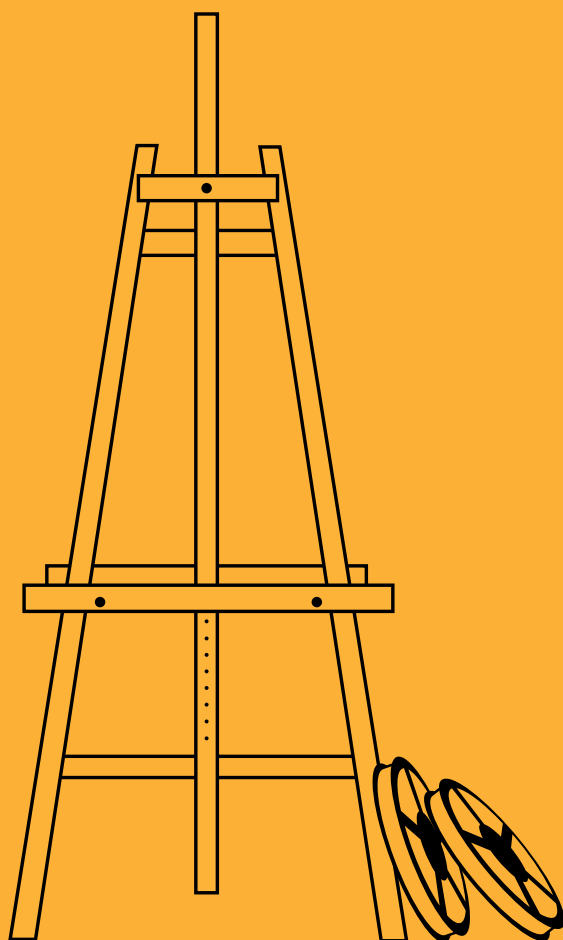
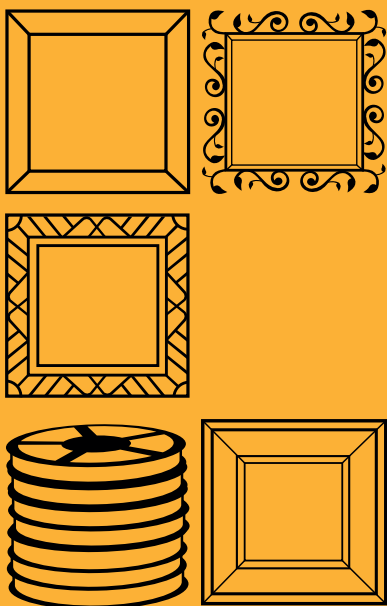


CINEMA E OUTRAS ARTES III

DIÁLOGOS E INQUIETUDES ARTÍSTICAS

ANABELA BRANCO DE OLIVEIRA
ANA CATARINA PEREIRA
ALFREDO TAUNAY
LILIANA ROSA
NELSON ARAÚJO
(Editores)



CINEMA E OUTRAS ARTES III

DIÁLOGOS E INQUIETUDES ARTÍSTICAS

ANABELA BRANCO DE OLIVEIRA

ANA CATARINA PEREIRA

ALFREDO TAUNAY

LILIANA ROSA

NELSON ARAÚJO

(Editores)

Ficha Técnica

Título

Cinema e Outras Artes III
Diálogos e Inquietudes Artísticas

Editores

Anabela Branco de Oliveira, Ana Catarina Pereira,
Alfredo Taunay, Liliana Rosa, Nelson Araújo

Editora LabCom

www.labcom.ubi.pt

Coleção

Ars

Direção

Francisco Paiva

Revisão

Com o apoio do Departamento de Artes da UBI
e da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação
– Sopcom

Design Gráfico

Liliana Rosa (capa)
Cristina Lopes (paginação)

ISBN

978-989-654-664-9 (papel)
978-989-654-666-3 (pdf)
978-989-654-665-6 (epub)

DOI 10.25768/20.04.05.01.12

Depósito Legal 469489/20

Tiragem Print-on-demand

Universidade da Beira Interior
Rua Marquês D'Ávila e Bolama.
6201-001 Covilhã. Portugal
www.ubi.pt

Covilhã, 2020

© 2020, Anabela Branco de Oliveira, Ana Catarina Pereira, Alfredo Taunay
Liliana Rosa, Nelson Araújo.

