

Micheles via crucis: Niccolò Ammanitis und Gabriele Salvatores' *Io non ho paura*

Franziska Merklin

Im Mittelpunkt des Films *Io non ho paura* von Gabriele Salvatores¹ (2003) und dessen gleichnamiger Romanvorlage (2001) von Niccolò Ammaniti² steht ein kindlicher Held namens Michele. Beide Werke schreiben sich in die Tradition christlich-martyrologischer Heroisierungen ein, um eine Vielfalt an Themen darzustellen, unter denen die Frage nationaler Identität sowie der Zusammenhang von Armut, politischer Unsicherheit und Gewalt durch ihre Aktualität herausragen. Die eindrückliche Darstellung dieser Themen hat Ammanitis Roman den Viareggio-Preis und Salvatores' Film den David di Donatello, drei Nastri d'Argento sowie eine Oscar-Nominierung für den besten ausländischen Film eingebracht.

Zu Beginn des Films wird unten im Bild die Angabe „Sud d'Italia 1978“³ eingebendet. Die Jahreszahl evoziert die sogenannten ‚bleiernen Jahre‘:⁴ eine Epoche drastischer, politisch motivierter Gewalt, die in den sechziger Jahren begann

¹ Gabriele Salvatores (geb. 1950 in Neapel), der sich in Mailand zum Schauspieler ausbilden ließ, zählte zu den Mitbegründern des dortigen Teatro dell’Elfo. Unter den Aufführungen, die er für das Theater inszenierte, war dem Musical *Sogno di una notte di mezza estate*, das Salvatores aus Shakespeares *Midsummer Night’s Dream* in Szene setzte, ein besonderer Erfolg beschieden. Unter demselben Titel drehte er 1983 seinen ersten Spielfilm. Einem größeren italienischen Publikum wurde er durch seine Komödien *Marakech Express* (1989) und *Turné* (1990) bekannt. Mit *Mediterraneo* (1991), der als bester ausländischer Film mit einem Oscar ausgezeichnet wurde, erlangte er internationalen Ruhm. Der tragikomische Film spielt während des Zweiten Weltkriegs auf einer griechischen Insel und schildert die Annäherung zwischen italienischen Besatzern und Einheimischen.

² Niccolò Ammaniti (geb. 1966 in Rom) gehört zu einer ‚cannibali‘ genannten Autorengruppe, die nach der bei Einaudi erschienenen Anthologie *Gioventù cannibale* (1996) benannt ist. Ammanitis Romanen und Erzählungen ist eine Hybridisierung von Hoch- und Populärtkultur sowie eine Tendenz zu krassen Gewaltdarstellungen eigen. Bei Gabriele Salvatores' filmischer Adaption von *Io non ho paura* handelt es sich um die dritte Verfilmung eines seiner Bücher nach *L’ultimo capodanno* (1998, Regie: Marco Risi) und *Branchie* (1999, Regie: Francesco Martinotti). Vgl. Susanne Flor: „Reisende soll man nicht aufhalten“. Die Filme von Gabriele Salvatores, Remscheid 2006, bes. S. 109–111.

³ Die Filmhandlung ist in einem kleinen Dorf der Basilikata angesiedelt. Gefilmt wurde vor allen Dingen in Melfi, Lagonegro und Rapolla. Andere Szenen entstanden in Apulien, in den Weizenfeldern in der Nähe von Candela, auf dem Hochplateau in Murgia, in Capitanata und dem Ofanto-Tal.

⁴ Es fällt auf, dass, ebenso wie die Bedeutung von Salvatores' Film durch seine historischen Allusionen vertieft wird, so auch die jüngsten von der Kritik gelobten italienischen auteur-Serien wie *Romanzo criminale*, *Gomorra – La serie* und *Quo vadis, Baby?*, ihre Anziehungs- kraft und Wirkung aus der engen Anbindung an Ereignisse der italienischen Geschichte beziehen.

und nach dem Bombenanschlag auf den Bahnhof von Bologna, bei dem am 2. August 1980 85 Menschen starben, in den achtziger Jahren langsam zu Ende ging. Zum mindest für ein italienisches Filmpublikum ist das Jahr 1978 zudem untrennbar mit der Entführung und Ermordung Aldo Moros verbunden.⁵ Mitglieder der Roten Brigaden hatten den aus Apulien stammenden Spitzenpolitiker und ehemaligen Regierungschef Italiens im März 1978 entführt, als Moro im Begriff war, zwischen seiner eigenen christdemokratischen Partei und den oppositionellen Kommunisten Enrico Berlinguers einen ‚historischen Kompromiss‘ auszuhandeln. Die Assoziation zwischen dem Jahr, in dem der Film spielt, und dem nationalen Alpträum der Entführung und Ermordung Aldo Moros wird noch verstärkt durch den Umstand, dass auch im Mittelpunkt der Filmhandlung eine Entführung steht: Der Protagonist des Films, der zehnjährige Michele Amitrano (überzeugend gespielt von dem Laienschauspieler Giuseppe Cristiano),⁶ findet zufällig einen Jungen, der in einem Erdloch angekettet ist. Dieser Junge, Filippo Carducci (Mattia di Piero) mit Namen, ist, wie sich allmählich herausstellt, ein Altersgenosse Micheles und das traumatisierte Opfer einer Kindesentführung, die Micheles Eltern zusammen mit den Eltern einiger seiner Freunde verübt haben. Filippes Entführung treibt die Entwicklung des Helden voran, indem sie Michele dazu zwingt, sich seinen schlimmsten Ängsten und Alpträumen zu stellen.

Bereits indem er eine Gruppe von Kindern zu den Protagonisten seines Films macht und die Welt der Erwachsenen aus deren kindlicher Perspektive schildert, reiht Salvatores sich in eine lange filmische Tradition ein, die Meisterwerke wie Vittorio De Sicas *I bambini ci guardano* (1943), *Sciuscià* (1946) und *Ladri di biciclette* (1948) umfasst:

Figures of childhood, tied to representations of the family, serve as a window to another, less familiar, way of exploring and viewing the social landscape. Evolving since the cinema's beginnings, the cinematic child and adolescent have functioned variously as signifiers of innocence in a corrupt world, melodramatic images of martyrdom tied to the disintegration or regeneration of society, and as means of providing a different and distanced perspective on familiar social situations.⁷

Wie in den genannten Filmen De Sicas kontrastiert auch in Salvatores' *Io non ho paura* das wissende Zeugnis der Kinder mit der ‚Blindheit‘ der Erwachsenen. Allen drei Filmen ist gemeinsam, dass sie die Unvereinbarkeit der Wahrnehmungen

⁵ Salvatores Film erschien 2003 im Jahr des fünfundzwanzigjährigen Gedenkens des Attentats auf Aldo Moro. Im selben Jahr erschienen zwei Filme, die sich Aldo Moro widmeten: Marco Bellocchios *Buongiorno, notte* und Renzo Martinellis *Piazza delle Cinque Lune*. Vgl. Michael O'Riley: Organized Crime and Unfulfilled Promises in Gabriele Salvatores' *I'm not Scared*, in: Dana Renga (Hg.): *Mafia Movies. A Reader*, Toronto u. a. 2011, S. 338–345, bes. S. 345.

