e si trasforma. Ricci è magistrale nel dipingere le varie sfaccettature di questa realtà canadese. L'adattamento per la televisione, invece, neutralizza questo riferimento a un biculturalismo o a un'identità ibrida. Alcuni personaggi rimangono piatti e senza un particolare sviluppo psicologico. Il personaggio di Zia Teresa – filo conduttore che collega i tre romanzi nei suoi movimenti divergenti tra spazi e nazioni – creato appositamente per Sofia Loren, viene a volte interpretato con poca convinzione. La scelta dell'attrice, che ha recitato in più di cento film in una lunga e brillante carriera, può aver attirato un pubblico televisivo numeroso, ma forse sarebbe lecito rammaricarsi della disattenzione dei *media* italiani nei confronti di studi realistici sui movimenti migratori in Canada che, per chi li ha vissuti, sono socialmente e culturalmente diversi dai movimenti migratori negli Stati Uniti. Un elemento che manca è quello dell'acculturazione psicologica dell'immigrato che si manifesta proprio nei cambiamenti di identità quando più lingue e valori etnici vengono in contatto. A questo riguardo sicuramente uno degli attori più credibili, che ha saputo interpretare il ruolo difficile di Mario Innocente, è Nick Mancuso, lui stesso figlio di immigrati calabresi. Mancuso è riuscito a trasmettere la multidimensionale natura dell'identità etnica e dare una profondità psichica e spirituale ad un uomo disperato e in continuo conflitto tra i valori e la cultura del vecchio mondo e quelli del nuovo. In questo modo il film ha potuto avanzare un primo attento scambio di vedute su come viene costruita e negoziata l'identità della diaspora.

Francesco Loriggio sostiene che le culture delle migrazioni europee possono essere di grande importanza per gli intellettuali, ma per assicurarsi che ciò avvenga, gli intellettuali europei devono concepire le culture delle migrazioni meno come estensioni dell'Europa quanto come culture con le quali entrare in dialogo (19). Si auspica che nelle prossime collaborazioni filmiche tra l'Italia e il Canada, produttori e registri siano capaci di tradurre sullo schermo, questo importantissimo fattore di acculturazione psicologica del soggetto italo-canadese.

**Bibliografia citata**

- Baldo, Michela. "Landscapes of Return: Italian-Canadian Writing published in Italian by Cosmo Iannone Editore". *Translation Studies*, 6 (2013), 2: 199-216.
- Bassnett, Susan. "Preface to the third edition". *Translation Studies*. London: Routledge. 2002<sup>3</sup>: 1-10.
- Connor, John D. "The Persistence of Fidelity: Adaptation Theory Today". *M/C Journal*, 10 (2007), 2. <<http://journal.media-culture.org.au/0705/15-connor.php>> (consultato il 25 novembre 2014).
- Hutcheon, Linda. "Beginning to Theorize Adaptations". *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge. 2006: 1-32.
- . "In Defence of Literary Adaptation as Cultural Production". *M/C Journal*, 10 (2007), 2. <<http://journal.media-culture.org.au/0705/01-hutcheon.php>> (consultato il 25 novembre 2014).
- Loriggio, Francesco. "Italian Immigration Outside Europe: Cultural, Historical and Literary Issues". *Neohelicon*, 3(2004), 1: 19-42.
- Newman, Charles. *The Post-Modern Aura: The Act of Fiction in an Age of Inflation*. Evanston, IL: Northwestern University Press. 1985.
- Pagetti, Carlo. "Il Canada anglofono nella salsa molisana di Nino Ricci: Mia spaesata Toronto". Recensione di "Il fratello italiano". *Il Manifesto*, pagina cultura. 4 gennaio 2000. <<http://www.fazieditore.it/Recensioni.aspx.libro=104>> (consultato il 26 novembre 2014).
- Ricci, Nino. *Lives of the Saints*. Dunvegan: Cormorant. 1990.
- . *In a Glass House*. Toronto: McClelland & Stewart. 1993.
- . *Where She Has Gone*. Toronto: McClelland & Stewart. 1997.
- Stam, Robert. "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation". James Naremore (ed.), *Film Adaptation*. Brunswick, NJ: Rutgers UP. 2000: 54-76.
- Zuccherro, Jim. "Migration, Identity and Hybridity in Nino Ricci's Novels". Licia Canton (ed.), *The Dynamics of Cultural Exchange*. Montreal: Cusmano. 2000: 213-223.