© 2020, Universidade da Beira Interior.

*O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de
reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da
totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do
editor e dos seus autores. Os artigos, bem como a autorização de
publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.*



Índice

Apresentação	13
Um olhar no purgatório – Do azul da pintura ao azul do cinema Eduardo Paz Barroso	17
PARTE 1	
LITERATURA E POESIA	31
Bergman e Camus – um diálogo interrompido António Júlio Rebelo	33
“Pensas que é proibido morrer?” – Um olhar entre <i>Mouchette</i> , de Robert Bresson, e os “Poemas de Mouchette”, de João Miguel Fernandes Jorge Sofia Mota Freitas	47
O exílio de um escritor antifascista: A história de Carlo Levi no filme de Francesco Rosi Gaspere Trapani	61
A obra literária e cinematográfica <i>O Vendedor de Passados</i> , de José Eduardo Agualusa e Lula Buarque de Hollanda, no contexto da lusofonia e dos estudos dos elementos fílmicos Francisco Acioly de Lucena Neto e Natália Luiza Carneiro Lopes Acioly	71
Guel Arraes e a “estética do Cordel” no filme <i>Romance</i> (2008) Alfredo Taunay Colins	85
A proliferação dos vampiros durante as primeiras manifestações do gênero horror cinematográfico Juliana Porto Chacon Humphreys	103

PARTE 2	
PINTURA	123
Refutação de posição de Andrei Ujica e Boris Groys.	
Partilhas: cineastas- <i>pintores</i> /pintores- <i>cineastas</i>	125
Carlos Alberto de Matos Trindade e Maria Elisa Coelho de Almeida Trindade	
O impulso ecfástico no filme-ensaio: uma análise a partir de <i>Santiago</i> , de João Moreira Salles	147
Jorge Vaz Gomes	
<i>O Regresso</i> – Exemplo de um filme em diálogo com outras artes	161
Maria do Rosário Lupi Bello	
O que procuram e encontram os pintores no cinema?	177
Fausto Cruchinho	
Reflexões em torno das possíveis referências artísticas para a reconstituição histórica no filme <i>Os crimes de Limehouse</i> , de Juan Carlos Medina	193
Carlos Alberto de Matos Trindade	
Mário Peixoto's <i>Limite Limit</i> (1931) in between avant-garde and modernism	215
Juliana Froehlich	
PARTE 3	
PROCESSOS CRIATIVOS	237
<i>Hello, this is my day today</i> – dos <i>Weather Diaries</i> de George Kuchar à geração pós-internet	239
Ana Luísa Azevedo	
A enciclopédia como arte cinematográfica: ensaio sobre um género impossível e indispensável	259
Luís Nogueira	

Alegorias fílmicas: uma proposta de análise dos filmes <i>Nhá fala</i> (<i>Minha fala</i> , 2002) e <i>A república di mininus</i> (<i>A República das Crianças</i> , 2012), de Flora Gomes	273
Morgana Gama de Lima	
<i>Artist at work</i> . La filmación del proceso creativo	291
Elisenda Díaz Garcés	
Cinema Português e Outras Artes: tecnologias, materiais e pessoas em trânsito	307
André Rui Graça	
Um “experimento sociológico” – o lugar de Brecht na história do cinema	317
Maria Alzuguir Gutierrez	
O dizer trágico em <i>Hiroshima meu Amor</i> (1959), de Alain Resnais	331
Liliana Rosa	
Um hipotexto da cultura audiovisual <i>ciberpunk</i> : a participação de <i>Blade Runner</i> no regime de representação <i>ciberpunk</i>	345
André Malhado	
A impossibilidade da dissonância total no extraordinário caso de Assurancetourix	367
Paulo Dias	
Fundamentação teórico-prática para uma pedagogia da audiovisão	385
Pedro Florêncio	
Autoria e Organização	393