⁶ Vgl. zum Casting von 540 Kindern aus der Basilikata und der Auswahl der sieben Kinder, die Michele und seine Spielgefährten darstellen, Flor: Filme von Gabriele Salvatores (Anm. 2), S. 110–111.

⁷ Marcia Landy: *Italian Film*, Cambridge 2000, S. 234.

darstellen: Was die Kinder wahrnehmen, lässt sich mit der Wahrnehmung der sie beaufsichtigenden Erwachsenen nicht zur Deckung bringen. Indem die Kinder zu Zeugen von Grausamkeit, Gewalt und Elend werden, die der Zuschauer mit ihren Augen sieht, wird ihre Unschuld in Frage gestellt. Da zudem die kleineren Kinder den älteren nacheifern, verschwimmen die Grenzen zwischen Kindheit und Adoleszenz.⁸ In *Io non ho paura* sind die Kinder zudem Spiegelbilder der Erwachsenen: „Auch [unter den Kindern] gibt es Anführer, Mithäuer und Verlierer [...]. Die Mutproben und Machtspiele, die sich die Heranwachsenden aus Langeweile ausdenken, sind keine harmlosen mehr.“⁹

Salvatores' Film ist ein Film über, aber nicht für Kinder und gehört dem Genre des Horrorfilms an. Er zeigt auf schockierende Weise die physischen und psychologischen Folgen, die Entführung und Gefangenschaft auf den kleinen Filippo haben. Angemessen erscheint auch die Bezeichnung des Films als „Horror Märchen“,¹⁰ da Salvatores Magisches mit Elementen des Horrorfilms mischt. Wie eine Beschwörungsformel wirkt der Titel des Films, dessen kindlicher Protagonist sich auf einer nächtlichen Fahrradfahrt im Angesicht der von ihm gefürchteten Phantasiegestalten¹¹ mit Versen Mut macht, die Titanias Wiegenlied aus Shakespeares *Midsummer Night's Dream* entnommen sind. Durch diese Mischung gelingt es dem Regisseur, einem Abgleiten seines Werks in die klischeehafte Darstellung fröhreifer Kinder als Kinder tiefer Wahrheiten entgegenzuwirken. Seine Abneigung gegen einen filmischen Realismus hat Salvatores nachdrücklich zum Ausdruck gebracht und mit seinem Verlangen verbunden, Filme zu schaffen, die im Zuschauer die Sehnsucht nach heldenhaften Handlungen auslösen:

Der Realismus ist mir vollkommen egal. Ich liebe das Kino des Zweifels, der Analyse. Ein Kino, dass dich mit dem Verlangen danach erfüllt ein Held zu sein. Vielleicht ein Held, der flieht. Oder ein Held, der sagt, es reicht und rebelliert. Ein Held mit all den Widersprüchen einer Generation wie der meinen, die ohne verbindliche Wahrheiten aufwuchs.¹²

⁸ Vgl. ebd., S. 251.

⁹ Flor: Filme von Gabriele Salvatores (Anm. 2), S. 118–119.

¹⁰ Ebd., S. 111.

¹¹ Zu ihnen gehören neben Hexen und Ogren auch der ‚uomo nero‘ („schwarze Mann“), der eine alte Horrgestalt der italienischen Folklore ist und nachts Kinder entführen soll, die nicht schlafen. Bereits die Anfangsverse in einem lateinischen Wiegenlied (*Naenia septima nugatoria ad inducendum soporem*), das der Humanist Giovanni Pontano für seinen Sohn dichtete, verweisen auf diesen Volksglauben. Dem italienischen ‚uomo nero‘ entsprechen in anderen Kulturreihen der Butzemann (von „verbutzen“: „verhüllen“), der Bogeyman und el Coco. Den Schrecken, den letzterer auf Kinder ausübt, hat Francisco de Goya in seinem Stich *Que viene el Coco* (1799) eindrücklich dargestellt.

¹² Übersetzung der Autorin. Im italienischen Original lautet das Zitat: „Non mi frega un cazzo del realismo... Io amo il cinema del dubbio, dell'analisi. Il cinema che ti fa desiderare di essere eroe. Un eroe che magari fugge. Oppure un eroe che dice basta e si ribella. Un eroe con tutte le contraddizioni di una generazione come la mia, orfana di tutte le certezze...“. Diego Grazioli (Hg.): *Conversazioni con Gabriele Salvatores e sceneggiatura del film Sud*, di Franco Bernini, Angelo Pasquini, Gabriele Salvatores, Rom 1993, S. 15.

Zum Teil bezieht der Film seine eindringliche Wirkung aus der Romanvorlage, insbesondere aus ihren ergreifenden Dialogen und ungemein treffenden Beobachtungen der kindlichen Psyche. Die Szenen, in denen die Kinder über die Felder ziehen und ganz besonders Micheles nächtlicher Besuch bei Filippo erinnern auch durch ihre Nahaufnahmen der Tierwelt an Charles Laughtons *The Night of the Hunter* (1955), in dessen Mittelpunkt zwei verwaiste Geschwister stehen, die dem Mörder ihrer Mutter zu entkommen suchen.

Die Faszination, die von Ammanitis Roman ausgeht, liegt in seinem unzuverlässigen Erzähler,¹³ in der Fülle biblischer Anspielungen und berühmter, symbolisch aufgeladener italienischer Liedtexte.¹⁴ Mit diesen literarischen Mitteln gelingt es dem Autor Reflexionen zur nationalen Identität sowie zur Perspektivlosigkeit und Gewalt in den Roman einzubringen und sein Lesepublikum zu einer historischen Lektüre dieses Initiationsromans zu animieren. Salvatores' filmische Adaptation des Romans, die sich eines von Niccolò Ammaniti zusammen mit Francesca Marciano verfassten Drehbuchs bedient, führt anschaulich die Änderungen vor Augen, die vorgenommen werden müssen, wenn Bedeutung nicht mit literarischen, sondern mit filmischen Mitteln evoziert werden muss. Einige dieser Ände-