O EXÍLIO DE UM ESCRITOR ANTIFASCISTA: A HISTÓRIA DE CARLO LEVI NO FILME DE FRANCESCO ROSI

Gaspare Trapani

A (re)descoberta do eu e do mundo em *Cristo, de Carlo Levi*

É logo após o final da Segunda Guerra Mundial que Carlo Levi decide publicar o seu livro de maior sucesso, *Cristo si è fermato a Eboli*. A obra, no entanto, embora abrangendo as memórias do autor que fazem referência a factos relativos aos anos 1935-1936, em pleno período fascista, foi publicada, de modo a evitar o rigor da censura, apenas após a queda do regime mussoliniano num clima de liberdade recuperada que, numa literatura chamada neorrealista, traduz uma grande necessidade de voltar a falar, refletindo, sobre os mais recentes acontecimentos históricos, o que, na célebre introdução ao *Sentiero dei nidi di ragno*, Italo Calvino chama de “frene-sim de narrar”.

O sucesso da obra de Carlo Levi, quer em termos de crítica, quer de público, foi tal que se sucederam até hoje mais de 20 edições e 37 traduções. Em 1974, sai, igualmente, um documento com uma apresentação do amigo Italo Calvino. Notável foi de facto a sua atividade como pintor, também no decurso do exílio, no qual pintou 49 telas, inspiradas na célebre obra-prima literária do autor de Turim e úteis também para aprofundar as análises e as interpretações. Quatro anos mais tarde, Francesco Rosi fez uma adaptação cinematográfica da obra, objeto deste estudo.

As páginas de *Cristo si è fermato a Eboli* falam do exílio de Carlo Levi que, em agosto de 1935, devido à sua atividade antifascista, é condenado à pena de isolamento em duas pequenas vilas da Basilicata, na província de Matera: Grassano, num primeiro momento, e, posteriormente, a mais recôndita Aliano (chamada, no livro, Gagliano, para imitar a pronúncia local). Estes dois destinos são escolhidos especificamente por Mussolini por serem caracterizados pelas poucas vias de comunicação e, portanto, ótimas para isolar e colocar os adversários fora de jogo.

Calcula-se que, no período entendido entre 1926 e 1943, foram cerca de 15 mil os exilados políticos. Como refere o historiador Leonardo Sacco (1989: 247): “Os exilados políticos são enviados inicialmente sobretudo para algumas ilhas: Ustica, Lípára e depois Ponza, sucessivamente, aumentando o número, são enviados para algumas províncias por todo Mezzogiorno, entre as quais, as da Lucânia.”

A experiência do exílio marcou fortemente Carlo Levi, não apenas na produção literária do escritor, mas também a sua existência. Levi, de facto, tendo por base algumas das suas notas e memórias dos quase 10 meses passados por terras lucanas, escreve em Florença, entre dezembro de 1943 e julho de 1944, escondido numa casa com o poeta Umberto Saba e a filha Linuccia, a sua companheira, sob ameaça alemã, as belas páginas do livro, a meio entre o diário e o romance.

Precisamente porque o *Cristo se baseia* em notas e memórias, trata-se não de uma narrativa escrita organicamente, mas de uma *collage* de elementos nos quais, à ordem cronológica dos episódios narrados, se alternam digressões temáticas e reflexões pessoais. O escritor de Turim, de facto, forasteiro de origem, formação e ideias, encontra-se catapultado pela repressão fascista no Sul mais recôndito de Itália: aqui, vencendo a inicial e compreensível hostilidade, entra progressivamente no seio de uma comunidade que não lhe pertence, descobrindo e posteriormente fazendo seus aqueles códigos culturais e aquelas regras completamente distintas daquelas do mundo do

qual ele próprio provém. Observador atento, Carlo Levi visa narrar o quotidiano de uma coletividade inteira, filtrando-o, todavia, através do seu olhar “estrangeiro”.