¹³ Die Erzählerfiktion des Romans erhellt, dass es sich um Micheles Memoiren handelt. Der zum Zeitpunkt der Niederschrift einunddreißig jährige Michele erzählt die Geschehnisse des Sommers von 1978 aus der Sicht seines neunjährigen Selbst. Aus zweierlei Gründen kann der Leser sich nicht vollkommen auf die Zuverlässigkeit des Erzählten verlassen. Zum einen ist die Sicht des Neunjährigen zwangsläufig durch sein kindliches Auffassungsvermögen begrenzt, das den Leser indirekt dazu auffordert, eine zweite Version der erzählten Geschichte zu rekonstruieren. Das gilt in besonderem Maß für Micheles Begegnungen mit Filippo. Michele kann sich das Verhalten des schwer traumatisierten Jungen nicht erklären, hält ihn zunächst für einen Untoten (S. 52) und vergleicht das Trinkverhalten des halb verdursteten und verhungerten Kindes mit dem eines Hundes (S. 67). Einen Bruch in der Fiktionslogik stellt auch das freundliche Verhalten des Bauern Melichetti den Kindern gegenüber (S. 15) dar, das deutlich dessen Charakterisierung als masochistischem Bösewicht (S. 13) durch Michele widerspricht. Zudem erscheint es schwer möglich, dass sich der Erzähler exakt an Geschehnisse erinnert, die, wie ein Erzählerkommentar (S. 23) erklärt, zweiundzwanzig Jahre zurückliegen. Zitiert wird der Roman hier und im Folgenden nach Niccolò Ammaniti: *Io non ho paura*, Turin 2001. Vgl. zu dem Begriff des unzuverlässigen Erzählers Wayne Clayson Booth: *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1961; sowie Vera Nünning (Hg.): *Unreliable narration and trustworthiness: intermedial and interdisciplinary perspectives*, Berlin/Boston 2015.

¹⁴ Barbara Mura, der als einzigm Mädchen in der Bande vom Anführer die Rolle des schwarzen Schafs zugeschoben wird, singt in einer Szene des Romans (S. 100–101), in der sie den Straßenhund Togo von seinen Zecken zu reinigen versucht, *Bella ciao*. Berühmtheit erlangte das Lied in der Version der italienischen Partisanen im Zweiten Weltkrieg. Bevor es zur antifaschistischen und kommunistischen Hymne wurde, hatten die Reispflückerinnen (ital. *mondine*) der Po-Ebene es in der sogenannten Mondine-Version gesungen. Es beklagt die unwürdigen und harten Arbeitsbedingungen unter der stechenden Sonne, denen diese Frauen ausgesetzt waren, die zwischen Mai und Juli von der Morgen- bis zur Abenddämmerung bis zu den Knien im Wasser stehend und von Stechmücken geplagt in gebückter Haltung arbeiten mussten. Giuseppe de Santis *Riso amaro* (1949) schildert das Leid dieser Frauen, denen es nicht gestattet war, sich während der Arbeit zu unterhalten, nur singen durften sie. Barbaras Unterdrückung erhält durch das Lied eine historische und nationale Tiefendimension.

rungen, wie die geänderten Namen¹⁵ und Herkunftsorte einiger Filmcharaktere sowie der deutlich abweichende Schluss, fallen bei der Betrachtung sofort auf. Andere Differenzen, die weniger augenfällig sein mögen, sind bedeutsamer für die sie konstituierende Kunstform. Im Folgenden soll gezeigt werden, wie der Film mit Hilfe der Kameraführung und inneren Montage, indem er eine vertikale Achse und den Kontrast zwischen Oben und Unten, Hell und Dunkel betont und biblische Referenzen durch Anspielungen auf christliche Gemälde und Statuen ersetzt, den kindlichen Helden mit Christus assoziiert und seiner Leidensgeschichte eine politische Bedeutung gibt.

Der Film beginnt mit einer unterirdischen Kamerafahrt, die in einer langsam horizontalen Bewegung eine dunkle Höhle im feuchten Gestein durchmisst, bis die in den Stein geritzten Titelworte des Films erscheinen. Zum düster Bedrückenden dieses Beginns trägt die allmählich lauter werdende, durch ein stetiges Tropfen akzentuierte Hintergrundmusik bei. Dann folgt eine vertikale Kamerabewegung. Ein zwischen Weizenhalmen sitzender krächzender Rabe bildet den chromatischen Übergang zur gleißenden Helle eines Weizenfelds, in dem Michele und seine Freunde miteinander um die Wette rennen. Der Unheil verkündende Rabe scheint die Szene zu beobachten. Er ist das erste von etlichen Tieren, die in Nahaufnahme erscheinen und Teil der Subjektivierungsstrategie sind, mit deren Hilfe Micheles Wahrnehmung der Natur als eines magischen Ortes filmisch umgesetzt ist. Die Parallelmontagen, die Filippes Präsenz in Micheles Gedanken visualisieren, sind, ebenso wie die häufig auf einer Kinderaugenhöhe von etwa 1,30 Meter positionierte Kamera, weitere Mittel dieser Subjektivierungsstrategie. Das Rascheln und Brechen der Weizenhalme unter den Tritten der rennenden Kinder durchsetzt den aufgeregten extrodiegetischen Streicherklang der von Ezio Bosso eigens für Salvatores' Film komponierten Musik, welche die Anspannung der miteinander wetteifernden Kinder illustriert. Ein mit aufgeschlitzter Kehle und ausgebreiteten Flügeln kopfüber von einem Pfahl hängendes Huhn, auf das Michele und seine kleine Schwester Maria (Giulia Matturo) mit Entsetzen und Ekel reagieren, ist das erste Bild offener Gewalt im Film. Eine Szene subtilerer Gewalt folgt, als die Kinder darüber abstimmen, wer das Wettrennen verloren

¹⁵ Im Roman heißt Micheles Mutter Teresa, im Film trägt sie den Namen der Großmutter Jesus, Anna. Die Namensänderung verstärkt, wie auch der symbolische Name der Ladenbesitzerin Assunta, die Allusion auf die Passion Christi. Der Schweinebauer Melichetti heißt im Film Candela. Der neue Name verweist auf den gleichnamigen Ort in Apulien, an dem Szenen des Films gedreht wurden. Wie viele ländliche süditalienische Gemeinden ist Candela von einem drastischen Bevölkerungsschwund betroffen und veranschaulicht die inneritalienische Migration, die auch ein Thema des Romans ist: Antonios (Totenkopfs) älterer Bruder Felice Natale soll eine Zeit lang im Norden Italiens sein Glück gesucht haben. Micheles Vater Pino ist als Lastwagenfahrer damit beschäftigt, nicht näher bestimmte Waren vom Süden in den Norden zu transportieren, den Michele nur dem Hörensagen nach kennt und wie ein fremdes Land wahrnimmt, das sich von dem ihm bekannten Süditalien vor allen Dingen durch seinen Reichtum unterscheidet. Vgl. Ammaniti: *Io non ho paura* (Anm. 13), S. 37, 75, 112.