A obra obedece, portanto, a dois registos literários: por um lado, o da narrativa típica da história-documento do Neorrealismo; por outro, uma obra literária quase decadente de tradição intimista que, ao elemento diarístico-subjetivo, sobrepõe a enorme informação sociológica, etnológica, política, antropológica e histórica de carácter ensaístico multidisciplinar.

Esta dúplice leitura é, além disso, acompanhada de uma dúplice revelação: Carlo Levi, no decurso do seu exílio, se por um lado procede à descoberta de um novo mundo – o da comunidade camponesa de Matera –, por outro, cumpre um trajeto de reflexão e maturação pessoal. De facto, página após página, Carlo Levi retrata, no contexto de uma paisagem quase mítica, as pessoas que vivem em míseros barracos com condições de higiene precárias – memoráveis são as páginas nas quais descreve, comparando-os ao Inferno de Dante, a vida nos Sassos de Matera –, cercadas pela malária e obrigadas a trabalhar a terra estéril e seca.

Tudo isto o leva a postular a ausência de Cristo, ou, melhor, de uma provável existência de Cristo noutra lugar, que, como refere o título, parou em Eboli e nunca terá chegado àquelas terras. No entanto, também o próprio Carlo Levi, ainda que por outras razões, foi banido daquele mundo onde Cristo habita e, aqui, o escritor inicia um percurso de descoberta num mundo, longe do seu, arcaico e mágico, sem história, porque está fora da história, feito de crenças, filtros de amor, um mundo esquecido pelo Estado, pela civilização, pela religião.

Carlo Levi não só compreende aquele mundo aparentemente longínquo, mas ali trilha um percurso individual que o levará a sentir-se parte dele. A obra de Carlo Levi parece, portanto, um exercício de escrita no qual o percurso de autodescoberta se apresenta como uma autêntica viagem formativa que conduz o escritor a novas convicções.

Não é por acaso que o próprio Carlo Levi fala de um renascimento seu nou-
tro mundo, noutra Itália:

Num certo ponto da minha vida eu fui, pelo governo fascista que gover-
nava naquele momento em Itália, obrigado a viver numa remota aldeia
da Lucânia, arrancado portanto do mundo que conhecia, ao ventre ma-
terno de uma civilização nacional, obrigado a sair dali, a renascer, a
perceber que o mundo camponês no qual me encontrava era um outro
mundo, a inventar a sua verdade. (Levi, 1975: 24)

Carlo Levi perde de imediato o *status* de estranheza que pertence ao exílio
político, tornando-se cedo um verdadeiro irmão daquela gente de Lucânia,
que na obra define “a minha gente” e “os meus camponeses”, tanto que, uma
vez revogada a pena de confinamento, com a conquista da Etiópia, em maio
de 1936, por parte do regime mussoliniano, a dor da separação será para ele
superior a qualquer outro sentimento.

A fortíssima relação de Levi com a Basilicata e com o Sul não terminará, to-
davia, aqui, e continuará no seu posterior compromisso como senador, com
a defesa dos valores meridionais e camponeses. A ligação de Carlo Levi com
a terra lucana irá, aliás, para além da própria vida: o escritor, de facto, mor-
re em Roma em 4 de janeiro de 1975 e pedirá para ser sepultado em Aliano,
onde ainda hoje o seu corpo repousa.

A (re)criação cinematográfica de Francesco Rosi entre poesia e realidade

Ao escritor de Turim importava particularmente a ideia de que a sua obra
fosse adaptada ao cinema. Carlo Levi, todavia, temia que um realizador ex-
tremamente “experiente” pudesse distorcer o conteúdo e o espírito da sua
obra, e fizesse perder o extraordinário equilíbrio entre a estrutura docu-
mental e a dimensão intimista que caracterizavam a narração “leviana”. Já
em 1948, três anos após a publicação de *Cristo si è fermato ad Eboli* e em
plena época do neorealismo italiano, numa carta ao amigo poeta Rocco
Scotellaro, Carlo Levi disse ter recebido um guião da adaptação fílmica
da sua obra. Não hesita, porém, a defini-lo como “completamente errado e

inaceitável” (Martelli, 2016: 923). Alguns realizadores, além disso, salientando, na obra, a ausência de uma trama com um verdadeiro desenvolvimento, após diversas tentativas e abordagens, renunciaram à realização. Por uma razão ou por outra, realizadores tais como Pietro Germi, Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Vittorio De Sica e Carlo Lizzani abstiveram-se ou declinaram o convite de gravá-lo.