hat: Wie immer hat Antonio (Fabio Tetta), der ‚Totenkopf‘ genannte Anführer der Gruppe, das Wettrennen gewonnen. Der Umstand, dass Totenkopf scheinbar widerspruchslos entscheidet, wer verloren hat und welche Strafe dem Verlierer auferlegt wird, exponiert die brachialen, archaischen Hierarchien, die unter den Kindern gelten. Die despotischen und masochistischen Züge Totenkopfs treten unverhohlen zu Tage, als er Barbara (Adriana Conserva), die er zur Verliererin erkoren hat, die Strafe auferlegt, sich vor den anwesenden Spielkameraden zu entblößen. Die Nahaufnahme von Barbaras kleinkindlichen Händen mit ihren Grübchen, die verzagt die geblümte Hose aufknöpfen, unterstreicht die Schutzbedürftigkeit und Wehrlosigkeit des Mädchens. Micheles kleine Schwester Maria versteht die Strafe nicht und wendet sich, eine Erklärung suchend, an den älteren Bruder.¹⁶ In Wirklichkeit war Michele als letzter am Ziel angelangt, weil er sich gezwungen sah umzukehren, um seiner stark kurzsichtigen Schwester zu helfen, die bei einem Sturz ihre Brille zerbrochen hatte. Er hebt die Hand und beendet Barbaras Demütigung, indem er die Rolle des Verlierers akzeptiert. Sein beherztes Agieren zeigt Michele als Beschützer der kleinen Schwester und der Spielkameradin Barbara¹⁷ und exponiert ihn zum ersten Mal als Helden.¹⁸ Denn sein Eingreifen erfolgt „freiwillig [...], angesichts einer Gefahr oder eines potenziellen Opfers“,¹⁹ dient „dem Wohle eines oder mehrerer anderer Menschen“ und bringt „keinen sekundären, äußerlichen, zur Zeit des Aktes erwarteten Gewinn“.²⁰ Ihm wird eine neue Strafe auferlegt: Er muss in dem verfallenen Haus, das die Kinder auf dem Hügel entdeckt haben, dessen Spitze das Ziel ihres Wettrennens war, eine gefährliche Mutprobe bestehen. Totenkopf befiehlt ihm, in etwa vier Metern Höhe auf einem Querbalken zu balancieren, der jeden Augenblick einzustürzen droht. Die Erzählerreflexion Micheles im Roman, die Barbaras Rolle als dem die Sünden der anderen tragenden Opferlamm gilt, ersetzt im Film eine Mise-en-

¹⁶ Im Roman findet sich das Unverständnis Marias nicht. An dessen Stelle steht eine Erzählerreflexion, die das sich gegen die Misshandlung Barbaras sträubende Gerechtigkeitsempfinden des Erzählers beschreibt. Sein Einschreiten wird im Roman dadurch motiviert, dass ihm die ‚Bestrafung‘ Barbaras „übertrieben“ („esagerata“) erscheint und er seiner Schwester ersparen will, der Demütigung Barbaras beiwohnen zu müssen vgl. Ammaniti: *Io non ho paura* (Anm. 13), S. 24.

¹⁷ Vgl. zur Rolle der Frauen als „punto di riferimento per tutti i personaggi maschili“ in den Filmen Salvatores’ Grazioli (Hg.): *Conversazioni con Gabriele Salvatores* (Anm. 12), S. 13.

¹⁸ Vgl. zum Heldenbegriff die lakonische Selbsteinschätzung des Erzählers im Roman: „Era la penitenza che mi ero beccato per aver fatto l’eroe.“ Ammaniti: *Io non ho paura* (Anm. 13), S. 26.

¹⁹ Vgl. zu Micheles Angst vor dem Sadismus Antonios Ammaniti: *Io non ho paura* (Anm. 13), bes. S. 25–26: „Mi tremavano le gambe, ma speravo che nessuno se ne accorgesse. [...] Avevo temuto che il Teschio mi avrebbe costretto a mostrare il pesce o a infilarmi una mazza in culo e invece aveva scelto di farmi fare una cosa pericolosa, dove al massimo mi potevo ferire.“

²⁰ Philip Zimbardo: Der Luzifer-Effekt. Die Macht der Umstände und die Psychologie des Bösen, Heidelberg 2008, S. 428. Zitiert nach Roland G. Asch u. a.: Das Heroische in der neueren kulturhistorischen Forschung: Ein kritischer Bericht, in: H-Soz-Kult, 28.07.2015, www.hsozkult.de/literaturereview/id/forschungsberichte-2216 [letzter Zugriff am 10.01.20].

scène des aus der Froschperspektive gezeigten, konzentriert in der Höhe balancierenden Michele, der mit ausgestreckten Armen ein Selbstgespräch beginnt, um sich Mut zu machen. Seine Körperhaltung, akzentuiert durch das leuchtend rote Hemd, das er trägt, stellt ein Kreuz dar und nimmt die Ikonographie, die mit dem gekreuzigten Huhn begann, wieder auf. Die extradiegetische von Vivaldi inspirierte Musik Ezio Bossos verleiht der Szene einen Hauch von Sakralität. Eine unauffällige rituelle Geste verbindet die christliche Bildlichkeit mit der christlich geprägten Vorstellungswelt des Helden.²¹ Bevor Michele, den Anweisungen Totenkopfs folgend, durch das Dachfenster auf einen nahen Baum springt, um von dort zurück auf den Boden zu gelangen, bekreuzigt er sich.²² Auf dem Nachhauseweg fällt ihm auf, dass er Marias Brille, die er sich in die Hosentasche gesteckt hatte, verloren hat. Er kehrt zu dem verfallenen Haus zurück und findet die Brille auf dem Wellblech, auf dem er nach der vollendeten Mutprobe gelandet war. Neugierig hebt er das Wellblech an. Seine durch phantastische Abenteuererzählungen²³ gespeiste kindliche Phantasie lässt ihn einen kostbaren Schatz erwarten. Stattdessen findet er einen blassen, abgemagerten, blonden Jungen, der Hilfe suchend seine Hände nach ihm ausstreckt. Entsetzt lässt Michele das Wellblech fallen und eilt, ohne ein Wort zu sagen, zu Maria zurück, um mit ihr gemeinsam den Heimweg fortzusetzen. Vor dem Hintergrund einer trostlos wirkenden Häuseransammlung wartet, als bereits die Sonne untergeht, die Mutter, Anna (Aitana Sánchez-Gijón), besorgt auf ihre beiden Kinder. Auf die Frage, wo sie sich so lange herumgetrieben haben, will Maria antworten, wird von Michele aber gerade noch von einem Geständnis abgehalten. Mit einem leichten Schlag auf Micheles Hinterkopf quittiert Anna das lange Ausbleiben ihrer Kinder. Der Film etabliert gleich zu Beginn die entscheidenden Themen: Es geht um Schuld und Unschuld, um Strafe und Sühne, um Armut und Reichtum und um Mut. Die dominanten filmischen Mittel sind ebenfalls von Anfang an präsent: die Bedeutung einer vertikalen Achse sowie die Opposition von Oben und Unten, Hell und Dunkel, Weite und Enge.

Kurze Zeit nach dem Auftritt der Mutter lernen die Zuschauer auch Micheles Vater kennen. Die freudige Überraschung der Kinder über seine Anwesenheit lässt erkennen, dass Pino (Dino Abbrescia), der den Lebensunterhalt der Familie

²¹ Auf letztere verweist auch das in Micheles und Marias Zimmer an der Wand hängende Kreuz.

²² Die Geste des Sich-Bekreuzigens verbindet die Szene mit einer Parallelszene gegen Ende des Films, als Michele vom Fenster seines Kinderzimmers aus auf die Plane von Pinos Lastwagen springt, um Filippo in einer nächtlichen Befreiungsaktion vor seinen Entführern zu retten, die ihn erschießen wollen.

²³ Im Roman liest Michele mit Vorliebe die im Wilden Westen angesiedelten, in Italien ungemein populären Comics um den heldenhaften Ranger Tex Willer, der seinem ausgeprägten Gerechtigkeitssinn folgend Arme und Unterdrückte gegen skrupellose Banditen, Politiker und Geschäftsmänner verteidigt und damit eine Spiegelfigur Micheles darstellt. Salvatores Inszenierung der gleißenden Landschaft in weiten Panoramaaufnahmen im Cinemascope-Format spielt auf das Genre des Western an.

als Lastwagenfahrer verdient, die meiste Zeit über unterwegs ist. In Felice (Giorgio Careccia) und Pietro (Riccardo Zinna) hat Pino Verbündete unter den Bewohnern der Ortschaft und bringt einen Mailänder namens Sergio (Diego Abatantuono)²⁴ mit, der offensichtlich der Anführer der Kindesentführer ist. Aus den Fernsehnachrichten erfährt Michele, dass der gefangen gehaltene Junge Filippo Carducci ist und seine Mailänder Familie den Entführern ein hohes Lösegeld für seine Befreiung zahlen soll. Michele bringt Filippo Wasser und Brot, leistet ihm Gesellschaft und freundet sich mit ihm an. Als er seinem besten Freund Salvatore (Stefano Biase) von Filippo erzählt, verrät der ihn für den Preis einer Fahrstunde an Felice. Der ertappt Michele, als er mit Filippo spricht und verprügelt ihn. Schockiert über die Misshandlung ihres Sohnes schlägt Anna auf Felice ein. Pino und Sergio kommen dazu und bemühen sich um eine Schlichtung. Pino lässt Michele schwören, sich von Filippo fern zu halten. Als Michele jedoch nachts die Erwachsenen belauscht, die darüber entscheiden, wer Filippo erschießen soll, radelt er auf seinem Fahrrad zu dem neuen Versteck des Freundes und befreit ihn. Pino schießt in der Dunkelheit auf den eigenen Sohn, im Glauben, dass es sich um Filippo handle. Bevor der ebenfalls anwesende Sergio seine Pistole auf Filippo richten kann, landen, einem *deus ex machina* gleich, zwei Hubschrauber der Carabinieri neben Pino, der in der Haltung einer Pietà verzweifelt seinen blutenden, halb bewusstlosen Sohn in den Armen hält.

Die religiöse Symbolik durchzieht den gesamten Film: Indem Filippo Michele fragt, ob er sein Schutzengel sei, spielt er auf dessen Namenspatron, den Erzengel Michael, an. Der Protagonist erinnert nicht nur durch seinen Namen, sondern auch durch seinen ausgeprägten Gerechtigkeitssinn²⁵ an den Erzengel, dessen Aufgabe der christlichen Legende nach darin besteht, den Menschen Gerechtigkeit zu bringen. Die Katabasis in das unterirdische Versteck Filippos, dessen Speisung und Waschung lassen Michele zudem als Christus-ähnliche Erlöserfigur erscheinen. Die Christus-Analogie wird noch verstärkt durch die von Filippo als Wunder erlebte ‚Wiedererweckung‘ (der traumatisierte Junge kann sich den Umstand, dass seine Eltern ihm nicht zur Hilfe eilen, nur dadurch erklären, dass sie, ebenso wie er selbst, tot sind) und ‚Heilung‘ seiner Blindheit: Nachdem Michele vorsichtig die verkrusteten Augen Filippos gewaschen und ihn aufgefordert hat, sie zu öffnen, sieht dieser zum ersten Mal seinen Freund und Wohltäter. Zur Christussymbolik gehört auch der Verrat Micheles durch seinen Freund Salvatore sowie das Opfer, das er erbringt, als der eigene Vater, wenngleich unwis-

²⁴ Der in Mailand geborene Kabarettist Diego Abatantuono ist der wohl bekannteste Schauspieler des Films. Er hat sich durch seine Rollen in Filmen von Pupi Avati und der Komödie *Eccezzizionale ...veramente* (1982) einen Namen gemacht und ist dem Publikum vor allen Dingen durch seine Sprachkomik (eine Mischung aus Lombardisch und Pugliesisch) in Erinnerung geblieben. Der Freund Salvatores' spielt in fast allen seinen Filmen mit, schrieb am Drehbuch zu *Puerto Escondido* mit und ist ein Mitbegründer von Salvatores' Produktionsfirma Colorado Film.

²⁵ „Non è giusto“ ist eine der leitmotivisch wiederkehrenden Äußerungen Micheles.

sentlich, auf ihn schießt. Pinos Schmerz am Ende des Films verdeutlicht seine Tragik: Er, der alles, das brutale Verbrechen der Kindesentführung eingeschlossen, unternimmt, um seiner Familie eine bessere Zukunft zu ermöglichen, zerstört durch sein Handeln deren Zukunft. Sergio ist Pino in der Schlussszene als Kontrastfigur gegenübergestellt: Ausschließlich auf die eigene Bereicherung erpicht, skrupellos und unfähig zur Reue ergibt er sich erst im Angesicht der Übermacht der Staatsgewalt. Während Sergio als der gewaltbereiteste unter den Entführern im Roman Römer ist, stammt er im Film aus Mailand. Mit dieser Variation des Herkunftsortes unterstreicht Salvatores das Thema des Nord-Süd-Gegensatzes im Film.²⁶ Im Unterschied zu den restlichen Entführern, deren Dilettantismus bereits aus dem Umstand erhellt, dass sie den gelangweilten, psychisch labilen Felice zum Aufpasser Filippes bestimmen und panisch ihre Häuser verlassen, um sich im einzigen Lebensmittelgeschäft des Ortes zu verstecken, als eines Tages Polizeihubschrauber die Ortschaft überfliegen, verfügt Sergio über eine Waffe, die er so hält, als habe er schon Gebrauch von ihr gemacht. Sergio ist es auch, der in dem von Michele belauschten Streitgespräch entscheidet, Filippo nicht wieder auszusetzen, wo sie ihn entführt haben (so lautet ein Vorschlag Pinos, den Piero unterstützt), sondern ihn zu erschießen.²⁷ Es liegt nahe zu vermuten, dass Sergio den Plan der Kindesentführung ausgeheckt und die anderen mit der Aussicht auf ein hohes Lösegeld zur Teilnahme verlockt hat.