Foi assim que Carlo Levi pensou em Francesco Rosi, mas antes quis vê-lo em ação. Foi, portanto, ao seu encontro no *set* de *Salvatore Giuliano*, o filme de Rosi de 1962. Levi, que, nas suas páginas, tinha falado sobre banditismo e questão meridional, queria ver como o realizador tratava um tema tão delicado como o da máfia e das obscuras ligações entre banditismo, polícia e Estado. Por fim, devido a uma longa série de compromissos da parte do realizador, foi apenas em 1978 que o projeto teve luz verde, quando a companheira, Linuccia Saba, após a morte do escritor, concede os direitos a Francesco Rosi.

Foram muitos os motivos pelos quais Carlo Levi ficou fascinado pela arte cinematográfica de Francesco Rosi. Em primeiro lugar, teve maneira de nela apreciar o seu amor pela verdade, a sua alusão à realidade, a capacidade de reconstruir fielmente momentos e tensões político-sociais sem, no entanto, perder de vista histórias individuais. Um outro elemento que ao escritor de Turim agradava era a escolha de Rosi de rodar os filmes nos mesmos lugares onde os factos ocorreram.

E depois o amor pelo Sul, aquele amor que Carlo Levi tinha encontrado por acaso e inesperadamente e que partilhava com Francesco Rosi, que, por sua vez, lá tinha nascido. No seu cinema, de facto, Francesco Rosi tinha aberto uma grande investigação sobre o mundo meridional, o que o realizador teve modo de chamar “as terras do remorso”: do banditismo de *Salvatore Giuliano*, à realização entre especulação imobiliária e condição administrativa do governo da cidade de Nápoles em *Le mani sulla città*, como exemplos de investigação de episódios da crónica política contemporânea à pura fabulação narrativa, na qual se coloca como intérprete e cantor das

mitologias e das grandes paixões do mundo meridional e mediterrâneo encarnadas pelos acontecimentos do jovem camponês espanhol Miguel, que, para escapar à pobreza, desafiando um fatalismo quase verguiano, aspira a tornar-se toureiro em *Il Momento della verità*; ou ainda desde o vislumbre mágico dos rituais primitivos da fábula napolitana *C'era una volta* ao encontro com Leonardo Sciascia para “Cadáveres excelentes”, num Sul nos anos de chumbo. É, portanto, devido a este seu intenso envolvimento emotivo, sem, no entanto, renunciar a uma grande firmeza face à verdade, que Carlo Levi escolhe Francesco Rosi.

Nascem assim quatro episódios de uma série televisiva produzida pela RAI (Radiotelevisione italiana), na qual Francesco Rosi procura ilustrar a perturbadora realidade humana, retratada com paixão e tenacidade antropológica por Carlo Levi no seu livro. A partir da obra televisiva seria realizado um filme de 150 minutos, apresentado no 32.º festival de Cannes e interpretado magistralmente por Gian Maria Volonté que, tal como Carlo Levi no livro, é o protagonista e o narrador, com a sua voz fora de cena. O elenco é completado por Irene Papas e Lea Massari.

O filme – realizado curiosamente nos mesmos dias do rapto de Aldo Moro –, mesmo devido à exigência de verdade que caracteriza a arte cinematográfica de Rosi, foi filmado entre Apúlia e Basilicata (onde aliás seria filmado *I tre fratelli*), uma parte em Aliano, na mesma casa que o exilado político Carlo Levi habitou. Além disso, muitas personagens foram interpretadas por habitantes locais. Por isso, abunda no filme o uso dos dialetos e do italiano regional do local, uma lição que Rosi aprendeu através do neorealismo e de Visconti, de quem o realizador napolitano foi assistente em *La terra trema*, outro sugestivo filme baseado noutra obra literária, *I Malavoglia*, de Giovanni Verga.

De qualquer modo, a adaptação não foi fácil: recriar a Lucânia dos anos 30 era uma tarefa complexa. Aliano, graças às vagas de emigrantes “americanos” de quem Levi fala no livro, modernizou-se e, ainda que o real crescimento

económico e o real desenvolvimento social pareciam miragens, era destino das fábricas que não tardaram a ser definidas como “catedrais no deserto”. Por isso, alguns espaços tiveram de ser reconstruídos em zonas limítrofes.

A preocupação de Francesco Rosi, no entanto, foi além da ambientação do filme e, posta a substancial diferença entre uma linguagem de base cénica e uma linguagem de base narrativa, procurou o mais possível de se manter – nas estruturas retóricas e na matéria tratada –, como o próprio Rosi declarou, “fiel ao espírito, aos diálogos e ao amor que Levi teve pelo ser humano”. É então assim que os elementos caracterizantes do cinema – enquadramentos, composições, montagens, diálogo, comentários musicais, etcétera – devolvem-nos a obra de Carlo Levi numa nova veste poética. Em tal sentido, salienta Rosi:

[E]u quis aderir não só estruturalmente ao acontecimento narrado, mas quis transmitir as emoções que aquele livro suscita, que pertencem às descobertas de um intelectual do Norte, de um antifascista enviado para o exílio no meio dos terrenos baldios da Lucânia, que se encontra pela primeira vez projetado num mundo nunca sequer imaginado: a gente com tracoma, as crianças com as barrigas inchadas, pálidas, as superstições, a magia, o assustador atraso. Levi descobrir-se-á irmão daquela gente, portanto um discurso sobre a solidariedade humana. Uma viagem baseada na emoção, nos silêncios, nos olhares, sobre o que foi dado a ver, na redescoberta da questão meridional, aliás sempre atual. (Costantino, 2009: 112)

Todo o filme de Rosi alterna de momentos de reflexão histórica e social a momentos de grande e comovente lirismo. São inúmeras as sequências com a mera presença da natureza e dos anjos que emocionam o espectador, que se encontra a viajar, a observar e a ser interlocutor de um mundo tipicamente bucólico. Note-se, por exemplo, o momento no qual Carlo Levi está no autocarro e observa a paisagem circundante: o voo de um falcão, os camponeses de pele queimada do sol que colhem o trigo, com enquadramentos

dominados pelo amarelo, em contraste com o violeta das flores, com o azul intenso do céu lucano. Parecem autênticas pinturas, que, acompanhadas de uma banda sonora de grande impacto, enfatizam a poeticidade e a sugestão.

Assim, tal como as digressões no livro, no filme as imagens que se debruçam sobre os terrenos desertos daquela terra arcaica, durante os discursos do duque, representam a evidência do estridente contraste entre a realidade camponesa de uma humanidade martirizada pelo tempo, apresentada em toda a sua crueza, e o poder do Estado. É assim que Francesco Rosi, a partir das palavras do grande escritor piemontês, transforma em imagens o mal de viver do Sul através de rostos, paisagens, detalhes, cores da natureza e rituais da pequena comunidade lucana. São emblemáticos os primeiros enquadramentos com os quais se inicia o filme: o primeiríssimo plano de um senhor idoso, com a barba crespa, filmado primeiro com um plano facial e depois de costas, contraposto ao rosto de uma criança que olha: como gerações que se observam, e que juntos fazem a História, feita de muitas pequenas histórias, como as palavras de Levi que ecoam no filme evidenciam.

Rosi não hesitou em sublinhar a atualidade da obra afirmando que, embora o filme tivesse sido realizado 40 anos após os acontecimentos, os problemas da Lucânia não se tinham resolvido. Ainda hoje, de facto, não obstante a construção de estradas e ferrovias, muitas localidades estão ainda isoladas e os jovens, frequentemente licenciados, são obrigados a deixar estas terras para poderem realizar-se.