Das Thema des Nord-Süd-Gegensatzes ist eng verbunden mit dem Traum von einem Leben in Wohlstand. Ein solches war nach dem als ‚miracolo italiano‘ bezeichneten wirtschaftlichen Aufschwung der Jahre 1958–1963 für immer mehr Italiener in greifbare Nähe gerückt. Eine breiter werdende Bevölkerungsschicht konnte sich der Annehmlichkeiten erfreuen, die elektrische Haushaltsgeräte, die Fiat-Kleinwagen und Sommerferien am Meer prototypisch versinnbildlichen.²⁸ In Salvatores Film gehören Kühlschrank, Fernseher, Radio und Bügeleisen zu selbstverständlichen Bestandteilen des ansonsten kargen Haushalts der Familie Amitrano. Dem Fernseher kommt insofern eine besondere Bedeutung zu, als er die Entführer über den Stand der polizeilichen Ermittlungen informiert. Zudem erfährt Michele durch die Fernsehansprache, in der Filippes Mutter an die Entführer ihres Sohnes appelliert und sie um Erbarmen anfleht, Filippes Namen und Identität. Der Traum vom Reichtum durchzieht den Film und verbindet seine Charaktere. In entscheidenden Szenen des Films wie der Rückkehr Pinos und

²⁶ Da Sergio von dem bekannten Mailänder Schauspieler Diego Abatantuono gespielt wird, mag der veränderte Herkunftsort auch ein Zugeständnis an das Vorwissen und die Erwartung des italienischen Filmpublikums sein.

²⁷ Der mit Vulgärausdrücken gespickte Disput veranschaulicht den Nord-Süd-Gegensatz sowie das Klassengefälle, indem er den Anführer Sergio, der bezeichnenderweise von Felice nicht mit seinem Namen, sondern mit seinem norditalienischen Herkunftsort bezeichnet wird, mit der Gruppe der bäuerlichen Kindesentführer um Pino kontrastiert.

²⁸ Vgl. Augusto Graziani: *Economia al bivio*, in: Paul Ginsborg (Hg.): *Stato dell’Italia*, Mailand 1994, bes. S. 360–362.

dem Tauschhandel zwischen Michele und seinem Freund Salvatore verweisen Dingsymbole auf diesen Traum. Da es sich bei diesen Symbolen um relativ wertlose Konsumgegenstände handelt, die auf krasse Weise mit einem ideellen Wert kontrastieren, der um den Preis des Besitzes dieser Güter geopfert wird, erhellen sie die Kapitalismuskritik des Films.

Zu Beginn des Films bringt Pino seinen Kindern ein Geschenk mit, das diese erwartungsvoll auspacken. Zu ihrem und der Zuschauer Erstaunen handelt es sich um einen Dekorationsgegenstand in Form einer Plastikgondel, wie sie als Massenware an Touristen verkauft werden. Sie versinnbildlicht Pinos Marginalisierung und seinen Traum eines besseren Lebens im Norden des Landes.²⁹ Die Unerreichbarkeit dieses Traumes erhellt ebenso wie die Inkongruenz der Betrachtungsweisen aus dem sich entspinnenden Dialog. Michele und Maria haben noch nie eine Gondel gesehen und werden vom Vater korrigiert, als sie das Mitbringsel in ihrer Unwissenheit als „Boot“ bezeichnen. Mit den Worten „Con questo non si gioca“ nimmt der Vater ihnen das Dekorationsobjekt weg, das sie für ein Spielzeug hielten. Als verhängnisvolles Fanal thront die Gondel auf dem Fernseher, vor dem Pino sitzt und von dem er sich Informationen erhofft, die ihn seinem Ziel näherbringen. In dem sie die Differenz zwischen dem reichen industrialisierten Norden und dem agrarischen Süden versinnbildlicht, ist die von Pino erworbene Gondel mit dem Segelboot verbunden, das als prunkvoll gerahmtes Gemälde hinter Luisa Carducci an der Wand prangt, als die Mutter Filippos ihren verzweifelten, von den Fernsehnachrichten übertragenen Appell an die Entführer ihres Sohnes richtet. Michele überbringt Filippo die Botschaft seiner Mutter, dass sie und ihr Mann den Jungen zärtlich lieben. Als der traumatisierte Filippo Michele keinen Glauben schenkt, verbürgt der die Wahrheit des Referierten, indem er das Boot („barca“) auf dem Gemälde erwähnt. Filippos Korrektur, dass es sich um ein Segelboot („veliero“) handle, verweist auf den Klassenunterschied, den die Knaben durch ihre Freundschaft zu überbrücken verstehen, die sie in einer späteren Szene des Films begeistert ausrufen lässt: „Siamo uguali.“

Im Unterschied zu Pinos Kauf des Dekorationsgegenstands in Gondelform, die seine Verführbarkeit durch eine Konsumindustrie illustriert, die Bedürfnisse überhaupt erst weckt, steht die Szene, in der Michele mit seinen ersparten 500 Lire Assuntas (Antonella Stefanucci) Laden betritt, um Filippo etwas zu essen zu kaufen. Micheles sehnüchteriger Blick ist zunächst auf eine Reihe von Spielzeugautos gerichtet, um dann auf den verschiedensten Süßigkeiten zu verweilen. Auf Assuntas Rat hin kauft er einen Laib Brot, um den Hunger seines Freundes zu stillen. Die (Spielzeug)autos kehren im Film als Objekte sehnüchtern Verlangens wieder: Die verhängnisvolle Rolle, die sie im Verrat Micheles durch seinen

²⁹ Auf diesen Traum verweisen auch die gerahmten Darstellungen einer nördlich-alpinen Landschaft, die an der Wand über dem Sofa hängen. Sie visualisieren zugleich das Versprechen, Michele eines Tages in den Norden Italiens mitzunehmen, das Pino seinem Sohn im Roman gegeben hat. Vgl. Ammaniti: *Io non ho paura* (Anm. 13), S. 37.

bis dahin besten Freund Salvatore, spielen, gibt der Kapitalismuskritik des Films eine anklagende Note. Als Salvatore Michele stolz die Spielzeugautos vorführt, die er von seinem Onkel aus Amerika geschenkt bekommen hat, bittet Michele den Freund, ihm den blauen Lastwagen abzutreten, von dem Salvatore angab, er gefalle ihm wegen seiner Schlichtheit nicht. Salvatore weigert sich mit der Ausflucht, der Onkel würde ihm das Weiterschenken übelnehmen. Michele bietet dem Freund ein Geheimnis zum Tausch gegen den Spielzeuglastwagen an. Als er Salvatore von Filippo erzählt, zeigt der sich unbeeindruckt. Später stellt sich heraus, dass Salvatore Michele um den Preis einer Fahrstunde in Felices Auto an den Gefängniswärter Filippou verraten hat.³⁰

Salvatores Film bleibt seiner Romanvorlage in dem Bemühen treu, ein eindrückliches Bild der italienischen Gesellschaft der späten siebziger Jahre zu zeichnen. Als konservative patriarchale Familie mit zwei Kindern stellte eine Familie wie die Pino und Anna Amitranos damals die Norm da.³¹ Die klare Arbeitsteilung und Hierarchie innerhalb der Familie sowie deren sozioökonomischer Status erhellen bereits aus der ersten Szene, die Pino und Anna im Umgang miteinander und mit ihren Kindern zeigt. Pino entspricht dem Klischee des süditalienischen Lohnarbeiters. Er ist klein, braungebrannt und dunkelhaarig, trägt einen Schnurbart, ein Silberkettchen und ein kleines Tattoo am rechten Oberarm. Im weißen Unterhemd sitzt er rauchend am Tisch, während Anna, die ein ärmelloses dunkles Kleid trägt, stehend damit beschäftigt ist, den Haushalt zu erledigen. Im Kontrast zu seinem übrigen Erscheinungsbild steht der affektiert wirkende Zigarettenhalter, der auf Pinos Aspiration des sozialen Aufstiegs verweist. Michele ist als der männliche Erstgeborene für seine kleine Schwester verantwortlich. Obwohl Maria ihre Brille zerbrochen hat, gilt die Kritik der Eltern nicht ihr, sondern Michele. Während Maria als „*bella di papà*“ auf Pinos Schoß sitzen darf, wird Michele einer spielerisch herausfordernden Prüfung unterzogen, in der er beim Armdrücken seine ‚Männlichkeit‘ beweisen soll. Nachdem Pino ihn für seine mangelnde Muskelkraft kritisiert hat („*Hai ricotta al posto dei muscoli?*“), fordert er Maria auf, dem Bruder beizustehen, und lässt die Kinder unter den Augen einer müde lächelnden Anna gewinnen.

³⁰ Der Roman zeichnet ein differenzierteres Bild des Verhältnisses von Salvatore und Michele. Salvatore Scardaccione erscheint als das besonnenere und deutlich privilegierte der beiden Kinder. Er verfügt über eine Bibliothek, die Michele fasziniert und inspiriert, und verteidigt Michele gegenüber Antonio (Totenkopf) vgl. Ammaniti: *Io non ho paura* (Anm. 13), bes. S. 25 und 30. Das Misstrauen, das Micheles Mutter gegenüber den wohlhabenden Eltern Salvatores hegt, lässt zusammen mit der Information von Schweizer Schwarzgeldkonten des in Rom tätigen Vaters Scardaccione, der neben einem herrschaftlichen Haus in Acqua Traverse auch über einen großen Landbesitz verfügt und einmal der Arbeitgeber Pinos war, die Vermutung aufkommen, dass Ammaniti in der Gestalt des Anwalts Scardaccione auf das organisierte Verbrechen und seine unheilvolle Rolle in der Perpetuierung des Nord-Süd-Gefälles anspielt.

³¹ Vgl. Paul Ginsborg: *Storia d’Italia, 1943–1996: famiglia, società, stato*, Turin 1998.

Pinos Problem besteht nicht darin, dass er, wie Sergio ihm vorwirft, „denkt“,³² sondern in seinem mangelnden Reflexionsvermögen, das ihn daran hindert, seinen Gedanken zu Ende zu denken und das Fehlgerichtete seines Handelns zu erkennen, das darin besteht, das Glück der eigenen Familie mit dem Unglück einer anderen Familie ‚erkaufen‘ zu wollen. Als Michele ihm in kindlicher Naivität die entscheidende Frage stellt, warum er Filippo gefangen halte, antwortet Pino mit einer Aposiopese („Ci sono cose, Michele, sembrano sbagliate quando uno...“), aus der auch die Entzauberung des Vaters in den Augen des heranwachsenden Sohnes erhellt. Seine Aufforderung an Michele, nicht weiter darüber nachzudenken, entspricht genau der resignativen Apathie, die Micheles Mutter zu charakterisieren scheint. Ihr Gebärdenspiel lässt erkennen, dass sie ihren Mann und ihre Kinder zärtlich liebt und die Entführung Filippos eine große Belastung für sie darstellt.³³ Trotzdem zeigt sie sich ungerührt, als Filippo Mutter im Fernsehen erscheint, um an die Entführer ihres Sohnes zu appellieren. Wie ihr Mann ist sie unfähig, in Filippo das Spiegelbild ihres eigenen Sohnes zu erkennen. Zum ersten Mal sehen wir sie heiter und ausgelassen, als sie ihren Kindern strahlend erzählt, dass der Vater in der kommenden Woche mit der Familie ans Meer fahren wird und sie dort frische Meeresfrüchte essen werden. Der Zuschauer weiß, dass dieser Urlaub mit dem Lösegeld aus der Entführung des kleinen Filippo bezahlt werden soll. Als die Entführer, nachdem das Lösegeld lange auf sich warten lässt und die polizeilichen Ermittlungen fortschreiten, entscheiden, Filippo zu erschießen, weint Anna leise und verzweifelt, während sie ihren Kindern das Abendessen bringt. Die Dringlichkeit, mit der sie Michele auffordert, den Ort seiner Kindheit zu verlassen, sobald er groß genug sei, verdeutlicht ihren passiven Dissens und ihre Selbstwahrnehmung als einer in ihrem Elend Gefangenen.

Dass Anna, obwohl sie zumindest als passive Mitwisserin zu den Kindesentführern zählt, auch ein Opfer ist, verdeutlicht die Szene, die sie in einer handgreiflichen Auseinandersetzung mit Felice zeigt. Die Szene der unter Felice am Boden liegenden und sich schreiend wehrenden Anna ist als Andeutung einer durch Pinos Einschreiten gerade noch verhinderten Vergewaltigung gedeutet worden. Felices Gewaltbereitschaft erhellt bereits aus seiner Reaktion auf Luisa Carduccis vom Fernsehen übertragenen Appell an die Entführer ihres Sohnes: Triumphierend stellt Felice Natale, dessen symbolischer Name in krassem Kontrast zu seinem Auftreten steht, sich vor den Bildschirm und kündigt an, dem Jungen nicht ein, sondern beide Ohren abschneiden zu wollen. Zum einen repräsentiert Felice die weitverbreitete Langeweile und Perspektivlosigkeit, die in der süditalienischen

³² In der Szene, in der Michele die Kindesentführer nachts zum ersten Mal belauscht, herrscht Sergio Pino an zu schweigen und wirft ihm vor: „Sei peggio di tutti qua perché pensi.“

³³ Als Michele sie anfleht, wie Maria im elterlichen Bett schlafen zu dürfen, anstatt das Kinderzimmer mit Sergio zu teilen, verleiht Anna den sie erdrückenden Sorgen mit den Worten „Non ce la faccio più. Ma che ne sai tu“ („Ich kann nicht mehr. Aber was weißt du schon!“) Ausdruck.