Graças a esta capacidade de alusão à realidade narrada no livro e à capacidade de a transpor visualmente, Rosi pôde constatar o envolvimento do público em todo o mundo: venceu dois David di Donatello, em 1979, para melhor filme e melhor realizador; o Gran Premio 1979, no Festival de Moscovo; e o BATFA como melhor filme estrangeiro. O incrível, conta Rosi, aconteceu nos Estados Unidos:

[Q]uando apresentei o filme em Chicago num teatro lotado por 3000 pessoas, temia que talvez tivessem tido dificuldade em perceber um filme no qual o protagonista caminha por povoações, para, observa alguém que ordenha uma cabra, outro que está com os porcos e com as galinhas e depois os longos diálogos com a irmã. Pelo contrário, no final de contas, choravam todos, porque eram filhos de emigrantes e de camponeses, polacos, italianos, hebreus. (Costantino, 2009: 116)

Em resumo, a estreita comparação entre o texto literário de Carlo Levi e o audiovisual de Francesco Rosi produz duas reflexões finais: a primeira do ponto de vista expressivo, a segunda do ponto de vista da mensagem que ambas as narrativas produzem junto do público/leitor.

No contexto de uma análise comparativa entre as formas expressivas do cinema e da literatura, signos icônicos contra signos convencionais, Francesco Rosi reproduz, sem manipulá-lo, o enredo narrativo do texto de Levi, (re)criando claramente a parte “autônoma” através das imagens, das interpretações dos atores, da banda sonora.

Rosi, portanto, não se limita a uma leitura cuidadosa do livro de Levi, mas sim interpreta as suas razões mais profundas, refazendo, através da especificidade da linguagem cinematográfica, o itinerário do pintor-escritor com o acume crítico e atento do intelectual, sem renunciar à solidariedade humana, poética e ideológica que, do *Cristo* de Levi, era o pressuposto.

O outro elemento a considerar é a relevância inalterada da obra que o filme, como uma espécie de operação hermenêutica de reinterpretação crítica do modelo literário, renova e reforça através dessa busca pela verdade, comum tanto às obras de Carlo Levi quanto aos filmes de Francesco Rosi: um profundo diálogo com a realidade, com as suas implicações políticas e sociais, que traduz não apenas uma profunda necessidade de denúncia social, mas sobretudo um desejo de participação civil.

Referências bibliográficas

- Calvino, I. (1964). Smania di raccontare e neorealismo. In *Il sentiero dei nidi di ragno*. Milano: Einaudi. Pp. V-XI.
- Costantino, M. (2009). *Cinema e letteratura. Incontri con gli autori*. Milano: Franco Angeli.
- Levi, C. (1845). *Cristo si è fermato a Eboli*. Torino: Einaudi.
- _____. (1975). *Coraggio dei miti. Scritti contemporanei*. Bari: Dedalo
- Martelli, S. (2016). Levi, Scotellaro e il cinema. *Forum Italicum: A Journal of Italian studies*, Vol. 2, Nova Iorque. Pp. 915–946.
- Rosi, F. (1996). *Cristo si è fermato a Eboli. Dal libro di Carlo Levi al film*. Venezia: Testo & Immagine.
- Sacco, L. (1989). Il Confino. In AA.VV., *Omaggio a Carlo Levi*. Lares, Anno XV, n.º 2. Firenze: Leo S. Olschki. Pp. 238-261.
- Trapani, G. (2016). Carlo Levi, um “nortenho” do Sul. In *Românica*, n.º 22-23. Pp. 103-118.
- _____. (2016). La Questione Meridionale: il contributo di Carlo Levi. In AA. VV., *El mediodía italiano: reflejos e imágenes culturales del Sur de Italia*. Franco Cesati Editore. Pp. 631-640.
- _____. (2016). Oltre Eboli: l'esilio e la scoperta di Carlo Levi. In AA. VV., *Narrare per ritrovarsi: pratiche autobiografiche nelle esperienze di migrazione, esilio e deportazione*. Franco Cesati Editore. Pp. 111-119.

Filmografia

- Cristo si è fermato a Eboli* [Longa-metragem]. (1978). Francesco Rosi. Itália e França: Cristaldi Film.