Bevölkerung vor allen Dingen unter jungen Männern herrscht.³⁴ Der Widerspruch zwischen seinem machohaft-aggressiven Auftreten, das durch die kurz rasierten Haare und Militärkleidung noch verstärkt wird, und einer verborgenen romantischen Seite, deren Michele ansichtig wird, lassen Felice darüber hinaus als einen der interessanteren und komplexeren Charaktere des Romans wie des Films hervortreten. Der sich unbeobachtet glaubende Felice singt abwechselnd im Bariton und im Falsett und tanzt mit ausgestreckten Armen zu Minas *Parole parole*, einem Duett, das von den Avancen und Zusagen eines Mannes handelt, die von der Umworbenen als leere Versprechen abgewiesen werden. Michele, der ihn aus einem Versteck heraus beobachtet, traut seinen Augen kaum und verweist mit seinem Erstaunen auf die Diskrepanz zwischen dem öffentlichen und privaten Auftreten Felices. Der Einsatz diegetischer Musik dient dabei in raffinierter Weise der Figurenpsychologisierung. Die Präferenz Felices für Minas Liebeslieder ist bereits aus einer früheren Szene ersichtlich, in der Michele Felice in seinem Fiat 127 von Filippou Gefängnis wegfahren sieht. Aus dem Autoradio ertönt Minas Stimme, die das melancholische *Se telefonando* singt. Als Sergio gegen Ende des Films entscheidet, dass Felice Filippo erschießen soll, wehrt Felice sich unter Tränen. Sergio wiederholt den Titel des Lieds *Parole parole*, als er Felice ob seiner Weigerung als „chiacchierone“, Redenschwinger, beschimpft. In einer Klimax der wechselseitigen Beschimpfungen provoziert Sergio Felice, indem er ihm vor den versammelten Komplizen seine latente Homosexualität vorwirft.³⁵

Die gewalttätige Auseinandersetzung zwischen Felice und Sergio wirft ein Licht auf Salvatores Deutung der ‚Questione Meridionale‘ („Südfrage“). Während sich die ambivalente Charakterisierung Felices bereits in Ammanitis Roman findet und die repressiven gesellschaftlichen Kräfte veranschaulicht, die den gewaltbereiten Gefängniswärter Filippou als eine durch seine ärmlichen süditalienischen Ursprünge und seine Homosexualität doppelt marginalisierte Figur erscheinen lassen, ist Sergio im Unterschied zu seiner Darstellung im Roman konsistent als norditalienischer Fiesling gezeichnet. In der Szene, in der er mit Michele das Zimmer teilt und den verängstigten Jungen in ein Gespräch verwickelt, sind nur die Elemente aus dem Roman übernommen, die Sergios ausbeuterische Ambitionen verdeutlichen. Mit dem Lösegeld aus Filippou Entführung will er sich in Brasilien an der Seite einer jungen, farbigen Frau, die ihn bedient, ein angenehmes Leben finanzieren. Dieser Plan zeigt ihn als ‚Kolonialherren‘, der seine süditalienischen Landsleute

³⁴ Auf diese Thematik verweist auch der apathisch vor sich hin starrende junge Mann, der vor Assuntas Kolonialwarenladen sitzt, als Michele diesen betritt, um einen Laib Brot für Filippo zu kaufen.

³⁵ Auch die Mise-en-Scène einer anderen Szene verweist auf Felices Homosexualität: Als Michele von Felice gezwungen wird, in dessen Auto einzusteigen, erscheint der blaue Lastwagen in Nahaufnahme, den Salvatore Michele im Tausch gegen die Erzählung vom Versteck Filippou gegeben hatte. Michele nimmt ihn, als er Salvatore am Steuer sitzen sieht, und den Verrat erkennt, aus seiner Hosentasche und legt ihn demonstrativ neben sich auf den Rücksitz. Dort liegen verschiedene Ausgaben der Zeitschrift *Intrepido*, die allesamt attraktive junge Männer auf der Titelseite zeigen.

ebenso skrupellos instrumentalisiert, wie er seine indigene brasiliánische Braut ausbeutet. Es überrascht daher kaum, dass er Pino, Piero und Felice nicht als Komplizen, sondern als Handlanger behandelt. Seiner dichotomischen Unterscheidung zwischen „denen im Norden“ (den nicht namentlich genannten Anführern der Kindesentführung) und „euch im Süden“ steht Micheles und Filippós Verbrüderung gegenüber. Jedes der Kinder erkennt im anderen sein Spiegelbild. Ebenso wie der aus privilegierten Verhältnissen stammende Industriellensohn aus dem Norden ohne die Speisung und Zuwendung durch den Arbeitersohn aus dem Süden nicht überleben kann, ist die industrielle Produktivität Norditaliens auf das landwirtschaftliche Potential des Südens angewiesen.³⁶ Micheles und Filippós Bündnis verweist auf Aldo Moros Anliegen, diametrale politische Welten zusammenzubringen und die ideologische Spaltung Italiens mit Hilfe des ‚compromesso storico‘ zu überwinden.

Während Micheles via crucis den Protagonisten von Salvatores' Film als Postfiguration der Passion Christi erscheinen lässt, verweist auch Filippo durch seine ‚Auferstehung‘ auf Christus.³⁷ Während der verzweifelt dasitzende Pino, der seinen verwundeten Sohn in den Armen hält, einer Pietà gleicht, erscheint der hellhäutige, mit einem weißen Hemd bekleidete Filippo nun wie ein Engel – oder ein Geist. Am Ende des Films reichen sich die beiden Jungen über Pinos Schulter hinweg lächelnd die Hände. Das mit einem symbolischen Opfer und einem hoffnungsvollen Bündnis endende Horrormärchen Salvatores' verweist im Jahr der fünfundzwanzigsten Wiederkehr der Entführung und Ermordung Moros auf dessen verheißungsvolles politisches Vermächtnis.

³⁶ Vgl. zu einer differenzierten Analyse der ‚Questione Meridionale‘ Ginsborg: Storia d’Italia (Anm. 31).

³⁷ Filippós sentenzartige Äußerung am Ende des Films „Gli avete sparato al posto mio“ findet sich nicht im Roman und kontrastiert mit den durch ihre Authentizität überzeugenden restlichen Dialogen des Films, die größten Teils Ammanitis Roman entnommen sind.